



# VIZE ŘÁDU SVĚTA V MODERNÍ PRÓZE

Michal Sýkora



**Hledáte místo, kde...**

... můžete celý den studovat nebo pracovat?

... seženete knížku pro zábavu, do školy, k poučení?

... stahujete e-knihy, posloucháte hudbu, tisknete 3D?

... osobně potkáte české i světové autory?

... můžete zajít na koncert, filmy artové i 3D?

**Právě jste ho našli!**

## **Městská knihovna v Praze**

**43** poboček, **3** pojízdné knihovny, **4 000** akcí ročně,  
**2 000 000** dokumentů, **60** Kč za registraci

[www.mlp.cz](http://www.mlp.cz)

[knihovna@mlp.cz](mailto:knihovna@mlp.cz)

[www.e-knihovna.cz](http://www.e-knihovna.cz)

[www.facebook.com/knihovna](https://www.facebook.com/knihovna)

Vize řádu světa  
v moderní próze  
Román a „světový názor“

Michal Sýkora

Znění tohoto textu vychází z díla [Vize řádu světa v moderní próze](#) tak, jak bylo vydáno nakladatelstvím Pistorius & Olšanská v Příbrami v roce 2008. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.

## §

Text díla (Michal Sýkora: Vize řádu světa v moderní próze), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), je vázán autorskými právy a jeho použití je definováno [Autorským zákonem](#) č. 121/2000 Sb.



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uved'te autora-Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

Verze 1.0 z 26. 2. 2021.



## OBSAH

Úvodní teze:

K proměnám moderní prózy a potřebě světového názoru ..... 8

Metodologická poznámka ..... 32

I ..... 34

Hra bohů, nekonečné možnosti

(Šachové téma v moderní próze) ..... 35

Starý Ben, modrý pes a zánik divočiny

(Faulknerův *Medvěd*) ..... 77

II ..... 94

Klíč k jiným světům... Téma *znaků a symbolů* v moderní próze

(Metafyzická tematika v tvorbě Vladimira Nabokova  
a Jasunariho Kawabaty) ..... 95

Protože není žádný Bůh a není to hra

(*Mág* a duchovní svět románů Johna Fowlese) ..... 127

III ..... 157

Dějiny románu od Austenové po Nabokova

(Nabokovova *Ada aneb Žár*, rodinná kronika) ..... 158

Mrazivý záchvěv, z předstírání (Perecův *Kabinet sběratele*) .. 200

Když doba přeje různým formám potrhlosti

(Rushdieho *Hanba* jako historický román) ..... 214

IV ..... 227

Když se nepředstavitelné stane skutečným

(Rothovo *Spiknutí proti Americe* a román po 11. září 2001) ... 228

Bibliografická poznámka ..... 245

Bibliografie ..... 247

Ediční poznámka ..... 258

*Mé poděkování patří Marcelu Arbeitovi, Petru A. Bílkovi,  
Františku Bráblíkovi, Tomáši Hlobilovi, Zdeňku Hudcovi,  
Luboši Ptáčkovi a Vladimíru Svatoňovi.*

*Markétě*

# Úvodní teze:

## K proměnám moderní prózy a potřebě světového názoru

### I

V šedesátých a sedmdesátých letech se v literární teorii rozšířilo přesvědčení, že se nakonec stalo až jakýmsi paradigmatem, že román se ocitl v krizi – mnohaleté a svědčící o jeho neodvratném konci. Teze o *krizi románu* vycházela ze dvou zdrojů: jednak šlo o zpochybnění životaschopnosti tradiční realistické prózy (a to dílem v kontextu rozvoje kinematografie a televize, dílem pro „neschopnost“ adekvátně zobrazit chaotickou, nepřehlednou, až absurdní současnost) ze strany vyznavačů modernismu a experimentujících literárních postupů; a oproti tomu stál skeptický či rezervovaný postoj uctívačů tradiční realistické formy<sup>1</sup> vůči románovým experimentům dvacátého století. Za představitele prvního náhledu (či prvního z jmenovaných táborů) lze (na příklad a mimo jiné) označit Roberta Scholese a Roberta Kelloga, kteří ve své knize

---

1 Zde by bylo namístě přesněji vymezit pojem *realismus* či *tradiční realismus*. S vědomím toho, že podobná definice je obtížná a že současně dané termíny působí jako paradigma, odkážu jen na první oddíl knihy Jiřího Trávnicka *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003.

Za jakýsi prazáklad všech definicí realistické prózy lze považovat definici románu z roku 1785 z pera Clary Reevové, v níž autorka vymezuje román vůči romancím (k tématu viz např. Richetti, John, ed.: *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.) právě důrazem na realističnost románu: „Román podává běžné vyprávění o věcech tak, jak se nám den co den odehrávají před očima a jak by se mohly přihodit našemu příteli nebo nám samým.“ Citováno podle: Scholes, Robert – Kellog, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 11. Překlad Marek Sečkař.

*Povaha vyprávění* [1966] předpověděli narativní literatuře budoucnost v podobě fabulování, tj. opuštění přísně mimetického způsobu vyprávění a přechod do stavu (či návrat do těch dob), kdy si román vypůjčuje od jiných forem:

Možnosti budoucí narativní literatury spočívají v nových kombinacích románu, který nyní jasně vyvstává jako forma, a jiných, starších forem, jako je romance a historie. Jak zdůraznil Henri Focillon v *Životě uměleckých forem*, všechny umělecké formy sledují cyklické schéma rozepsatelné do čtyř období: období počáteční, klasické, manýristické a barokní. Román dosáhl klasické formy v období od Stendhala po Tolstého; posunul se k manýrismu za eduardovců, kdy spisovatelé jako Galsworthy, Bennett a Proust přiblížili formu k románům na pokračování, jaké dnes píše například Snow a Powell, nebo k nekonečným vyprávěním na způsob komiksů nebo mýdlové opery; a dosáhl barokního stadia u Joyce, Faulknera a Becketta, kteří realistickou normu překrucovali a natahovali až do bodu zlomu. Po barokním období přichází podle Focillona návrat k primitivismu, který lze rozpoznat v současném návratu k pikaresknímu vyprávění. Literární formy však nelze zcela ztotožnit s formami výtvarného umění, které měl Focillon na mysli, a tak obrát románu k barokní formě znamená současně i návrat k narativní romanci a obnovený zájem o primitivní mýtus.<sup>2</sup>

Moderní literaturu – a současně tedy i tu literaturu, v níž dvojice amerických teoretiků spatřovala budoucnost – označují za „post-realistickou beletrii“. Vývoj románu v sedmdesátých a osmdesátých letech, zejména vrcholná díla románového postmodernismu, se na první pohled zdá potvrzovat předpověď Kelloga a Scholese,

---

2 Scholes – Kellog, s. 228–229.

přesto však nejcitelnější trhlinou jejich vize vývoje je podcenění životaschopnosti realistického modu vyprávění.

Druhý (ve svých stanoviscích víceméně opačný) tábor se naopak vyznačoval nespokojeností s onou „postrealistickou beletrií“. Pro Scholese a Kelloga byl takovým „zpátečníkem“ Erich Auerbach. Jiným z pověstných „nepřátel modernismu“ byl např. Georg Lukács. Jejich „bezvýhradná oddanost realistickým principům“ (Scholes a Kellog na adresu Auerbacha) z nich udělala staromódní obhájce klasických uměleckých postupů, velebitele realistického vyprávění či jim – jako v Lukáčsově případě – dala nálepku dogmatického nepřítele avantgardy.

Nicméně už tři roky předtím, než Scholes s Kellogem v *Povaze vyprávění* tvrdili, že vyprávění dvacátého století se začalo rozcházet s cíli, postoji a technikami realismu,<sup>3</sup> Růžena Grebeníčková napsala, že „nezaujatý pozorovatel musí připustit, že historický vývoj dal Lukáčsově koncepci románu a jeho bojům proti likvidátorství románové prózy za pravdu“<sup>4</sup>.

Při zpětném pohledu na prózu dvacátého století tvrzení Scholese a Kelloga již asi neobstojí. Či jinak: historický vývoj dal spíše „za pravdu“ Lukáčsovi (jak už tehdy velmi prozíravě tvrdila R. Grebeníčková) než dvojici amerických teoretiků.

O další tři roky později David Lodge v eseji *Romanopisec na rozcestí* [1969]<sup>5</sup> napsal, že dnešní romanopisec stojí na křižovatce

---

3 Scholes – Kellog, s. 9.

4 Grebeníčková, Růžena: Moderní román a krize epična. In táž: *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 27–28.

5 Lodge, David: *The Novelist at the Crossroads*. In Bradbury, Malcolm, ed.: *The Novel Today*. London: Fontana Press, 1990.

tří cest: může si zvolit cestu tradičního realismu, dnes (tj. v době vzniku Lodgeova textu) považovaného za nudnou, možná i slepou uličku; cestu „fabulace“, onoho termínu Scholese a Kelloga, jenž má označovat postmodernistický způsob psaní; anebo cestu tzv. románu faktu. U mnoha autorů se právě tato nerozhodnost, kterou z cest se vydat, stala nakonec i tématem psaní. Svůj esej Lodge zakončil „skromným tvrzením“, že realistický román má svou budoucnost.<sup>6</sup>

Když Lodge po dvaceti letech téma romanopisce na rozcestí oprášil ve stati *Dnešní romanopisec: dosud na rozcestí?* [1990]<sup>7</sup>, konstatoval správnost své tehdejší víry v realismus, byť v uplynulých letech „fabulace ve Scholesově smyslu“ vzkvétala.

... žasnu nad tím, jak houževnatě tradiční realismus přežívá pohřeb, jež mu vystrojili Scholes a celá řada dalších autorů a kritiků v šedesátých a sedmdesátých letech, a jak jednoznačně zůstává i dnes nepominutelnou možností literární volby.<sup>8</sup>

Nicméně konstatoval, že dnes (tedy na konci osmdesátých let) stojí romanopisci opět na pomyslné křižovatce, jež má nyní podobu materialistického pojetí úspěchu měřeného počty prodaných výtisků, zálohami, cenami, mediální popularitou.<sup>9</sup> Diskuse o modernosti

---

6 Srov. též: Trávníček, s. 33.

7 Lodge, David: *Jak se píše román*. [Brno:] Barrister & Principal, 2003, s. 5–20. Překlad Renata Kamenická.

8 Lodge, *Jak se píše román*, s. 7–8.

9 Pro srovnání viz např. stat' F. X. Šaldy *Literatura a peníze*, v níž autor považuje materiální úspěch básníkův za „žalostný pád literatury i literátstva“. „Strašné jest pomyšlení, že slovo básníkové, které jest přece k duševnímu zdraví stejně nutné jako čistý vzduch, slunce, zdravý chléb a dobrá pitná voda k zdraví tělesnému, jest předmětem obchodu...“ In Šalda, F. X.: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1955, s. 38–44.

z šedesátých a sedmdesátých let již není aktuální. Křížovatkou moderního autora je rozhodování mezi psaním jako posláním a psaním jako povoláním.

## II

Romanopiscem na křížovatce, či spíše na mnoha křížovatkách, je hlavní (a titulní) hrdina autobiograficky laděného románu Johna Fowlese *Daniel Martin* [1977], komerčně úspěšný autor divadelních her a hollywoodských scénářů, jenž se pokouší napsat autobiograficky laděný realistický román. Úvahy o spisovatelském umění hrají v tomto Fowlesově románu důležitou roli, přesto *Daniel Martin* není románem o psaní, je prost postmodernistické sebestřednosti. Právě naopak: hlavní hrdina dospěje k názoru, že pokud má svým románem cosi podstatného vyjádřit (o sobě, o své době, o Anglii a svém angličanství), musí se módní postmodernistické poetiky vzdát.

Běžte pryč s módními trendy v kultuře; s elitistickou vinou; s existencialistickým hnusem; a především, běžte do háje se světem představ, který ani ve svých obrazech, ale dokonce ani za nimi nepoukazuje na skutečno.<sup>10</sup>

Myšlenkovou inspiraci nalezne Fowlesův hrdina v knize Georga Lukácse, kterou mu věnovala jeho přítelkyně ještě z dob univerzitních studií, levicová intelektuálka Jane Malloryová. Je paradoxem románu, že jeho autor, považovaný mnohými za ztělesnění

---

10 Fowles, John: *Daniel Martin*. Praha: Volvox Globator, 2002, s. 425. Překlad Rudolf Chalupský.

postmodernistického romanopisce,<sup>11</sup> svou estetiku románu staví na názorech teoretika považovaného za dogmatického nepřítele modernismu. V románu je dokonce jedna z Lukácsových pasáží citována:

Mezi těmito metodami, mezi Franzem Kafkou a Thomasem Mannem, si bude muset buržoazní spisovatel vybrat. Spisovatel se nemusí odloučit od buržoazního způsobu života, pakliže si správně vybere mezi společenským zdravým rozumem a morbiditou, pakliže zvolí vynikající a pokrokové literární tradice realismu namísto formalistického experimentování. [...] Rozhodující je osobní rozhodnutí. Dnes toto rozhodnutí určuje otázka: má být *Angst* [strach, stísněnost, úzkost – jakožto stěžejní pocity moderního člověka v moderní době, jež by měl román zobrazovat] přijat, či odmítnut? Měl by být *Angst* chápán jako absolutní veličina, anebo by měl být překonán? Měl by se považovat za jednu z mnoha možných reakcí, či by se měl stát determinantem *condition humaine*?

---

11 Viz např. Hilský, Martin: *Moderní britský román*. Jinočany: H&H, 1991, s. 92–127. Fowlesův předchozí román *Francouzova milenka* byl např. pro Davida Lodge ztělesněním postmodernistického románu; za klíčové zejména Lodge považoval dvojí konec románu, jež chápal jako odmítnutí absolutního řádu, tedy nejvlastnější projev postmodernismu.

Lodge píše: „Dokonce i tento druh [modernistického] zakončení [...] se může zdát příliš pohodlný nebo utěšující ve svém souzvuku s klišé, že život jde nějak nebo jinak dál; nedostatečně si uvědomující vlastní konvenčnost. Otevřené konce stejně jako uzavřené konce nás utvrzují o existenci nějakého řádu; a stále se tak domáhají románového realismu, pravděpodobnosti či životních pravd. Tyto nároky mocně zpochybnila řada soudobých romanopisců někdy označovaných jako postmodernisté. Místo uzavřeného konce nebo otevřeného konce nám nabízejí falešné konce, výsměšné imitace konců, parodické konce.“

David Lodge: *Ambiguously Ever After: Problematical Endings in English Fiction*. In *Working with Structuralism*. London and Boston, Mass.: Rotledge & Kegan Paul, 1981, s. 154.

Toto pochopitelně nejsou převážně literární otázky; vztahují se k lidskému chování a k životní zkušenosti. Zásadní otázka zní, zda člověk uniká ze života své doby do oblasti abstrakce (v tom případě se *Angst* rodí v lidském vědomí), či zda se postaví vůči modernímu životu s odhodláním bojovat proti jeho zlořádům a napomáhat všemu, co je v něm dobrého. Na první rozhodnutí navazuje další: je člověk bezmocnou obětí transcendentálních a nevysvětlitelných sil, nebo je členem lidského společenství, v kterém může napomáhat, jakkoliv nepatrně, přizpůsobení a reformě?<sup>12</sup>

Fowlesův hrdina o Lukácsovu citátu důkladně přemýšlí:

... Dan začal propadat kouzlu vynikajícího maďarského kritika [...] Jako obvykle tomu tak bylo v zásadě proto, že narazil na myšlenky, které mohl izolovat pomocí analogie, depolitizovat je a aplikovat na vlastní život – v tomto ohledu nebyl příliš vzdálen, jak si později uvědomil, Lukácsovi samému v jeho nelítostném odmítnutí přistoupit k Thomasu Mannovi („typický buržoazní arivista; zbytečné, bezvýhodné, vykonstruované knihy“) v duchu Brechtova hodnocení. Šlo o emocionální pokus pojmout život v jeho celistvosti, podstatě a objektivní realitě; byla tu síla, myšlenka, závažnost. Tento pokus představoval svým způsobem i lék, jenž kariéristickému měšťákovi v Danovi nebyl zcela po chuti. Proti očekávání však na něho Lukács udělal dojem a výrazně pozměnil a obohatil jak jeho světonázor, tak i jeho spisovatelské já.<sup>13</sup>

---

12 *Daniel Martin*, s. 524. Srov. pasáž v českém vydání: Lukács, Gyorgy: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha: Odeon, 1976, s. 334. Překlad Růžena Grebeníčková.

13 *Daniel Martin*, s. 525.

Když Daniel Martin čte Lukácsův esej o Walteru Scottovi, v jeho analýze Scottova průměrného, obyčejného anglického gentlemana, jenž je dostatečně inteligentní i vybavený mravní silou a slušností, jemuž jsou však cizí vášně a oddanost velké věci, nachází portrét vlastní průměrnosti a všednosti. Danielův sen napsat román se rozplývá, neboť v něm sílí přesvědčení, že to nikdy nesvede.<sup>14</sup> Nemá totiž k tomu dostatek zkušeností, nemá o čem psát, neboť jeho život je spokojený, materiálně zajištěný, prost tíhy existenčních starostí a filozofických otázek. Sám jako hrdina by byl naprosto banální a nezajímavý – a jiného hrdinu vytvořit nedokáže.

Krátce řečeno, ocitl se umělecky i ve skutečnosti v prastaré humanistické pasti: dostalo se mu (na základě nezaslouženého privilegia) možnosti užívat spokojeně života natolik, že není schopen vytvořit přesvědčivý model opravdového zoufalství či nespokojenosti. Jak by mohlo být něco „tragického“ na ústřední postavě, která by měla v románu kolem sebe období Jenny [Danielova atraktivní milenka] a Thorncombe [Danielův venkovský dům] [...] S veškerou jeho relativní svobodou, penězi, časem na přemýšlení? S jeho příjemnou [...] prací? Kterákoliv umělecká činnost, jakkoliv nedokonalá a poskvrněná komercí, je uspokojující ve srovnání s prací, k níž byl odsouzen zbytek světa.<sup>15</sup>

Lukács obhájí Scottovy všední, „realistické“ hrdiny vůči romantickým a démonickým postavám Byronovým a Fowlesův hrdina

---

14 Sebeidentifikace Fowlesova hrdiny s Lukáčsovým „středním hrdinou“ a z ní vyplývající pochybnosti o vlastních spisovatelských schopnostech by samy o sobě stály za hlubší analýzu toho, jak Fowles vlastně Lukácsa chápe, neboť v Lukáčsově pojetí je právě koncept „středního hrdiny“ vyslovený v eseji o Walteru Scottovi jakýmsi klíčem k vytvoření románu.

15 *Daniel Martin*, s. 421.

se staví na jeho stranu. A zřejmě i Fowles sám – neboť *Daniel Martin* je dokladem, že navzdory Danovým pochybnostem lze realistický román o postavě jako Daniel Martin napsat.

Fowles se staví na Lukácsovu stranu. Jeho hrdina dochází k závěru, že k napsání románu mu schází životní zkušenost, prožitek něčeho skutečně bolestného, odložení masek, zodpovědnost intelektuála („Já nevím, jak lidé jako my mají žít své životy, Jane. Jsou jim dány jen dvě možnosti... buď strádat, anebo pocítovat vinu; buď ze sebe dělat osvíceného, nebo slepého. Obě cesty nás zbavují možnosti žít život tak, jak jsme měli.“<sup>16</sup>) a zejména jednoznačný, vyhraněný životní postoj; ten svůj označuje za „strnulou apatii, bezmoc“. Ovšem i taková autocharakteristika se zdá být jednou z masek: jeho románová protihráčka Jane Malloryová mu odpoví, že jde jen o „privilegovanou formu pesimismu“ a že „dospěl k dosti imponující životní rovnováze“<sup>17</sup>. Křížovatka, na které se Fowlesův hrdina ocitá, je bezpochyby křížovatkou každého úspěšného spisovatele (jakým byl i sám autor): úspěch znevěrohodnil jejich snahu psát existenciální příběhy o lidských problémech. Jinými slovy: vzal jim téma. A naopak zdůraznil potřebu uměleckého ztvárnění „jednoznačného, vyhraněného životního postoje“.

Postmodernistická poetika tuto ztrátu tématu nahradila hrou výhradně na literárním hřišti. Chce se říci, že postmodernismus nahradil absenci skutečného prožitku elementárních – či autentických – lidských emocí stylem: lze snadno pochopit výtky mnohých kritiků vůči vrcholným postmodernistickým výkonům jako Nabokovova *Ada* [1969] či Rushdieho *Maurův poslední vzdech* [1995], jejichž dokonale výstřední hrdinové se brání i té nejzákladnější, byť naivní, čtenářské emoci, jakou je ztotožnění.

---

16 *Daniel Martin*, s. 581.

17 *Daniel Martin*, s. 581.

### III

Vladimír Svatoň ve studii *Typologie románu a román historický* [1989] uvádí citát z Friedricha Schlegela:

Dramatická souvislost příběhu nečiní román [...] ještě celkem, výtvořem, pokud se jím nestane tak, že celá jeho kompozice bude uvedena ve vztah k vyšší jednotě, než je ona formální jednotka, které se často zříká a zřící smí, že v něm bude patrna vnitřní souvislost idejí, duchovní těžiště.

A pokračuje:

Odtud vyšla jedna z linií moderní literární vědy, která považuje za „ideu“ románového tvaru touhu vyjádřit celistvost epochy. Požadavek „celistvosti epochy“ nelze ovšem chápat tematicky, jako snahu předvést panoráma sociálních vztahů, událostí a lidských typů [...], ale spíše jako projasnění zásadních společných zkušeností a odtud vyplývajících postojů a cílů. [...] „Celistvost epochy“ není v souhrnu vnějších příznaků, ale v uchopení systémovosti, vnitřní spojitosti jejích vnějších projevů.<sup>18</sup>

Vyjádření celistvosti epochy románem je lukácsovský termín. V umění má jít nikoliv o pouhý popis reality, zachycení náhodností jevů v jejich chaosu a neuspořádanosti, nýbrž o podstatu „za“ jevem. O *podstatu* ukrytou za náhodnými jevy všedního dne.<sup>19</sup> Odtud pramení Lukácsovo odmítnutí Flauberta a Zoly: jejich popisnost je mu pouhým

---

18 Svatoň, Vladimír: *Proměny dávných příběhů*. Praha: Univerzita Karlova, 2004, s. 123.

19 Srov. Zima, Petr V.: *Literární estetika*. Olomouc: Votobia, 1998, s. 85. Překlad Jan Schneider.

vršením náhodných jevů, je nepodložená aktivním prožitkem, protože autoři flaubertovského typu se v rámci odmítavého a nesouhlasného gesta izolovali od soudobé společnosti a přijali roli osamocенého kritického pozorovatele. Lukács jako jejich protipól vyzdvihuje ty autory, již se stávají „spisovateli na základě zkušeností mnohostranného a bohatého života“<sup>20</sup>, a jmenuje Tolstého, Balzaca a Dickense a Scotta. Při analýze díla těchto spisovatelů pak dokládá, jak zvolené literární postupy souvisejí s jejich životními postoji. Životní postoje autorů tedy fungují jako cosi, co spoluvytváří kvalitu díla. Pokud má autor ujasněný „životní postoj“, je univerzum jeho románů uspořádané, a to nejen strukturálně, ale také morálně; za Lukácsovým odmítnutím Flauberta stojí i nepochopení jeho morální neutrálnosti jakožto projevu ironického životního postoje. Lukács není pouhým apologetikem realismu; principem jeho postoje k literatuře není pouze požadavek přesného líčení empirické skutečnosti, nýbrž fakt, že forma textu reprodukuje podstatu společenské struktury.<sup>21</sup> Způsob zobrazování jakožto „methodický princip“ je projevem „světového názoru spisovatelů“<sup>22</sup>. „Každá básnická metoda je právě ve svých komposičních zásadách co nejhlouběji určena světovým názorem.“<sup>23</sup> Přičemž „světovým názorem“ Lukács míní celkový souhrn spisovatelových životních zkušeností povýšený na určitou výši zevšeobecnění.<sup>24</sup>

Umělecký vývoj Lukács vidí v tom, jak umění přizpůsobuje své vyjadřovací prostředky složitosti doby. „... větší složitost společenských vztahů vyžaduje pro novou poesii použití nových pro-

---

20 Lukács, Georg: Vyprávět či popisovat? *Světová literatura*, 3, 1956, č. 4, s. 202. Překlad Rudolf Toman.

21 Srov. Nünning, Ansgar, ed.: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 566. Překlad Aleš Urválek a Zuzana Adamová.

22 Lukács, Vyprávět či popisovat?, s. 206.

23 Lukács, Vyprávět či popisovat?, s. 214.

24 Lukács, Vyprávět či popisovat?, s. 215.

středků.“<sup>25</sup> Srovnává jednoduchost, až absenci, popisů v románech osmnáctého století, která odrážela přehlednost a uspořádanost své doby, s důkladností popisů realistické prózy století následujícího jakožto projevu vědomí složitosti věcí a větší komplikovanosti společenských vazeb. „Nový styl vzniká z nutnosti náležitého zobrazení nové tvářnosti společenského života.“<sup>26</sup>

## IV

Lukácsova teze o provázanosti stupně komplikovanosti společenských vztahů a vazeb s literárními prostředky používanými k jejich zobrazení patří k dodnes inspirativním stránkám jeho díla. Rozlišení mezi realistickými postupy a modernou tak nespočívá pouze na bázi pouhých formálních kritérií. Uvědomíme-li si, že modernistické a experimentální postupy jsou reakcí na problematizující se moderní život v moderním světě, pak se hranice mezi realismem a modernistickými směry poněkud znejasňují a rozplývají. V každém díle, píše Lukács, je nevyhnutelný určitý stupeň realismu.<sup>27</sup>

V literatuře dvacátého století vedle sebe koexistovaly dva hlavní proudy. Proud modernismu a postmodernismu a paralelně s ním co do počtu děl i výdrže dominující proud realistický. V kontrastu mezi nimi přitom nešlo o zásadní srážku realismu s nerealistickými (tj. nemimetickými) směry, jako spíše o odlišná pojetí realismu a reality samé.<sup>28</sup>

Klasický realistický román devatenáctého století vycházel z filozofického předpokladu možnosti úplného výkladu světa, dominoval

---

25 Lukács, *Vyprávět či popisovat?*, s. 212.

26 Lukács, *Vyprávět či popisovat?*, s. 202.

27 Lukács, *Umění jako sebepoznání lidstva*, s. 310–311.

28 Srov. Hilský, s. 24 a n.

mu epistemologický optimismus. Romanopisec dával světu řád. Realistický proud v románu dvacátého století tento epistemologický optimismus z devatenáctého století nepřebírá. Vědomí, že „moderní realita se počíná vzpírat pouhé mimetické reprezentaci“, neovlivňovalo na počátku dvacátého století pouze modernisty, ale promítlo se i do změn v próze považované za pokračování tradičního realismu.<sup>29</sup> Zdařile onu změnu a posun v realistické próze vysvětluje Miroslav Drozda na příkladu Maxima Gorkého:

Kontrapozice ideologického gesta hrdiny a ostatního světa bylo osobité gorkovské řešení obecného problému literatury z přelomu století, *totiž otázky, jak uchopit moderní realitu v dimenzích, které přesahují sféru pouhé mimetické reprezentace sociálně historického terénu a vyjadřují univerzální stav světa*, jsou jeho společným jmenovatelem. Sociální skutečnost se této literatuře jevila jako něco samo o sobě prázdného, resp. neplně reprezentativního, jako sféra, jejíž pravý smysl leží mimo ni samu. Někteří Gorkého současníci [...] nalézali tento společný jmenovatel v *mýtu*. Rozevřít text do „pravé“ skutečnosti pro ně znamenalo vyslovit její skrytou mytičnost; v jejich tvorbě probíhá remytologizace vyprávění. Naproti tomu Gorkij reaguje na *vyprázdněnost soudobé sociální skutečnosti* tím, že *ji otvírá gestem ideologického postulátu*, kterým se světu nepřisuzuje dávná mytická prapodstata, ale *vnáší se do něho nový očekávaný smysl*. Nejde přitom ani tak o to, aby hrdinova ideologie byla shodná s autorovou, jako právě o demonstraci potřeby *překonat smyslu zbavenou realitu perspektivou smysluplné ideje*.<sup>30</sup>

---

29 Srov. Lukács, *Umění jako sebepoznání lidstva*, s. 310–342.

30 Drozda, Miroslav: *Narativní masky ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1990, s. 166–167. Všechny kurzivy původní.

Realistický proud tak na změnu životních podmínek a proměny senzibility reaguje stejně jako modernismus či pozdější postmodernismus, jen jinými prostředky. Vymezování proti tradičnímu realismu devatenáctého století na jedné straně není tudíž vlastní pouze modernismu, ale i realistickým tendencím první půle dvacátého století, na druhé straně je – zdá se – zas dalším dobovým paradigmatem, srovnatelným s tezí o krizi románu. Koncepce francouzského „nového románu“ postavená na konfrontaci s románem balzacovským<sup>31</sup> se kupříkladu ukázala mnohem méně životná než programový příklon k realistické tradici v angloamerické próze padesátých let.<sup>32</sup> A pro postmodernistickou prózu pak tradiční realisté představují kánon, z něhož lze čerpat a na nějž lze navazovat. *Ada aneb Žár, rodinná kronika* [1969] Vladimira Nabokova, vrcholné dílo amerického postmodernismu, je postavena na imitaci tradičních vypravěčských postupů devatenáctého století, rodinných kronik, „románů rodinného života“ ve stylu Jane Austenové nebo Turgeněva. Výstižně to charakterizoval Jiří Trávníček, když napsal, že v roce 2002 máme čtenářsky k devatenáctému století blíží než v roce 1963.<sup>33</sup>

Modernismus se nevzdal mimetického principu a možnosti interpretovat svět; pouze jej modernističtí autoři viděli a interpretovali jinak. Postmodernistická interpretace světa zdůrazňuje jeho chaotičnost, svět se jeví jako soubor mnoha skutečností, realit natolik fantastických, že se vzpírají smysluplnému a ucelenému výkladu. Taková charakteristika postmodernismu<sup>34</sup> jako by v podtextu

---

31 Srov. Grebeníčková, Růžena: Proměny poetiky 20. století. In táž: *Literatura a fiktivní světy I*, s. 13–26. Též srov. Trávníček.

32 Srov. Hilský, s. 7–34.

33 Trávníček, s. 51.

34 Přidejme ještě další z často zmiňovaných rysů – a to dekonstrukci iluzivní-

naznačovala, že na nepřehlednost a chaos moderního světa nelze reagovat jinak než postmodernismem. Lukács by s takovou tezí nesouhlasil: chaos je světu vlastní, veškerý jeho pohyb probíhá nezávisle na našem vědomí...

Zda však vnímáme nebo nevnímáme určité úkazy, jejich nutné souvislosti atd., v tom sehrává nezbytnou roli subjekt. Hegel právem praví: „Kdo se dívá na svět jako na rozumný, na toho pohlíží také svět jako na rozumného; obojí je určováno vzájemně.“<sup>35</sup>

Náhodnost či chaotičnost v zobrazení překonává právě to, jak se spisovatel ve světě orientuje, jeho „světový názor“. Ostatně postmodernismus se nevyčerpal proto, že by svět najednou přestal být chaotický...

A obdobně: když Růžena Grebeníčková napsala: „... zatímco realistický román devatenáctého století koresponduje svým ustrojením světu, v němž vládou zákony klasické fyziky, platí pro týž literární druh v moderní éře kategorie fyziky kvantové, teorie relativity nebo Heisenbergův princip neurčitosti,“<sup>36</sup> může se zdát, že se její charakteristika týká pouze modernismu či experimentující linie moderní prózy; jako by znamenalo samo sebou, že realisté výtvarní moderní vědy ignorují a pohybují se někde v předvědecké fázi.

Takovéto charakteristiky jako by předpokládaly jakýsi ideální čistý stav (který lze aplikovat jen na nemnoho autorů); vývoj prózy

---

ho aparátu realistického románu; takové postmodernistické texty však (celkem pochopitelně, chtělo by se říci) vykazaly výrazně menší čtenářskou životnost než postmodernistické romány, které z realistického románu těžily či zůstaly jeho principům věrné.

35 Lukács, *Umění jako sebepoznání lidstva*, s. 328–329.

36 Grebeníčková, *Proměny poetiky 20. století*, s. 13.

dvacátého století však spíše naplňuje vizi Davida Lodge o pluralismu a koexistenci. Potvrzují to zejména příklady spisovatelů, jejichž tvorba prochází velkou částí dvacátého století – jako např. Vladimir Nabokov, jenž ve svých prózách zužitkovává postupy realistické tradice, a současně bývá část jeho díla řazena k poetice modernismu a posléze i postmodernismu –, nebo autoři, kteří vrcholně naplňují definice postmodernistické poetiky, ale současně neopouštějí (či se nevzdávají) realistické – či mimetické – postupy (Fowles, Eco a další). A také obráceně – autoři „realisté“ vydatně těží z experimentujících postupů modernismu a postmodernismu (platí to např. pro Josefa Škvoreckého či Philipa Rotha, příkladů by však mohlo být uvedeno bezpočet). Jinými slovy: hranice mezi modernistickými a experimentujícími směry a realismem nemá podobu neprodyšné železné opony, jde spíše o volnou směnu zboží, trvalé vzájemné obohacování s cílem najít pro zvláštní obsahy přítomnosti adekvátní formu.

## V

Množství autorů, bohatství forem, pestrost postupů – to vše brání nezjednodušujícímu pokusu proměny románu dvacátého století utřídit. Proto se o to pokusme s vědomím, že vytváříme vyabstrahovaný model a že řada spisovatelů sotva půjde do navrhovaných škatulek umístit, že řadu autorů lze vnímat jako hraniční zjevy, že řada prozaiků bude v rámci své tvorby migrovat z jedné přihrádky do druhé. Necháme stranou dogmatické proudy jako socialistický realismus či francouzský „nový román“, jevy časově či místně omezené, o jejichž trvalejším přínosu pro vývoj románu lze pochybovat.

První polovina století budiž ve znamení modernismu a tzv. „nového realismu“. Kořeny jejich vzniku sahají ovšem ještě do devatenáctého století – je-li jakousi „obchodní známkou“ modernismu metoda prou-

du vědomí, tak modernismus se datuje od cesty Anny Kareninové na osudné nádraží v slavném Tolstého románu [1875–1877]. Směřování literatury od tradičního realismu k modernistickým experimentům vylíčila řada badatelů, i zde bylo již stručně zmíněno; ocitujme tedy pro shrnutí hutnou charakteristiku Davida Lodge:

Vznik románu psaného metodou proudu vědomí na konci devatenáctého a na počátku dvacátého století zjevně souvisel s obrovským všeobecným epistemologickým kulturním posunem – od reality zasazované do objektivního světa dějů a věcí, světa nahlíženého praktickým rozumem, k realitě zasazené do myslí jednotlivých myslících subjektů, z nichž každý si konstruuje realitu vlastní a jen obtížně ji uvádí v soulad s realitou konstruovanou ostatními. Pokud je moderní román formou komunikace, pak je paradoxně jeho komunikačním obsahem právě složitost či nemožnost komunikace. Jedním z modernistických argumentů pro odstranění všudypřítomného hlasu autora – moudrého, vševědoucího, spolehlivého a konejšivého – byl názor, že se neslučuje s naší zkušeností života jako fragmentarizovaného, chaotického, nesrozumitelného a absurdního. [...] Modernistický román se tak hlásí k filozofickému názoru známému jako solipsismus, podle něhož jsem to jediné, čím si mohu být jist, já sám jako myslící subjekt.<sup>37</sup>

Právě krajní solipsismus byl jednou z výtek, jež na modernismus směřovaly z pera Georga Lukáče.<sup>38</sup> Jiří Trávníček vymezuje jako znak modernistického románu „gnoseologický relativismus, zkoumání hranic a možností samého zkoumání...“<sup>39</sup>.

---

37 Lodge, David: Román jako komunikace. In *Jak se píše román*, s. 184 až 185.

38 Srov. Lukács: *Umění jako sebepoznání lidstva*, s. 313 a n.

39 Trávníček, s. 37.

Protiváhou modernismu je pak „nový realismus“. Jde o realistický proud moderní prózy, ovšem poučený absorbováním nových básnických a uměleckých směrů (jako impresionismus či symbolismus apod.) a také odmítnutím naturalismu. Spektrum autorů lze přibližně ohraničit polem Henry James<sup>40</sup> (jenž prohloubil možnosti realistického zobrazování, odpovídající moderní senzibilitě a soudobým morálním, psychologickým a estetickým problémům) na jedné straně a Maxim Gorkij<sup>41</sup> na druhé, James Joyce jako autor *Dubliňanů* či raný Vladimir Nabokov na jedné straně, na druhé např. Ivan Bunin nebo Lukácsův oblíbený Thomas Mann. I realističtí autoři se vyslovovali k intelektuální, hodnotové a filozofické krizi tehdejší doby, jen užívali čtenářsky přístupnějších prostředků. Růžena Grebeníčková umísťuje opěrný bod realistické prózy do takové podoby vypravěčského umění, jež spočívá „v jistém dosud pevném a suverénním autorském subjektivním stanovisku. Vypravěčské místo, z něhož se mluví a z něhož se směřuje k nazírání dějů, rozvíjí skladbu vyprávěného světa ze subjektivní pozice. Mediací ironie se však vypravěčovo vidění může uvarovat jednostrannosti a subjektivistických excesů“<sup>42</sup>.

Padesátá léta přinesla v literatuře oživení zájmu o realismus, jehož nositelem se stala (kupodivu?) zejména nastupující generace mladých prozaiků. Zatímco ve Francii se rozvíjel „nový román“ rušící veškeré tradiční románové atributy, v britské literatuře spisovatelé programově navazovali na tradiční realistické postupy devatenáctého století. Tematikou románu se opět stal realisticky portréto-

---

40 Srov. Ruland, Richard – Bradbury, Malcolm: *Od puritanismu k post modernismu*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 202 a n. Překlad Marcel Arbeit a kol. Odtud též převzat mnou užitý termín „nový realismus“.

41 Viz výše citovaný Miroslav Drozda.

42 Grebeníčková, *Moderní román a krize epična*, s. 30.

vaný jedinec jako člen společnosti, jejíž nové (tj. válkou změněné) mechanismy román propátrává. Na druhé straně realismus padesátých a šedesátých let je poučen modernismem a typické modernistické postupy se staly součástí poetiky realistického kánonu. Jako velmi typický příklad lze uvést Josefa Škvoreckého: autor, jenž sám sebe vždy označoval za realistu, do svého díla již od *Zbabělců* úspěšně absorboval modernistické postupy (připomeňme i jeho citlivé a vnímavé analýzy Williama Faulknera). Dannyho vnitřní monology ze Škvoreckého debutu nesou mnohé znaky proudu vědomí a modernistické techniky postupně v díle Josefa Škvoreckého získávají čím dál tím větší místo (viz faulknerovská *Legenda Emöke* [1958], čistě na proudu vědomí postavené *Neuilly* [1974]), což ilustrují zejména dva autorovy vrcholné romány ze sedmdesátých let. Kdyby plýtvání nálepkami a novými termíny nepatřilo k četným nešvarům literární vědy, mohli bychom poválečný realismus nazvat realismem po modernismu („postmodernistickým realismem“).

Z vývoje díla autorů jako Josef Škvorecký, John Fowles či Vladimir Nabokov lze vyvodit tezi, že postmodernismus šedesátých let má kořeny spíše v poválečném realismu než v reakci na modernismus (jak by napovídal název proudu). Nicméně v tom podstatném se román postmodernistický od realistického liší: zatímco realistický román – řekněme ve své modelové podobě – vychází z lukácsovské vize románu, poetiku děl modernistických a zejména postmodernistických (autorů, které Scholes s Kellogem označovali za *fabulátory*, včetně tzv. magických realistů) jakoby předdefinovával Michail Bachtin se svou teorií karnevalovosti a dialogičnosti románu.<sup>43</sup>

Velký vzestup a rozmach postmodernistické prózy a popularita autorů typu Salmana Rushdieho či Thomase Pynchona potvrzova-

---

43 Srov. Svatoň, s. 111–120.

ly předpověď Scholese a Kelloga o rozchodu románu s technikami realismu a o budoucnosti prózy postavené na kombinacích starších vzorů a na fabulování. V devadesátých letech ovšem – a projevil se to právě v díle zmiňovaných autorů – postmodernismus nabyt natolik sebestředných a samožerných poloh, že nakonec jako by polhltil sám sebe. Kdysi radostný duch čistě literární hry se proměnil v unavený škleb. A na příkladu mnohých děl z přelomu tisíciletí lze soudit, že by se mohla opakovat situace z padesátých let: v současném románu (tedy alespoň v tom nepatrném zlomku produkce, který je s to jedinec sledovat) se zase výrazně vracejí realistické tendence obohacené ovšem o to nejlepší z poetiky literárního postmodernismu. Nastala fáze post-postmodernistického realismu?

Jedním z velmi typických rysů postmodernistického románu (v devadesátých letech postmodernistické, zejména té americké, kultury obecně) bylo téma teorie spiknutí. Realita byla natolik vymknutá z kloubů „zdravého rozumu“, natolik nesmyslná a odporující zákonům pravděpodobnosti a logiky, že za tím „muselo něco být“. Teorie spiknutí jako projev snahy dodat realitě nějaký smysluplný vzorec v podobě vyššího záměru. Pluralita bachtinovského dialogismu uzavřela člověka do vězení falešných významů a falešný obraz světa začal žít vlastním životem. Jak ukazuje Ecův román *Foucaultovo kyvadlo* [1987], dekonstrukce je projevem paranoie.<sup>44</sup> „Post-postmodernistický realismus“ pocítil potřebu znovu svázat román s životní realitou – vhodný čas vrátit se znovu k Lukácsovi. Své velké téma současný román našel v 11. září 2001. Dokonce i Salman Rushdie se vrátil z fikčních světů zpět do reality, když současného romanopisce postavil před volbu buď psát o tom, co

---

44 Z tohoto hlediska vrcholným dílem pozdního dekadentního postmodernismu, jenž přestal parodovat a začal sám sebe brát vážně, a tím se stal směšným, je efektní thriller Dana Browna *Šifra mistra Leonarda*.

je tady a teď, nebo nepsat vůbec. V soudobém románu se musí autor k aktuálnímu dění vyslovit, musí mít svůj názor.

Georg Lukács chápe dějinné procesy depersonalizovaně. Společenské dění se jeví jako síla nezávislá na vůli a zájmech konkrétního člověka.<sup>45</sup> Jedinec nemůže svými kvalitami spoluurčovat průběh či výsledek dějinných procesů, propast mezi jeho niternými potřebami a světem se rozevírá.<sup>46</sup> Řešení moderního románu se ovšem zdá být odlišné od řešení, jaké spatřuje Lukács v díle klasiků: Lukáčsem formulovaný protest (více či méně vědomý) proti depersonalizujícímu působení mechanismů moderního života jakožto součásti společenského vědomí románu nemá u vrcholných představitelů soudobé prózy (jako Philip Roth či Salman Rushdie) podobu společenské vzpoury, ale spíše hluboké existenciální krize a pátrání po vlastních kořenech.

Za ztělesnění tohoto „post-postmodernistického realismu“ lze považovat např. románovou tvorbu Philipa Rotha od devadesátých let do současnosti. Hlavní hrdina *Americké idyly* [1997], dokonale spořádaný vzorný občan snažící se vést dobrý život a nikomu neubližovat, dostane „nejhorší lekci, jakou může člověku život uštédřit – lekci, jak je život nesmyslný“<sup>47</sup>. Řešením mu je nikoliv vzpoura, ale dvojí život – uvnitř hrůza, na povrchu nepošramocená prostomyslnost; herecký výkon na troskách.

Příčinou krize je společenský vývoj, dějiny, které člověka semelou, události, na něž není připraven. I v *Lidské skvrně* [2000] hlavního hrdinu dostihne osud, kterému se snažil vyhnout popřením své

---

45 Srov. Lukács, Georg: *Metafyzika tragédie*. Praha: Československý spisovatel, 1967. Překlad Eva Hartlová.

46 Srov. Svatoň, s. 111–120.

47 Roth, Philip: *Americká idyla*. Praha: Volvox Globator, 2005, s. 71. Překlad Luba a Rudolf Pellarovi.

identity (Coleman Silk je černoch, jemuž nezvykle bílá plet' umožňuje přijmout židovskou identitu). Rothovi hrdinové jsou vrženi do doby, které nerozumí, ale která jim zakazuje o ní pochybovat...

Současně Roth velmi rafinovaně pracuje s postmodernistickým napětím mezi tím, co je realita a fikce. Jeho vypravěč (autorovo alter ego) Nathan Zuckerman se setkává s oběma svými hlavními hrdiny jako se skutečnými lidmi, ale k tomu, aby jejich příběh mohl napsat, nemá dostatek informací. Takže chce-li jejich život převést v román, musí si jej vymyslet. Tam, kde nemá dostatek informací, nastupuje proud vědomí postav jakožto prostředek literární stylizace. Metoda, která za modernistů měla mít podobu vrcholného realistického zobrazení, se tu stává neskrývaným prostředkem fikce.

## VI

Georg Lukács metodu své práce postavil na zkoumání vzájemných vztahů mezi světovým názorem a tvárným postupem.

Pojmu světový názor se zde používá v dvojím významu: za prvé se týká toho, jak uvědoměle spisovatel formuluje pro sebe a pro druhé svůj přímý postoj k životním problémům a zároveň prostředkuje vše další k problémům své doby; za druhé, jak instinktivně i umělecky uvědoměle tyto zjevy uchopí a jak je ztvární.<sup>48</sup>

Lukács až příliš „světový názor“ vztahuje k sociální skutečnosti, k správnosti spisovatelových postojů k „životním problémům buržoazní společnosti“. Pro hermeneutiku moderní prózy je třeba obsah pojmu „světový názor“ rozšířit na mnohem širší spektrum

---

48 Lukács, *Umění jako sebepoznání lidstva*, s. 328.

otázek a postojů: metafyzických, filozofických, etických, morálních – i třeba aktuálně ekologických. „Světový názor“ je s to spisovatelskému umění vrátit vážnost, ztracenou v dobách postmodernistických hříček ve slonovinové věži. Román musí nést (světový) názor, ať už jej do něj autor vloží vědomě, či nikoliv.<sup>49</sup> „Světový názor“ musí do románu – aby byl text umělecky věrohodný, a nikoliv jen traktátem, agitkou či beletrizovaným esejem – vnikat nikoliv jako soubor hoto- vých tezí, ale vyvěrat z logiky vyprávění, tedy z uměleckého ztvár- nění. Lukács v dané souvislosti hovoří o problému perspektivy: při uměleckém výběru spisovatel na základě svého světového názoru překonává namátkovost v detailech.<sup>50</sup> Umění je výběr podstatného. Román vypovídá o situovanosti moderního člověka a ta se odráží v užitých stylistických postupech. Jinak vypadá próza, v níž hrdina zná „návod“, jak proniknout z jedné (uzavřené) sociální skupiny do druhé, jinak má-li pocit bezmocné izolovanosti ve světě, kde je každá akce směřující ke změně lidské situace iluzorní.<sup>51</sup>

Literatura tedy je (by měla být) projevem autorova úsilí porozu- mět světu, o kterém píše – nebo který je předmětem jeho pozorová- ní. Umělecké zachycení reality je snahou postihnout její smysl. A to i tehdy, je-li skutečnost zobrazována jako zcela nesmyslná.

Román je výsledkem a prostředkem autorova hledačství. Světový názor v románu je tedy nikoliv pouze tím, co román vyjadřuje, ale také to, co je románem teprve nalezeno a vyjádřeno. Abychom

---

49 Srov. Lukácsovu analýzu historických románů Waltera Scotta (*Umění jako sebepoznání lidstva*, s. 193): „... Scott patří do řady těch velkých spisovatelů, u nichž se hloubka vyjadřuje převážně jejich výtvo- ry, aniž by často autor sám této hloubce rozuměl, neboť vyvěrá ze vskutku realistického uchopení látky a je v rozporu s osobními názory a předsudky svého tvůrce.“

50 Podrobněji vyloženo, Lukács, *Umění jako sebepoznání lidstva*, s. 314 a n. Též In Lukács, *Vyprávět či popisovat?*

51 Srov. Grebeníčková, *Proměny poetiky 20. století*.

použili termín Jiřího Trávníčka: „myslí se příběhy (7. pád)“<sup>52</sup>. A to je – soudím – jedním z hlavních myšlenkových přínosů románu: světový názor, který se v románu a románem teprve nachází a ohledává, se dostává do rozporu či střetu se světovým názorem v podobě ideologií, snažících se do románu implantovat zvnějšku. Právě literatura na příbězích konkrétních lidí ukazuje, že životní praxe je bohatší a barvitější než všechny světové názory; zvláště přejdou-li v ideologii. Konkrétní příběhy jsou vždy ideově bohatší než předem dané (zjevené, předzjednané – jak je libo) „ideové obrysy“. Z tohoto hlediska moderní román spíše než lukácsovská „sociální nutnost stylu“ ovlivňuje a formuluje nutnost filozofická.

Hermeneutický výklad románu by měl text číst nejen jako příspěvek k poznání jeho vlastní struktury a pravidel, nejen jako poznání atmosféry doby, jedincova nitra, autorových postojů, ale také a zejména jako projev hledačství odpovědí na některé podstatné otázky, kdy spisovatel vstupuje na území nikoho, které nemá pod kontrolou. Nakonec každý velký román je víc než jen (realistickým?) odrazem své doby a svého autora, ale dostává se do služeb poznání vyššího (metafyzického) řádu.

---

52 Trávníček, s. 260.

# Metodologická poznámka

Zcela v duchu výše uvedených vstupních tezí tato práce zkoumá sledovaná díla přes způsob, jak se v nich odráží a jak je formulován „světový názor“ autorů, jak se zmocňují existenciální situace člověka v moderním světě a jaká se pokoušejí nacházet schémata, jimiž jsou svět a modelové lidské situace řízeny.

Koncepce této práce tedy vychází z předpokladu, že umělecké dílo vyjadřuje pohled svého autora na řád světa (či je výrazem jeho snahy takový řád rozpoznat a popsat), odráží se v něm autorovy postoje a názory na filozofické či duchovní otázky, jaké etické a morální hodnoty vyznává – a to formou příběhu. Analýze těchto postojů jsou věnovány jednotlivé interpretace.

Výběr interpretovaných textů je zvolen tak, aby představoval reprezentativní vzorek určitého období – jejich členění, nastíněnému v úvodu, odpovídá i členění práce.

První oddíl, věnovaný dílům modernistického období, se ve své první kapitole snaží identifikovat metaforu šachové hry jakožto model postavení člověka v současném světě. Zatímco o zařazení Vladimira Nabokova a Samuela Becketta do modernistického kontextu lze asi sotva pochybovat, analyzovaný román Jasunariho Kawabaty, mající pro svou výraznou „dokumentárnost“ blíže k poválečnému realismu, jsem zařadil jakožto doklad univerzálnosti šachové metafory. „Postmodernistický dodatek“ Georgese Pereca je pak skutečně jen dodatkem, jenž – soudím – předchozí vývody doplní o rozměr jisté hravosti.

Druhý oddíl je věnován dílům z období poválečného realismu. Jádrem je analýza metafyzické tematiky v díle Vladimira Nabokova, zastoupená zejména jeho klíčovými povídkami *Znaky a symboly*

a *Sestry Vaneovy*, a její srovnání s metafyzikou v tvorbě Jasunariho Kawabaty. Zde si dovolím upozornit, že předložená studie je pravděpodobně prvním (jak mohu soudit na základě znalosti nabokovovské literatury) zaregistrováním podobnosti dané tematiky v dílech obou autorů. Následuje analýza duchovní linie v díle Johna Fowlese, postavená zejména na rozboru ve své době nesmírně populárního a intelektuálně podnětného románu *Mág*.

Třetí – postmodernistický – oddíl se snaží doložit, že i dílům naplněným postmodernistickou hravostí není cizí lukácsovský „světový názor“ a filozofický rozměr: ať už je to „filozofie času“ a moralistní apel Nabokovovy *Ady*, výrazně formulovaný úkol umělce zamezovat zkáze a postavit se nicotě u Georgese Pereca, či obraz postavení člověka v dějinách u Salmana Rushdieho.

V závěrečném oddílu představím *Spiknutí proti Americe* Philipa Rotha jakožto typický román soudobé prózy, které události 11. září 2001 vrátily velká témata a také „angažovanost“.<sup>53</sup>

Výběr analyzovaných titulů je též veden tím, aby rozbor textů sloužily jako doklad obecných tezí nastíněných v úvodu. Samozřejmě jednotlivé interpretace nejsou směřovány pouze k tomuto cíli – jednak se snaží ukázat různá spisovatelská řešení problematiky pátrání po otázkách existence vyššího řádu, jednak nerezignují na snahu podat celistvější analýzu a neopomenout také širší kontext díla sledovaného autora. Nejde mi přitom o analýzu poetiky díla, ale o rozbor hermeneutický.

---

53 Viz též mé kritické stati o soudobém románu psané pro časopis *Host*:

– Cyklus násilí nepřerušen. O novém románu Salmana Rushdieho. *Host*, 22, 2006, č. 4, s. 10–14. (Salman Rushdie: *Shalimar The Clown*) + doprovodné materiály: Psát romány po 11. září 2001... (Salman Rushdie o svém novém románu a úloze romanopisce v současném světě), s. 12–13.; Největší román, největší pohroma (*Klaun Šalimar* v zrcadle britské a americké kritiky), s. 13–14.

– Bouřkové mraky civilizace. O románu Davida Mitchella *Atlas mraků*. *Host*, 23, 2007, č. 4, s. 17–20.

I

# Hra bohů, nekonečné možnosti

(Šachové téma v moderní próze)

*Vznikají-li stejné syžety nezávisle v literatuře a v životě, pak z toho lze pouze usoudit, že funguje jakýsi mechanismus, jenž jasně ohraničuje různorodost možného jednání a takříkajíc „filtruje“ situaci tím, že redukuje prakticky neomezené množství impulsů a podnětů na dosti omezený okruh konání.*

Jurij Lotman – *Téma karet a karetní hry v ruské literatuře počátku 19. století*

## I

Jurij Lotman se ve studii *Téma karet a karetní hry v ruské literatuře počátku 19. století* [1975]<sup>54</sup> věnuje problematice karetní hry a dochází k zobecňujícím teoretickým závěrům – karty jako hazardní hra jsou „modelem boje člověka s Neznámými Faktory“<sup>55</sup> – a analyzuje vznik a význam tématu karet v souvislosti s dobovými společenskými poměry, v nichž nahodilost a nepředvídatelnost (stěžejní pojmy v Lotmanově analýze problému<sup>56</sup>) byly hlavními

---

54 In Glanc, Tomáš, ed: *Exotika. Výbor z prací Tartuské školy*. Brno: Host, 2003, s. 139–173. Překlad Pavel Hroch, Jan Kranát, Marcela Pittermannová (dále jen Lotman).

55 Lotman, s. 147.

56 „Téma karetní hry vnáší do syžetového mechanismu, do článku, vřazeného mezi hrdinovy pohnutky a výsledky jeho konání, náhodu, nepředvídatelný průběh událostí. Náhodnost se též stává mechanismem syžetu a tématem autorových i hrdinových úvah. Syžet se začíná vyvíjet jako přibližování hrdiny k cíli, za nímž následuje neočekávaná katastrofa...“ Lotman, s. 158.

kategoriemi.<sup>57</sup> Hra je podle Lotmana v ruské literatuře počátku 19. století „přijímána jako model jak sociálního světa, tak univerza“<sup>58</sup>, model, jenž „už sám v sobě skrýval určité interpretace životních konfliktů“<sup>59</sup> a „představoval souboj s mocnou a iracionální silou“<sup>60</sup>.

Lotmanova studie je výkladem vztahu literárního motivu a dobové společenské situace. Obdobně by daný vztah mohl fungovat i po přenesení do jiné evropské literatury daného období, ale zřejmě by již nebylo možné jej přenést do jiné doby. Jinými slovy, druh syžetu spojený s hazardní karetní hrou je natolik pevně spjat s dobovou společenskou atmosférou (jak ostatně dokazuje Lotman), že by jeho přenos v čase nemohl fungovat. Dokladem může být román Vladimira Nabokova *Král, dáma, kluk*, jenž svým názvem poukazuje na karetní tradici ruského písemnictví, ale ačkoliv se v jeho textu pracuje s odkazy na román 19. století (zejména na *Paní Bovaryovou* a *Annu Kareninovou*), motiv karet v něm i přes některé náznaky zůstává nevyužit.

V této studii bych se rád věnoval využití šachové hry v literatuře 20. století. Ačkoliv se asi sotva dá říci, že by šachy v moderní próze významově nahradily karetní téma v (ruské) literatuře 19. století, následující kapitoly snad prokáží, že stejně jako s kartami i se šachy je spjat určitý druh syžetu. Představa, že by konflikt *Pikové dámy*, *Maškarády* či *Hráčů* vycházel z šachů, je absurdní. Stejně tak obráceně: šachy vyžadují zásadně jiný typ hrdinů, než jsou postavy např. z výše uvedených „karetních děl“. Člověk, který vyhraje v kartách, je hráč, má štěstí, může být považován za gamblera, podvodníka, ale sotva za umělce či génia. To jsou atributy šachového mistra.

---

57 „Hra rozmanitých, vzájemně nesouvisejících pořádků činila z nečekanosti stále působící mechanismus.“ Lotman, s. 149.

58 Lotman, s. 152.

59 Lotman, s. 153.

60 Lotman, s. 153.

Karetní hra implikuje problémy nahodilosti, nepředvídatelnosti, šachy jsou v literatuře 20. století spjaty s problémy existenciálními.

Jak dokládá Lotman, situace nutí karetní hráče přijímat důležitá rozhodnutí bez potřebných informací. Hráči předem nevědí, jaké budou mít karty, a během hry neznají karty soupeře. Hovoříme zde o standardních situacích, ne o falešné hře. Za takových okolností jsou vždy odkázáni na náhodu, neboť nezáleží na tom, hrají-li nazdařbůh, či koncipují strategii. V šachu jsou podmínky rovné. Oba hráči začínají se stejnými figurami, vědí to; jediné znevýhodnění spočívá v tom, že jeden zahajuje, kdežto druhý musí (nebo může) na zahajovací tah reagovat. O to více záleží na vypracování strategie, schopnosti předvídat, zvažovat možnosti. Nejde-li o povrchní formu hry, ale o její mistrovskou, „uměleckou“ formu, vítězství nespočívá na náhodě, ale je v rukou hráčů.

V následujících kapitolách se nebudu pokoušet o hermeneutiku šachu, tak jak to Jurij Lotman udělal s kartami. Ani mi nepůjde o filozofické zobecnění problematiky hry.<sup>61</sup> Pokusím se srovnáním dvou na sobě nezávislých děl dvou odlišných kultur dokázat, že existuje „šachový syžet“, a následně upozorním na dvě další zajímavá využití šachového motivu v moderní evropské próze.<sup>62</sup>

---

61 V obecných východiscích souzním s knihou Eugena Finka *Hra jako symbol světa* (1960, české vydání: Praha: Český spisovatel, 1993).

62 V *Ilustrované encyklopedii tradičních symbolů* J. C. Cooperové (Praha: Mladá fronta, 1997, s. 188. Překlad Allan Plzák.) se o šachách mj. dočteme: „Královská hra života; konflikt mezi duchovními mocnostmi světa a temnoty; mezi dévy a asury; anděly a demony bojujícími o nadvládu ve světě; existence jako působiště protikladných mocností a sil, projevení a opětovné pohlcení. Černobílá [...] šachovnice symbolizuje střídavý vliv všech základních dualit a komplementarit ve světě jevů: negativního a pozitivního; noci a dne; slunce a měsíce; mužského a ženského prvku; temnosti a jasnosti; měsíčního světla a zatmění; času a prostoru apod.; také pohyb života kolísající mezi dobrem a zlem, štěstím a neštěstím. Šedesát čtyři políček [...] [představuje] kosmos ve všech jeho možnostech včetně sil působících ve vesmíru i v člověku; šachovnice tak zahrnuje symboliku

## II

### *(Jasunari Kawabata – Meidžin)*

Román Jasunariho Kawabaty *Meidžin*<sup>63</sup> je postaven na zobrazení skutečného utkání v go mezi Meidžinem Šúsaiem Honimbó (1874–1940) a o mnoho let mladším vyzyvatelem Minoru Kitanim (1909–1975), v románu přejmenovaného na sedmého dana Ótakeho, k němuž došlo v roce 1938 a jehož se autor účastnil jako dopisovatel.<sup>64</sup> Jeho reportáže pro tokijské noviny, vydávané během partie (od června do prosince 1938), natolik překračovaly hranice novinového žánru, že se Kawabata rozhodl materiál zpracovat do románové formy.

Roli zde jistě hrálo i to, že Meidžin Šúsai Honimbó byl Kawabatovým přítelem; ještě dva dny před jeho smrtí Kawabata mistra navštívil a sehráli spolu několik partií go.<sup>65</sup> Návštěva je v románu zmíněna na začátku sedmé kapitoly. Po Meidžinově smrti pořídil Kawabata (jedním z jeho koníčků bylo fotografování) mistrovsky posmrtné snímky.<sup>66</sup> V románu je fotografování popsáno v šesté kapitole.

---

kosmické dokonalosti. [...] Pohyb figurek představuje uskutečnění všech možností v tomto světě a v jednotlivém člověku. Tah je věcí svobodného rozhodnutí, ale zároveň převzetím odpovědnosti za řadu nevyhnutelných následků; je zde při díle svobodná vůle i osud; duch je pravda a v něm je člověk svobodný; vně ducha je otrokem osudu.“

63 In Kawabata, Jasunari: *Tanečnice z Izu a jiné prózy*. Praha: Odeon, 1988, s. 131–246. Překlad Vlasta Winkelhoferová.

Slovo Meidžin je označení mistra ve hře go; v anglické verzi se tak román jmenuje *The Master of Go*, ve francouzštině *Le Maître ou le Tournoi de Go*.

64 Pokud jde o základní uvedení do problematiky go, dovolím si čtenáře odkázat na instruktážní vysvětlivkový aparát, jenž je součástí českého vydání.

65 Gessel, Van C.: *Three Modern Novelists. Sôseki, Tanizaki, Kawabata*. Tokyo: Kodansha International, 1993, s. 206.

66 Gessel, s. 173–174, 206.

Hluboká úcta, přátelství, obdiv, sympatie přecházející v dojetí – tím je nesen autorův vztah k Meidžinovi Šúsaiovi Honimbó. Mistr je v textu představen jako velký umělec, který hře obětoval vše. Veškerá jeho životní aktivita směřovala ke hře a jeho život byl přímo asketický. Měřil 150 cm a vážil jen 30 kg. Když během turnaje onemocněl, lékař byl stavem jeho těla udiven:

Má tělo podvyživeného dítěte. Na jeho lýtkách není ani kousek masa. Je div, že ho ty nohy vůbec unesou. Nemohu mu dát ani normální dávky léků jako dospělému, musím mu léky dávkovat jako třináctiletému nebo čtrnáctiletému dítěti.<sup>67</sup>

Veškerá Meidžinova velikost pramenila z hráčského umění, sebekázně a dlouholetého cviku, „... když seděl nad gobanem, vypadal Meidžin mnohem větší,“<sup>68</sup> říká vypravěč.<sup>69</sup>

Na *Meidžinovi*, navzdory jeho nevelkému rozsahu, autor pracoval dvanáct let, od roku 1942 do roku 1954.<sup>70</sup> Sám velký obdivovatel i vášnivý hráč go Kawabata si *Meidžina* velmi cenil: „Mezi svými nejnovějšími díly mám raději *Meidžina* než ostatní dva romány, a taky mě víc uspokojuje.“<sup>71</sup> Román pojal jako hold hře a jejím hrá-

---

67 *Meidžin*, s. 141.

68 *Meidžin*, s. 141.

69 Jak uvádí Roy Starrs, nedostatek tělesnosti dává Meidžinovi éteričnost, přízračnou nereálnost, což Kawabatovi umožňuje ztotožnit ho s duchem minulosti a představit jej jako ztělesnění tradičních japonských citových a estetických hodnot, směsice „krásy a smutku“, jak tomu říkal sám autor. Starrs, Roy: *Soundings in Time. The Fictive Art of Kawabata Yasunari*. Richmond: Curzon Press, 1998, s. 148.

70 Keene, Donald: *Dawn to the West*. New York: Columbia University Press, 1998, s. 820.

71 Keene, s. 829. Oněmi dvěma dalšími romány myslel *Hlas hory* a *Tisíc jeřábů* vydané dva roky před *Meidžinem*.

čům, jako obraz umělců plně se oddávajících svému umění, hře bez jakýchkoliv politických, ekonomických a sociálních významů, což byl též autorův postoj k umění.<sup>72</sup>

Román se otvírá Meidžinovou porážkou a jeho smrtí o rok a ne celé dva měsíce později. K porážce a smrti se pak autor kruhově vrací v závěru. Zvolený postup má svou logiku v autorově koncepci hry go a v jeho vztahu k mistrovi. Čtenář tak od samého začátku ví, že jde o Meidžinovu poslední partii, že je to hra, která jej stála život.<sup>73</sup> Stejně tak působivost obrazu poraženého a všemi opuštěného starého mistra bude jakýmsi leitmotivem pro vnímání Meidžina v románu:

Funkcionáři, reportér listu, ba dokonce i já, pozorovatel střetnutí, jsme už nikdo nevydrželi na místě a odjeli tak rychle, že to vypadalo, jako bychom utíkali, avšak poražený Meidžin zde zůstal všemi opuštěn dál. Teď tam patrně sedí, roztržitý a zamyšlený jako obvykle, a ponechává na představitosti ostatních míru své skleslosti a únavy.<sup>74</sup>

Vypravěčem románu je pan Uragami, pozorovatel turnaje. Nejedná se o reportéra v klasickém slova smyslu. Spíše jde o spisovatele spolupracujícího s novinami, neboť go (příznačně) spadalo do působnosti umělecko-literární sekce listu. Partie trvala od 28. července 1938 do 4. prosince téhož roku a Uragami se jí celé účastnil, přesouval se spolu s hráči z místa na místo, sledoval život v zákulisí utkání. Román na mnoha místech přechází v esej o hře go, v úvahy nad jejím smyslem, krásou a historií. Jak se v závěru

---

72 Keene, s. 820.

73 „Lze říci, že nakonec [partie] stála Meidžina život,“ píše se hned v první kapitole. *Meidžin*, s. 132.

74 *Meidžin*, s. 135.

partie zrychluje, dynamizuje se i její popis. Střetnutí je nejen dramatický boj, nejen předmět estetického zájmu, ale je v něm i cosi nadpozemského, cosi unikajícího našemu chápání.

Za hru stojí obětovat život. Hráči jako skuteční umělci jsou hře bezmezně oddáni. Vysilující soustředění, naprosté odpoutání se od okolního světa, překonávání zdravotních obtíží, to vše v očích vypravěče dělá ze hry a hráčů „zosobnění nejdokonalejšího lidského ducha“<sup>75</sup>.

Oddanost hře se u obou hráčů proměňuje v posedlost a zejména u Meidžina se projevuje neschopností chápat hru jako kratochvíli či zábavu.

Věnoval se hrám den za dnem, noc co noc, bez přestání. Ale vzhledem k tomu, že pro něho zcela jasně nebyly pouhým potěšením a kratochvílí, bylo v tom až něco úděsného. Byl jako ďáblem posedlý. Protože i při madžongu a biliáru rázem zapomínal na všechno kolem docela stejně jako při go, jeho soupeři se ocitali v trapných situacích. Ale Meidžin sám se vždycky s naprostou nevinností a bezelstností cele oddával hře. Na rozdíl od toho, jak prožívali hru normální lidé, Meidžin se v takových chvílích ztrácel kamsi do daleka, do neznáma.<sup>76</sup>

V době mimo utkání Meidžin doslova pronásleduje ostatní účastníky partie (rozhodčí, pozorovatele, žáky), aby si s ním zahráli go, rendžu („závodní forma“ go), japonské šachy šógi či madžong, přičemž jakékoliv hře je ochoten věnovat maximální péči a soustředění a rozvláčné přemýšlení, „... soupeř obvykle končil s bolením hlavy a zcela vyčerpán“<sup>77</sup> poté, co partii začatou v poledne dohráli ve tři

---

75 Meidžin, s. 171.

76 Meidžin, s. 200.

77 Meidžin, s. 183.

ráno. Pro Meidžina jeho zcela vysilující a vyčerpávající přístup ke hře představuje jediný smysluplný princip existence; je umělcem zcela oddaným svému umění. Ne náhodou vypravěč v dvacáté šesté kapitole přirovnává Meidžina, jenž se uhrál k smrti, ke spisovateli Sandžúgo Naokimu, který se k smrti upsal a který právě o go napsal: „Hráčům go lze závidět. Považuje-li někdo hru go za zcela bezcennou, je absolutně bezcenná, ale považuje-li ji za hodnotu, je absolutní hodnotou.“<sup>78</sup>

Současně autor pojímá Meidžina jako posledního představitele *hráče jako umělce*: „Šúсай Honimbó byl pravděpodobně posledním uctívaným Meidžinem v duchu dávné tradice hry go jakožto „cesty v umění i životě.““<sup>79</sup> Byl osobností, která tvořila předěl mezi starou a novou dobou. Z jeho postavy „vanula zvláštní tichá melancholie. Jako by nepatřila do tohoto světa. Připadala mi takřka jako poslední památník doby Meidži“<sup>80</sup>.

Meidžin představuje tradiční umění hry go. Proti němu stojí bojovný způsob hry, založený na intrikaření, taktizování, zneužívání pravidel ve svůj prospěch, zkrátka vše, co vypravěč nazývá „nekalý způsob boje“ a co „poskvvrňuje hru jakožto umělecké dílo“<sup>81</sup>. Právě proto byl Meidžin velikánem, „mužem dávných dob“, protože tento způsob hry mu byl cizí.<sup>82</sup>

Když se sedmý dan Ótake pro přetrvávající rozpory v jednu chvíli rozhodne partii vzdát a ukončit, apeluje na něj v rozhovoru vypravěč Uragami historickou váhou partie, která je „koncem jedné a začátkem nové éry v go, je mostem mezi dvěma epochami a vne-

---

78 *Meidžin*, s. 198.

79 *Meidžin*, s. 163.

80 *Meidžin*, s. 171.

81 *Meidžin*, s. 165.

82 Starrs na druhé straně přesvědčivě dokládá (s. 149–150), že si Kawabata Meidžina idealizuje.

se do goistických kruhů oživení a vitalitu. Odstoupit od partie by znamenalo vzepřít se běhu dějin“<sup>83</sup>.

Oproti Meidžinově „umělecké duši“ je postavena moderní agresivní strategie, moderní racionalismus, „který mnoha přísnými pravidly ochudil hru go o kvality umělecké disciplíny, připravil ji o úctu ke starším, ba i o vzájemnou lidskou úctu. Z umění go vymizela tradiční japonská, lépe řečeno orientální krása a vůbec všechno se změnilo v počítání a regule“<sup>84</sup>. Go je najednou pojímáno jako mediální divadlo, v němž jde o peníze. „Nová pravidla s sebou přinášejí i novou taktiku boje.“<sup>85</sup> Partii končí éra go jako umění a střídá ji éra go jako boje. Tak i Meidžinova slova, jimiž partii uzavírá, nabývají symbolické hodnoty: „Všechno skončilo. Už není co hrát.“<sup>86</sup> Jako by si sám byl vědom, že s ním odchází něco velkého – tradice, jedna epocha, duch minulých dob.

Nejde tu ovšem jen o portrét Meidžina jako velkého umělce, důležité je, co Meidžin ztělesňuje. Jak už bylo naznačeno v četných ukázkách z Kawabatova románu, je to především tradice, duch minulých dob. Gessel píše, že popudem k návratu k reportážím z posledního Meidžinova turnaje a jejich přepracování do románové tvorby mohly být jednak smrt Meidžina Šúsaje, jednak také výsledek války.<sup>87</sup>

V roce 1948 Kawabata napsal:

Vždy jsem se rmoutil pro vše japonské svým vlastním žalem, to je vše. Jako výsledek porážky, ten žal musel prostoupit mým

---

83 *Meidžin*, s. 224.

84 *Meidžin*, s. 163.

85 *Meidžin*, s. 237.

86 *Meidžin*, s. 241.

87 Gessel, s. 174. Současně Gessel cituje Edwarda Seidenstickera, který uvádí, že porážka Meidžina je porážkou velké tradice, což lze vnímat jako Kawabatův komentář ke konci války. Tamtéž, s. 206.

tělem a kostmi. Ale porážka ve skutečnosti přinesla svobodu ducha a vědomí, co to znamená žít v míru.

Domnívám se, že můj poválečný život už pro mě sestává ze „zbývajících let“ a že tato zbývající léta nejsou má, ale odhalením tradiční krásy Japonska. Cítím, že v tom není nic nepřirozeného.<sup>88</sup>

Téma uchování tradičních hodnot, konflikt těchto tradičních hodnot s novým, moderním, *poválečným* způsobem života patří k základním tématům Kawabatovy tvorby po r. 1945. V *Hlasu hory* je téma zpracováno ve formě konfliktu Šinga se synem, válkou zcyničtělým a zbaveným morálních zásad. V románu *Tisíc jeřábů* se krása tradičního Japonska přímo inkarnuje do postavy slečny Inamurové.<sup>89</sup> Ta se objeví jen ve dvou scénách, téměř nepromluví, ale její čistá krása spojená s šátkem se vzorem tisíce jeřábů zůstává v románu stále přítomna.<sup>90</sup> Román *Tisíc jeřábů*, jehož neobvykle krátké odstavce svou koncizností někdy připomínají haiku,<sup>91</sup> je věnován kráse čajového obřadu. Kawabatovi však nešlo o jeho oslavu, ale spíše se snažil ukázat, jak čajový obřad degeneruje do prázdného komercialismu a vulgarity.<sup>92</sup> Krása porcelánu a nádobí potřebného k čajovému obřadu je totožná s krásou slečny Inamurové. Jak píše Šuiči Kato, dívky a porcelán nejsou u Kawabaty krásné pouze na pohled, ale také na dotek, a dotekové vjemy jsou základem vzta-

---

88 Keene, s. 823.

89 Keene, s. 830.

90 O vzniku *Tisíce jeřábů* Kawabata napsal: „Začal jsem psát *Tisíc jeřábů* bez jakékoliv přípravy, pouze na základě toho, že jsem viděl dvě mladé dívky jít na čajový obřad... Vůbec si nejsem jistý, jestli jedna z těch dívek měla šátek se vzorem tisíce jeřábů, nebo ne. Jsem natolik pohlcen autosugescí, že mám pocit, že ten šátek měla, ve skutečnosti nejspíš ale ne.“ Keene, s. 829.

91 Keene, s. 830.

92 Keene, s. 830.

hu k oběma.<sup>93</sup> A krása porcelánu a slečny Inamurové jsou jakýmsi esenciálním vyjádřením krásy tradičního Japonska.<sup>94</sup>

Symbolem tradiční krásy je i Meidžinův způsob hry go. Je to umělecké dílo poskytující dokonalý estetický prožitek. Nevhodný zásah, nerespektování tradiční krásy je ale mohou zničit. V románu můžeme číst:

Meidžin tu hru vytvářel jako umělecké dílo. A ve chvíli nejmocnějšího rozletu inspirace, kdy na své dílo hleděl jako na obraz, se na tomto obraze náhle objevila kaňka. I hra go, kterou černý s bílým střídavě budují svými tahy, má svůj tvůrčí plán, svou kompozici, plyne jako hudební dílo v určité tónině a melodii. Jakmile se v něm ozve falešný tón anebo někdo z hráčů nečekaně zahraje na nesprávnou notu, celé dílo je zmařeno. I v go může být mistrovský kus zničen nedostatkem vzájemné ohleduplnosti a pozornosti. Je nepopíratelné, že Ótakeho nečekaný 121. tah melodii a plynulost hry porušil a vyvolal u všech údiv, podezření a nedůvěru.<sup>95</sup>

A závěr partie Uragami popisuje:

Pozorovat tu koncovku bylo jako dívat se na výkonný, precizní stroj anebo na bleskurychle postupující matematické výpočty. Ten pohled přinášel i estetický požitek z dokonalé systematickosti, metodičnosti a pořádku. Pravda, byl to boj, ale měl

---

93 Kato, Šuiči: *A History of Japanese Literature, volume 3, The Modern Years*. Tokyo: Kodansha International, 1983, s. 243.

94 Tematickou souvislost mezi *Meidžinem* a *Tisícem jeřábů* vidí i Starrs, když píše, že v obou textech nechává Kawabata rozeznít svou elegickou náladu nad všeobecným ústupem tradičních japonských hodnot. Starrs, s. 141.

95 *Meidžin*, s. 236.

krásnou formu. A k jeho kráse přispívali oba hráči, kteří již nevěnovali jediný pohled svému okolí a byli plně soustředěni na goban.<sup>96</sup>

Jednotlivé tahy pak mohou být interpretovány jako básnické dílo – hodnotí se styl, nálada, lehkost a těžkopádnost, barevné odstíny. Moderní hra sedmého dana Ótakeho je těchto kategorií prostá:

Hra černého se opravdu nemohla považovat za příliš radostnou. Působila jakýmsi tíživým dojmem, jako potlačený výkřik, stoupající až odněkud ze dna duše. Postrádala volného výrazu a jako by se v ní střetávaly protichůdné síly. Byl to styl, jehož otevírací tahy byly těžkopádné, a pak už se černý stále jenom snažil kousek po kousku ukusovat z území.<sup>97</sup>

Jednou z klíčových pasáží románu je v 28. kapitole setkání vypravěče Uragamiho s americkým amatérským hráčem ve vlaku v přestávce utkání (za Uragamiho cesty za rodinou). Američan (který mimochodem hrací desku goban označí za „moc dobrý vynález“) Uragamimu nabídne partii a pohled na cizince hrajícího go záhy zaujme i ostatní pasažéry. Vypravěči nedá žádnou práci Američana několikrát po sobě porazit, protože cizinec v sobě neměl ani špetku bojovnosti, hrál lehkomyšlně, zbrkle, bez houževnatosti a prohrával „s nedůstojnou lehkostí“, ale přitom „přes četné porážky ani trochu nezatrpkl, takže mi nakonec připadalo, že tou svou nezničitelnou veselostí porazil on mne“<sup>98</sup>.

---

96 *Meidžin*, s. 242.

97 *Meidžin*, s. 218.

98 *Meidžin*, s. 204.

Dal jsem mu šestibodový handicap. Říkal, že bral hodiny u učitele v Nihon kiinu a že hrál i s některými známými japonskými osobnostmi. Standardní tvary kata ovládal dobře, ale hrál zbrkle. Zdálo se, že je mu úplně jedno, jestli prohraje, nebo ne. S lehkým srdcem sehrál několik partií, jako kdyby chtěl dát najevo, že je škoda sil snažit se zuby nehty vyhrát v podobné společenské zábavě. Přesně podle naučených tvarů kata rozvinul impozantní útok, také jeho zahájení bylo vynikající, ale neměl v sobě ani špetku bojovnosti. Když jsem na něho trochu zatlačil či provedl proti němu nečekaný výpad, odevzdaně se poddal osudu. Bylo to jako vyřídít v ringu velkého, ale přitom slabého muže. Měl jsem z toho až nepříjemné pocity a v duchu jsem zpytoval svědomí, zda mám v povaze opravdu takovou dávku zla. Nešlo vůbec o to, zda go umí, nebo neumí, ale o to, že neměl žádnou houževnatost. Ducha soutěživosti. V mentalitě každého Japonce, i sebeslabšího v go, je soutěživost a pro nezávazné a nectižádostivé hrátky nemá smysl. Ten člověk nepochopil pravého ducha go.<sup>99</sup>

Což Uragamiho přivede k úvahám o podstatě hry go:

A přestože by člověk neměl brát žádnou zábavu příliš vážně, cítil jsem, že je to něco docela jiného než hrát s Japoncem. Dokonce jsem začal uvažovat, jestli to není v tom, že se go pro cizince nehodí. V Hakone se hovor několikrát stočil na to, že v Německu, zemi doktora Dueballa, je už pět tisíc lidí, kteří našli zalíbení v go, a že se go začíná šířit i v Americe. Bylo by patrně unáhlené dělat závěry podle jediného amerického začátečníka, ale přesto se mi zdálo, že obecně vzato go, tak jak je hrají cizinci, postrádá ducha. Japonské pojetí go

---

99    *Meidžin*, s. 204.

přesahuje hranice pouhé společenské hry, je považováno za uměleckou disciplínu. Je prodchnuto tradiční východní mysteriózností, má v sobě povznášející ušlechtilost. Například označení Honimbó ve jménu Meidžina Šúsaie je název vedlejší budovy buddhistického chrámu Džakkódži v Kjótu. I Meidžin Šúsai vstoupil do řeholnického stavu a při třístém výročí smrti Sansy, prvního Honimbóa, jehož řeholní jméno znělo Nikkai, přijal také buddhistické jméno Ničion. Během hry s Američanem jsem si dobře uvědomoval, že v jeho zemi go žádné podobné tradice nemá. [...] Možná že žádný jiný národ nemá tak intelektuální hry a zábavy, jako je go a šógi. A nikde jinde na světě by asi také nebylo možné, aby hrací čas vymezený na přemýšlení během jedné partie činil osmdesát hodin, aby utkání trvalo tři měsíce. Je možné, že se go, podobně jako dramata nó nebo čajový obřad, prohloubilo pod vlivem zvláštních japonských tradic?<sup>100</sup>

### **III**

#### ***(Vladimir Nabokov – Lužinova obrana)***

Města pro něj znamenala vyrovnané řady žlutých luceren, které míjel a které ho pak náhle předbíhaly a shlukovaly se kolem kamenného koně na náměstí; byly stejně obyčejnou a zbytečnou kulisou jako ty dřevěné figurky a černobílá šachovnice, a on přijímal tento vnější svět jako něco nevyhnutelného, leč absolutně nezajímavého. Přesně tak vnímal i své oblečení, jednoduše to muselo být a tak plnil tyto povinnosti, v jeho povědomí velmi zmatené, jen zřídkakdy měnil prádlo, automaticky natahoval před spaním hodinky, lolil se tou samou

---

100    *Meidžin*, s. 204–206.

žiletkou až do chvíle, dokud mu brala vousy, stravoval se náhodně a skromně – a z jakési setrvačnosti si poroučel k obědu stále stejnou minerálku, která mu šuměla do nosu a dráždila koutky očí, jako kdyby oplakával zmizelého Valentinova. Jen málokdy si uvědomoval, že vůbec žije, většinou tehdy, když se zadýchal...<sup>101</sup>

Stejně jako v *Meidžinovi* Jasunariho Kawabaty i v Nabokovově románu *Lužinova obrana* [1929]<sup>102</sup> stojí v popředí románů šachista – velký umělec, odtržený od reality, zcela pohlcený hrou, obávaný protivník, ale jinak bezbranný a dojemný člověk.<sup>103</sup>

Zatímco Kawabata se zaměřuje na poslední partii mistra, Nabokov sleduje svého hrdinu od dětství. Zlom v Lužinově životě nastává, když se seznámí s šachovou hrou. Pro Nabokovovo chápání šachu je příznačné, že malému Lužinovi hru představil houslista.

„To je hra všech her, hra všech her,“ řekl houslista, opatrně zavíraje skříňku. „Její kombinace připomínají melodie. Abyste mi rozuměl – já prostě jednotlivé tahy slyším.“ – „Řekl bych, že šachy vyžadují velké matematické nadání,“ chvatně odvětil

---

101 Nabokov, Vladimir: *Lužinova obrana*. Praha: Odeon, 1990, s. 58–59. Překlad Ludmila Dušková.

102 Tato kapitola vychází z kapitoly *Zrození mistra* v mé monografii *Vladimir Nabokov – Od Mášeňky k Daru*, Brno: Host, 2002. Zde též detailnější analýza dalších aspektů románu, včetně geneze románu a hlavního hrdiny.

103 *Nešachový* Lužin je dobrosrdečný, mírumilovný, bezelstný, poctivý a bezbranný člověk. Měřítkem jeho lidských kvalit je jeho snoubenka, která již při prvním setkání okamžitě rozpozná Lužinovu skutečnou povahu a která je ochotna učinit cokoli pro jeho záchranu; tím, že jej s patetickou zarputilostí brání před světem, jako by se stávala dalším článkem *Lužinovy obrany*. V tomto bodě je Lužin skutečně velmi podobný Kawabatovu Meidžinovi, nemocnému, bezbrannému, vzbuzujícímu soucit.

Lužin starší. [...] – „Radši bych si dal partii,“ zasmál se houslista a zamířil ke dveřím. „Hra bohů. Nekonečné možnosti.“<sup>104</sup>

Hra začne Lužina okamžitě něčím tajemným a nevysvětlitelným přitahovat, pouhý „zvláštní lehký zvuk rozsypávaných dřevěných špalíček“ způsobí, že jej polije horko a srdce se mu rozbuší.

Pod vlivem takových pocitů se odhodlá k velkému činu. Místo do školy jde za tetou, matčinou sestřenicí a otcovou milenkou, aby ho naučila šachy. Její úkol převezme starý pán, tetin nápadník, s nímž Lužin pak tráví další a další dny své školní absence. Pán ho vše naučí, včetně *hry naslepo*, a zcela tím změní Lužinův život. Zpočátku utajovaná schopnost vyjde najevo, Lužin, hrající nejprve jen se svým otcem, získává další a další soupeře a s každým je s to se vypořádat. Pak věci vezmou rychlý spád, z Lužina se stane šachová hvězda, spolu s otcem a pozdějším manažerem Valentinovem odjíždějí za hranice, Lužin je šestnáct let šachovým mistrem první kategorie, až přijde rozhodující turnaj, během něhož se má utkat s italským mistrem Turatim. K zápasu sice dojde, ale zůstane nedohrán. Lužin se hned první den souboje zhroutí.

Už v době prvního seznamování s šachy se Lužin stane svědkem, „jak vrtkavě vratká je šachová hra“. Stačí jediný nepozorný nebo neohrabaný pohyb a šachový svět je zborcen, nenapravitelně rozmetán. Pro Lužina jsou šachy metaforou života; ne snad proto, že by na ně takto nahlížel, nýbrž proto, že se sám stane součástí jejich světa, že se do něj propadne.

Šachy jsou v Nabokovově románu pojímány jako vrcholné umění. Mladému Lužinovi je představit houslista, vrcholná partie s Turatim je rozehrána jako hudební symfonie. Šachy v sobě obsahují vzrušení z tvorby, z kombinace, z hledání cesty, z nacházení řešení. Lužin, nabokovovská postava člověka, který pro jednu věc

---

104 *Lužinova obrana*, s. 24–25.

ztratí všechny ostatní, je doslova pohlcen narcistně sebestředným talentem.

Noci byly podivně křivolaké. Nedokázal se přinutit, aby přestal myslet na šachy, třebaže se mu chtělo spát; spánek mu stejně nebyl schopen proniknout do mozku, hledal skulinky, ale u každé stála šachová hlídka, a ten pocit byl nevýslovně trýznivý; opravdu to byla hrůza, spánek jako by kdesi byl, ale mimo jeho mozek: Lužin tesklivě těkal očima po pokoji a spal, a přitom existoval druhý Lužin, který ztělesňoval šachovnici a nedokázal se svým šťastným dvojníkem splynout. Jenže co bylo ještě horší – po každém turnaji se s větší a větší námahou vyprošťoval ze světa šachových pojmů, takže nepříjemné rozdvojení cítil i během dne.<sup>105</sup>

Lužinovo *odcizení* má přímou vazbu na užívání jeho jména. Je všemi stroze a chladně oslovován jako Lužin, což v ruském kontextu, navyklém na jméno a *otčestvo*, musí mít obzvláště zcizující efekt; nikdo se nepokusí o zlidštění vztahu k Lužinovi prostřednictvím jeho jména. I snoubenka a pozdější manželka jej neosloví jinak než Lužine, a navíc mu vyká.

Citová neangažovanost a odcizení způsobily Lužinovu neschopnost orientovat se ve světě. Obrátil se k jinému světu. Nahradil skutečnost jinou *skutečností*. Psychická choroba je regresí k archaickým formám. Právě šachy takovou archaickou formou jsou. Šachový svět je světem pohádek a mýtů, archetypálních vztahů, světem, kde vše je přehledně a jasně učleněno, kde existují jen dvě možné barvy – černá a bílá. Šachový zápas je do jisté míry variantou základní archetypální situace, boje hrdiny s drakem.

---

105 Lužinova obrana, s. 78–79.

Lužin není s to komunikovat s okolím a tato neschopnost se s postupujícím propadáním chorobě ještě zesiluje. Dialog jako vrcholná forma komunikace se pro něj stává příliš obtížným, Lužin nedokáže zformulovat větu, až nakonec přechází k vykřikování pouhých podstatných jmen. Vnímání reality je pro něj stále těžší a Lužin stále víc podléhá dojmu, že je proti němu vedena nějaká *záluďná kombinace*. Začíná chápat realitu jen ze schematické stránky, i ta nejvšednější a nejbanálnější událost začíná mít přídech záhady a nebezpečí, odevšad se na nebohého Lužina začíná vrhat pronásledující svět. A Lužin navíc má vrozenou schopnost rozeznávat struktury nebezpečí a útoků.

Svět je pro Lužina nečitelný. Selhání obrany proti Turatimu Lužinovi ukáže, že je proti světu bezbranný. Svět je na něm nezávislý, neřídí se Lužinovými záměry a jeho plány hatí. Když se Lužin během osudového zápasu zhroutil a byly mu zakázány šachy, šachové struktury (jimž byla nyní odebrána příležitost realizovat se přímo) vrůstají do jeho nitra, vytvářejí v něm jakousi *objektivní hodnotu* a Lužin se ocitá ve středu gigantické šachové partie.

Přítomnost se pro Lužina stane jen pouhým opakováním minulosti. Pod vlivem mnoha detailů a bezvýznamných příhod Lužin začíná podléhat dojmu, že se jeho život opakuje, že opětovně prožívá své dětství, události ze školy, opět se seznamuje se šachy... Náhle si uvědomuje, že neúprosně spěje opět k osudovému utkání, stejnému jako s Turatim. Zase začíná vytvářet obranu, už ovšem ne proti Turatimu útočícímu na jeho šachové figury, ale proti neviditelnému nepříteli, který atakuje samého Lužina a jeho svět. Všemi silami se snaží uchránit sebe, ženu a domov, který mu s vyčerpávajícím úsilím vybudovala, před útoky šachového světa. Smysl protivníkových kombinací však Lužinovi stále uniká a on ztrácí možnost připravit náležitou obranu. Zbývá jediný možný krok pro záchranu – porušit šachová pravidla. Lužin opouští šachovnici a tu pojednou s hrůzou zjišťuje, že mu ani smrt nepřinese vykoupení. V okamžiku, kdy vy-

skočí z okna, uvidí, že svět dole pod ním se opět formuje do podoby šachovnice.

Lužin prožívá skutečné existenciální drama. Během zápasu s Turatim se zhroutil z vědomí, že svět je nezávislý na jeho vůli (Turati začal hrát jinak, než Lužin předpokládal při přípravě obrany), a nyní konečně rozpoznává jeho *řád* a uvědomuje si, že je zcela bezbranný (připomeňme, že nedílnou složkou jeho charakteru je hypertrofovaná schopnost rozpoznávat nebezpečí), že neexistuje obrana, která by vůči světu byla účinná, a že jeho život je bezprostředně ohrožen ve svých základech. Rozpoznání pravé povahy věcí vedoucí k šílenství je časté Nabokovovo téma. Tomu odpovídá velice rafinovaná a pečlivá kompozice románu, kde každý detail, každá událost má své přesné, nezaměnitelné místo. Svět se totiž proti Lužinovi organizuje tak, že dané *schéma* je v něm skutečně možno rozpoznat.

V *Lužinově obraně* zpracoval Nabokov moderním způsobem moderní téma 20. století: únik jedince z přítomnosti, odcizení, existenciální hrůza člověka z všudypřítomných útoků chladného a krutého světa... Lužin se utíká do promyšleného systému šachu, do systému hry, do systému, jenž je vlastní jeho já.

## IV

V kapitole o *Meidžinovi* jsme se detailněji věnovali pasáži, v níž pan Uragami ve vlaku hraje go s Američanem. Příznačné pro podobnost koncepce hry v obou románech je, že v *Lužinově obraně* najdeme obdobnou pasáž, byť ne tak detailně rozvinutou. Když se Lužin naučil šachy, hrával doma se svým otcem. Nic Lužina staršího, povrchního, sobeckého, omezeného člověka, druhořadého spisovatele knížek pro děti, necharakterizuje lépe než způsob jeho hry:

... a všechny tyhle partie plné chyb a neplodných úvah pro něj znamenaly jen ledabylý odpočinek nebo příležitost společensky mlčet v přítomnosti člověka, s nímž je těžká řeč. Obvykle šlo o krátké a prostoduché partie, nepoznamenané ani ješitností, ani inspirací, partie, které Lužin starší vždycky stejně zahajoval a tahům soupeře věnoval málo pozornosti. Prohra ho nemrzela, stejně se v skrytu duše domníval, že rozhodně nehraje špatně, a když už prohraje, tak z roztržitosti, z velkorysosti, z touhy po oživení hry riskantními výpady, a byl toho názoru, že kdyby se trochu namáhal, dokázal by i bez teoretického vzdělání zmarnit kterýkoli učebnicový gambit.<sup>106</sup>

Nabokov i Kawabata tak staví proti sobě vrcholný způsob hry rovný umění a povrchní, lhostejnou hru. Ani jednomu z autorů nejde o to, že by „amatéři“ neměli právo hrát, ale spíše se staví proti povrchní hře, v níž chybí bojovnost, zápal, bitevní strategie, osobní angažovanost hráče, tedy ty aspekty, jež hru povyšují směrem k umění.

Vztahu mezi *Meidžinem* a *Lužinovou obranou* si pravděpodobně jako první všimla Nora Buksová v stati *Dva hráči u jednoho stolu: Nabokov a Kawabata*.<sup>107</sup> Podobnost obou děl je čistě náhodná. *Lužinova obrana* vznikla třicet pět let před vydáním *Meidžina*, jehož Kawabata, neznaje rusky, dokončil deset let před anglickou edicí Nabokovova šachového románu. Přesto si jsou oba texty blízké. Etika šachu i go, píše Buksová, odráží morální zákony dávných bitev, u šachu rytířských turnajů, u go bojů samurajů. Oba romány vycházejí ze skutečných utkání. Lužin i Meidžin se oba utkávají se

---

106 *Lužinova obrana*, s. 38.

107 Buks, Nora: Dvoje igrokovza odnoj doskoj: Vl. Nabokov i Ja. Kavabata. In *Vladimir Nabokov. Pro et Contra*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Christianskogo humanitarnogo instituta, 1997, s. 529–541. Originál In Buks, Nora: *Vladimir Nabokov et l'émigration*. Paris: Institut d'études slaves, 1993, s. 39–51.

soupeřem, jenž zosobňuje nový, agresivní způsob hry, a oba podléhají, neschopni vybudovat fungující obranu. Především však oba autoři koncipují své mistry jako velké umělce, kteří hře obětují celý život a na závěr (po osudné prohře – i když Lužin prohraje v trochu jiném, více symbolickém smyslu než Meidžin) umírají.<sup>108</sup>

Smysl *šachového syžetu*, lze-li o existenci takového jevu hovořit na základě shodných rysů dvou na sobě zcela nezávislých literárních textů, lze spatřovat v jeho existenciálním rozměru. Je-li pro Lotmana karetní hra „modelem boje člověka s Neznámými Faktory“, pak jsou šachy a go v koncepci Nabokova a Kawabaty modelem postavení člověka v moderním světě. Kawabatův Meidžin zosobňuje tradiční hodnoty převálcované moderním agresivním světem, v němž starý mistr nenachází místo. Nabokovův Lužin je autorův typický hrdina, jenž si uvědomuje, že svět kolem něj je zcela nezávislý na jeho vůli, že sám není s to nikterak ovlivnit chod událostí. Oba hráči nejsou bezmocnými hříčkami Náhody. Oba se na hru pečlivě připravují, leč jejich protivník je mocnější. Jejich umělecký osud je tragický: Meidžin zůstává po prohře sám nad gobanem, Lužin v zoufalé snaze uniknout šachovým strukturám, které atakují jeho život (a ví, že ho opět čeká nevyhnutelná prohra), páchá sebevraždu, ale i v okamžiku smrti se před ním otevírá další šachovnice. Hra se stává metaforou, je jakýmsi (slovy E. Finka) kosmickým podobenstvím, v němž hráči zároveň hrají, ale zároveň jsou uvnitř světa hry, jsou hráni. Možná právě v tomto momentu spočívá univerzální význam našeho hypotetického *šachového syžetu*.

Nabokov i Kawabata ve svých dílech nezávisle na sobě přinesli portréty umělců osudově poznamenaných svým talentem. V pohledu svých autorů ovšem hra nebyla „jen“ metaforou existenciální

---

108 Detailnější srovnání – viz Buksová. Autorka se detailně věnuje shodným znakům. Jakkoliv je její srovnání precizní a pečlivé, přesto se nelze ubránit dojmu, že jde pouze o evidenci náhodných podobností.

situace člověka v moderním světě, ale také metaforou literární tvorby. Obraz poraženého a opuštěného starého mistra má metaforický význam překračující hranice Kawabatova (i Nabokovova) tématu.

Šachový syžet bychom tedy mohli charakterizovat jako utkání dvou hráčů, z nichž každý se tomu druhému snaží vnutit svůj způsob hry. Hráč A bývá v tomto střetu poražen agresivnější taktikou hráče B, přicházejícího s jiným, novějším, dravějším způsobem hry, kterému hráč A nerozumí a který mu kromě porážky na šachovnici přivodí i mat v životě. Nevyhnutelná prohra, či nemožnost se jí ubránit, dávají hře hluboce metaforický a existenciální rozměr.<sup>109</sup>

V závěru dejme slovo Eugenu Finkovi:

... lidská hra je zvláště význačný způsob, jak se rozumějící pobyt vztahuje k celku toho, co jest, a nechává se prostoupit jeho rytmem; v lidské hře ozařuje celek světa sama sebe a v tom, co je ve světě, v konečném, nechává vysvitnout rysy ne-konečnosti. Hra je existenciální konání, které vyvádí z čistě imanentního zkoumání lidských věcí [...] V lidské hře se děje extáze našeho pobytu ke světu. Hraní je proto vždy více než jen chování uvnitř světa, jednání či působení člověka. Ve hře člověk „transcenduje“ sebe sama, překračuje vytčené meze, jimiž se obklopil a v nichž se „uskutečnil“, takže se

---

109 Doplňme o příklady z kinematografie: spojení šachu se základními existenciálními otázkami najdeme v Bergmanově *Sedmé pečeti* [1956], kde rytíř hraje šachy se smrtí. Šachového syžetu se ovšem chopila i populární kultura, a to jak v přeneseném smyslu – v případě řady thrillerů, v nichž detektiv rozehrává partii se zločincem –, tak i doslovně: vzpomeňme např. epizodu *The Most Dangerous Match* [1973] ze seriálu *Columbo*, v němž v předvečer velkého šachového turnaje se pokusí šachový mistr zavraždit svého protivníka, když si při cvičné partii v restauraci uvědomí, že protihráč je silnější a on nemá šanci turnaj vyhrát. Zde zločin není veden zjištěnými pohnutkami nebo pomstou, ale právě pocitem existenciálního ohrožení ze strany silnějšího protihráče.

neodvolatelná rozhodnutí jeho svobody jakoby znovu stávají odvolatelnými, je pramenem sebe sama a z každé zafixované situace vplývá do životního základu tryskajících možností – vždy může začít znovu a odhodit břímě své životní historie.<sup>110</sup>

V následujících dvou kapitolách se podíváme na další dvě zajímavá využití šachového motivu v literatuře. Ačkoliv nepůjde přímo o šachový syžet, oba příklady se každý po svém mohou vztáhnout k citovaným slovům Eugena Finka.

## V

### ***Partie Murphy–Endon*** ***(Samuel Beckett – Murphy)***

Abychom plně pochopili obsah a smysl šachové partie mezi Murphys, titulním hrdinou prvního románu Samuela Becketta [1938]<sup>111</sup>, a panem Endonem, chovancem Ústavu Maří Magdaleny Mentálního Milosrdensví, schizofrenikem „nejrozkošnějšího ražení“<sup>112</sup>, musíme si nejprve stručně charakterizovat román a jeho hlavního hrdinu.<sup>113</sup>

Murphy je prvním z typických beckettovských hrdinů, již se snaží uprchnout „z kolosálního fiaska“ tohoto světa. Snaží se překonat bariéru mezi tělem a duchem, aby osvobodil ducha a stal se „atomem v temnu absolutní svobody“<sup>114</sup>. Přivazuje se k houpací židli,

---

110 Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 251–252. Překlad Miroslav Petříček.

111 Beckett, Samuel: *Murphy*. Praha: ERM, 1995. Citováno v překladu Evy Pilařové.

112 *Murphy*, s. 127.

113 Omezím se jen na základní momenty související s tématem této kapitoly. Širší výklad románu necháme stranou.

114 *Murphy*, s. 81.

aby dosáhl naprostého klidu, neboť jen takový klid umožní pohyb ve světě ducha.

Zlom v jeho životě nastává v okamžiku, když na naléhání snoubenky Celie nastoupí na místo ošetřovatele v Ústavu Maří Magdaleny Mentálního Milosrdenství. Okamžitě si pacienty M. M. M. zamiluje, protože „mu připomínali onu imanentní lhostejnost k nahodilostem nahodilého světa, kterou si vyvolil jakožto jediné a tak zřídka dosažované blaženství“<sup>115</sup>. Pacienty chápe jako vzácnou rasu svých blízkých, které tak dlouho hledal. Žije životem, po němž toužil. Murphy nazýval svatyní to, co psychiatři nazývali vyhnanstvím, a považoval pacienty nikoliv za vydědence z blahodárného řádu, ale za uprchlíky z kolosálního fiaska.<sup>116</sup>

Takže konflikt, tak jako ho Murphy ve své posedlosti zjednodušil a pokroutil, postavil proti sobě – a to způsobem naprosto fundamentálním – svět velký a svět malý. Nemocní ten konflikt rozřešili ve prospěch malého světa, lékaři konflikt oživovali v zájmu velkého světa, ale pro Murphyho zůstal nerozhodnutý.<sup>117</sup>

Murphy má jako ošetřovatel u nemocných úspěch, což chápe jako potvrzení vzájemné spřízněnosti („Úspěch u nemocných mu ohlašoval cíl jeho cesty: mezi ně. Znamenal, že oni v něm cítí to, čím bývali, a on v nich to, čím bude.“<sup>118</sup>). Fascinovala ho „absolutní netečnost pokročilých schizoidních případů k nelítostnému terapeutickému bombardování“, je nadšený z žíněnkových cel, v nichž je člověk zcela izolován od světa a kam nepronikají žádné rušivé vjemy.

---

115 *Murphy*, s. 116.

116 *Murphy*, s. 122.

117 *Murphy*, s. 122.

118 *Murphy*, s. 125.

Zlom přijde během první Murphyho noční služby, během níž si zahraje šachovou partii s panem Endonem, pacientem, jenž ho zaujal nejvíce:

Pan Endon byl schizofrenik nejrozkošnějšího ražení, alespoň pro diváka tak skromného a závistivého jako Murphy. Zemdlenost, s níž soukal své dny a která se čas od času prohlubovala až k půvabnému potlačení gesta, nedospěla nikdy až k úplnému útlumu veškerého pohybu, jeho vnitřní hlas k němu nikdy neřečnil, byl tichý a melodický, křehký *cantus firmus* v polyfonii jeho halucinací. Nezvyklost jeho gest nikdy nepřekračovala zdůrazněnou graciéznost. Krátce a dobře psychóza tak čirá a neochvějná, že Murphyho přitahovala jako Narcise studánka.<sup>119</sup>

Murphy hrával šachy s panem Endonem již dříve. Ale oné noci se spolu nad šachovnicí poprvé sešli společně. Způsob jejich předchozího hraní a styl hry jsou popsány v kapitole IX.:

Murphy ráno po příchodu rozestavil kameny na šachovnici v některém klidném koutku v jedné z rekreačních místností, udělal první tah (hrál totiž vždycky s bílými), odešel, pak si přišel pro odpověď (odpověď!) pana Endona, odešel a tak dále po celý den. Jenom zřídka se před šachovnicí sešli. Pan Endon se nerad zastavoval ve svém bloumání na víc jak pár minut, a to bylo taky maximum, na jak dlouho mohl uniknout svým povinnostem a Bomově bdělosti Murphy. Takže každý z nich táhl v nepřítomnosti toho druhého, využil zbývajících okamžiků k přehlédnutí situace a zase šel. A tak se tahle partie pomaloučku odvíjela

---

119 *Murphy*, s. 127. „Uzavřenost“ pana Endona je dána již jeho jménem: „endon“ znamená řecky „uvnitř“, „v nitru“. Foster, Paul: *Beckett a zen*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 164. Překlad Tomáš Dvořák.

a nadešla noc, aniž bylo vítězství na dosah ruky. Nebyl to ani tak důsledek vyrovnaných sil či málo příznivých podmínek ke střetnutí, jako spíš silně fabiánských metod, kterých oba užívali. Jak nepatrně byla hra rozehrána, lze soudit z toho, že po osmi či devíti hodinách této gerily ani jeden z nich neztratil jediný kámen a nedostal šach. Murphy v tom spatřoval výraz své spřízněnosti s panem Endonem, naplňovalo ho to uspokojením, a hrál dokonce s větší zdrženlivostí, než mu bylo vrozeno.<sup>120</sup>

Ještě před zahájením klíčové noční partie Murphy bloumá ztichlým ústavem a uvědomuje si, že když je tu sám, bez ostatních ošetřovatelů a lékařů, nic nepodporuje jeho pocit spřízněnosti s nemocnými. Pacienti jej nepotřebují a nedostatek zaměstnání během noční služby ho přivádí k pochybám: „Krátce a dobře jen on sám, nepochopitelná propast a oni. To bylo vše. Vše. VŠE. VŠE.“<sup>121</sup>

Murphyho rozpoložení je třeba mít na paměti, abychom chápali, s jakými pocity a nadějemi přistupoval k šachové partii s panem Endonem.

Když Murphy dojde k cele pana Endona a nakoukne kukátkem dovnitř, vidí, jak pan Endon na Murphyho čeká s připravenou šachovnicí. Všechny jeho pochyby jsou náhle tytam, nicméně způsob, jakým vypravěč zpřesňuje větu „Pan Endon na sobě pocítil oko přítele a zařídil se podle toho“, dává dopředu tušit, že Murphyho naděje a radost jsou předčasné:

Pan Endon na sobě pocítil oko přítele a zařídil se podle toho. Oko přítele? Řekněme raději oko Murphyho. Pan Endon na sobě pocítil oko Murphyho. Pan Endon by byl míň než pan Endon,

---

120 *Murphy*, s. 127–128.

121 *Murphy*, s. 160.

kdyby věděl, co je to přítel. A Murphy by byl víc než Murphy, kdyby nebyl navzdory svému nejlepšímu přesvědčení doufal, že to, co cítí k panu Endonovi, je svým způsobem vzájemné. Kdežto smutná pravda byla, že jestliže pan Endon nepředstavoval v Murphyho očích nic méně než blaženost, Murphy nepředstavoval v očích pana Endona nic víc než šachy. Oko Murphyho? Řekněme raději oko šachisty. Pan Endon se zatetelil, když se střetl s pohledem šachisty, a zařídil se podle toho.<sup>122</sup>

Murphy dokončí obchůzku a vydá se za panem Endonem do jeho cely.

Partie je v textu zaznamenána šachovými značkami. Pokud čtenář románu nedokáže hru přečíst („hrát naslepo“) a nerozhodne se ji přehrát podle Beckettova zápisu, nemá představu, co se v tu chvíli v románu děje. Vypravěčův komentář k partii ve formě poznámek je z části nesmyslný, z části ironický, z části tvoří k dění na šachovnici kontrapunkt.

Slovní popis partie v románu chybí. Představa o dění na šachovnici, jak se mi snad podaří prokázat v dalším výkladu, je ale důležitá pro pochopení duševního rozpoložení hlavního hrdiny. Partie je aktem Murphyho snahy navázat dialog s panem Endonem a do jisté míry může sloužit i jako doklad pro možnou tezi, že Murphy nezemřel nešťastnou náhodou, ale že mohlo jít o sebevraždu. Konečně dokladem důležitosti šachové partie mohl být i Beckettův záměr, aby na obálce prvního anglického vydání románu byla přetištěna fotografie z německého obrázkového časopisu s dvěma šimpanzi hrajícími šachy (s textem, v němž jeden šimpanz, doprovázejí to náležitými gesty, žasne nad tahem druhého vedoucím k obětování dámy).<sup>123</sup>

---

122 *Murphy*, s. 161.

123 Bair, Deirdre: *Samuel Beckett. A Biography*. New York: Simon & Schuster, Summit Books, 1990, fotografická příloha, s. 4–5.

Partie Murphy–Endon, zvaná též *Zweispringerspott*:

<i>Bílý</i> (Murphy)	<i>Černý</i> (Endon) (a)	<i>Bílý</i> (Murphy)	<i>Černý</i> (Endon)
1. e4 (b)	1. Jh6	11. Je2	11. Jg6
2. Jh3	2. Vg8	12. g4	12. Se7
3. Vg1	3. Jc6	13. Jg3	13. d6
4. Jc3	4. Je5	14. Se2	14. Dd7
5. Jd5 (c)	5. Vh8	15. d3	15. Kd8 (f)
6. Vh1	6. Jc6	16. Dd2	16. De8
7. Jc3	7. Jg8	17. Kd1	17. Jd7
8. Jb1	8. Jb8 (d)	18. Jc3 (g)	18. Vb8
9. Jg1	9. e6	19. Vb1	19. Jb6
10. g3 (e)	10. Je7	20. Ja4	20. Sd7

<i>Bílý</i> (Murphy)	<i>Černý</i> (Endon)	<i>Bílý</i> (Murphy)	<i>Černý</i> (Endon)
21. b3	21. Vg8	33. Kb3	33. Sc8
22. Vg1	22. Kc8 (h)	34. Ka4	34. De8 (o)
23. Sb2	23. Df8	35. Ka5	35. Jb6
24. Kc1	24. Se8	36. Sf4	36. Jd7
25. Sc3 (i)	25. Jh8	37. Dc3	37. Va8
26. b4	26. Sd8	38. Ja6 (p)	38. Sf8
27. Dh6 (j)	27. Ja8 (k)	39. Kb5	39. Je7
28. Df6	28. Jg6	40. Ka5	40. Jb8
29. Se5	29. Se7	41. Dc6	41. Jg8
30. Jc5 (l)	30. Kd8 (m)	42. Kb5	42. Ke7 (q)
31. Jh1 (n)	31. Sd7	43. Ka5	43. Dd8 (r)
32. Kb2 !!	32. Vh8	<i>A Bílý vzdává.</i>	

- [a] Pan Endon hrál vždycky s černými kameny. Když mu někdo navrhl bílé, bez sebemenší známky nevraživosti vtáhl takříkajíc hlavu pod křídlo.
- [b] Prvotní příčina všech následujících obtíží Bílého.
- [c] Špatné, ale zřejmě se nedalo dělat nic lepšího.
- [d] Krásné a důvtipné zahájení, nazývané někdy „doušek vzduchu“.
- [e] Chybný odhad.
- [f] *Café de la Régence* tohle v životě neviděla a *Divan de Simpson* jen zřídka.
- [g] Praporek na spadnutí.
- [h] Výtečně zahráno.
- [i] Je těžké představit si zoufalejší situaci než pozici Bílého v tuto chvíli.
- [j] Důvtip beznaděje.
- [k] Černý hraje neodolatelně.
- [l] Paličatost, s níž se Bílý houževnatě snaží ztratit figuru, si zaslouží pochvalu.
- [m] V tomto bodě pan Endon, aniž by se vůbec namáhal říci: „*J'adoube*“, porazil Krále a Věž na dámském křídle a tuto pozici si obě figury zachovaly až do konce partie.
- [n] Trochu opožděný vyčkávací tah.
- [o] Jelikož pan Endon neohlásil náležitě šach ani žádným jiným znamením nedal najevo, že napadá soupeřova Krále, Murphy to podle zákona č. 18 nemusel vzít na vědomí. Bylo by to však znamenalo připustit, že spása byla nahodilá.
- [p] Není v moci psaného slova vyjádřit úzkost duše, jež podnítila Bílého k tomuto mrzkému útoku.
- [q] Pan Endon obdivuhodně zahrál konec tohoto solitéra.
- [r] Další naléhání by bylo malicherné a pedantské a Murphy vzdává.<sup>124</sup>

---

124 Murphy, s. 162–164.

Dění na šachovnici je metaforou Murphyho pokusů o sblížení s panem Endonem. Ve hře nejde o to, zvítězit nad druhým hráčem, ale komunikovat s ním. Murphy se snaží, aby ho pan Endon, uzavřený ve svém světě, vzal vůbec na vědomí. K tomu mu slouží šachovnice – pokouší se svými figurami přiblížit se a dotknout figur pana Endona, hraje tak, aby pan Endon na něj zareagoval, aby mu vzal figuru, kterou mu Murphy přímo „podstrkuje“. „Bílý vzdává“, když Murphy pochopí, že se mu tento záměr nezdaří.

Deirdre Bairová<sup>125</sup> v biografii Samuela Becketta k šachové partii píše:

Beckett užívá šachy k přípravě rozuzlení: Murphy a pan Endon hrají hru, kterou by mohli hrát pouze dva blázni, kteří jen vzbuzují dojem, že táhnou svými figurami, aniž by tak skutečně dělali. Je to hra postavená na předpokladu, že s figurou by se nemělo táhnout, pokud by se nemohla bezpečně

---

125 V nepatrném zlomku nesmírně rozsáhlé beckettovské literatury, který jsem měl při přípravě této kapitoly k dispozici (Foster, Paul: *Beckett a zen*. Praha: Mladá fronta, 2002; Kenner, Hugh: *Samuel Beckett. A Critical Study*. Berkeley: University of California Press, 1968; Pilling, John, ed.: *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Brater, Enoch: *The Essential Samuel Beckett*. London: Thames & Hudson, 1989, 2003; Pilling, John: *Beckett Before Godot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Begam, Richard: *Samuel Beckett and the End of Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1996), se šachové partii věnuje pouze Bairová. Begam se o partii jen okrajově a letmo zmiňuje (s. 53). Také pátrání v internetových zdrojích nepřineslo žádné výsledky. Vzhledem k tomu, že výklad Bairové v daném místě není opatřen žádnými poznámkami, lze soudit, že jde o původní pasáž. Pokud jednotliví beckettovští badatelé nevěnovali partii pozornost, bylo to proto, že si ji „pouze“ nepřehráli, a tudíž jim unikl její význam, anebo proto, že ji nepovažovali za důležitou? Každopádně pro potřeby této kapitoly by biografie Deirdre Bairové mohla postačovat.

vrátit do své původní pozice. Beckett a Thompson<sup>126</sup> strávili několik hodin hraním takové hry, kterou původně vytvořili jako intelektuální problém. Beckett se hádal a pak se snažil dokázat, že je-li jednou figura umístěna na šachovnici, každý další její tah pouze oslabí její pozici, že její síla spočívá pouze v tom, když se s ní vůbec nehýbe. Ideální hra pro Becketta byla taková, v níž by se netáhlo žádnou figurou, neboť od prvního tahu jsou nezdár a prohra nevyhnutelné.<sup>127</sup>

Každý pohyb, domýšlí celou tezi Deirdre Bairová, je pohybem směrem ke ztrátě. Takže je jasné, že osud šachisty je pro Becketta analogií k osudu člověka.<sup>128</sup>

Bairová dále sice charakterizuje hru jako „čtyřicet tři tahy dokonalé nekomunikace“<sup>129</sup>, ale současně se diví, že Murphy hru „zbytečně vzdal po třiačtyřicátém tahu pana Endona“<sup>130</sup>. Domnívá se, že kdyby Murphy svou královnou i nadále naléhal, mohl by donutit pana Endona buď ke konfrontaci, nebo k ústupu. Pan Endon zase mohl vzít Murphyho dámu, nebo porušit symetrii hry.<sup>131</sup> Jakkoliv její analýza partie není nepřesná a správně hru chápe jako projev nemožnosti navázat komunikaci mezi oběma hráči, její údiv nad tím, že Murphy vzdal, a návrhy dalšího pokračování hry svědčí o tom, že nedokázala hru vnímanou jako akt nekomunikace propojit s analýzou Murphyho záměru, jeho psychického rozpoložení a nadějí,

---

126 Geoffrey Thompson byl Beckettův přítel. Pracoval jako lékař a od něj Beckett čerpal pro své romány znalosti o chodu lékařských zařízení (zejména M. M. M. M.) a o nejrozumnějších chorobách (např. „kachní nemocí“, zmíněnou v *Murphym*, trpěla jedna z Thompsonových pacientek). Bair, s. 169–170.

127 Bair, s. 220–221.

128 Bair, s. 221.

129 Bair, s. 224.

130 Bair, s. 225.

131 Bair, s. 225.

s nimiž ke hře přistupoval. Možná je to ale dáno skutečností, že (jak přiznává v poznámce ke svému výkladu<sup>132</sup>) celou partii neanalyzovala ona, ale pomáhal jí šachový znalec (pro nějž skutečně musela být partie hrou dvou šilenců), takže nedošlo k zapojení šachové pasáže do celkového kontextu románu.

Pokusme se tedy interpretovat průběh šachové partie mezi Murphys a panem Endonem:

„Prvotní příčina všech následujících obtíží Bílého,“ jak se v poznámce „(b)“ píše o Murphyho prvním tahu, spočívá v tom, že bílý vůbec táhl. Murphyho první tah je standardním zahájením, nicméně tón partie udává pan Endon. Od jeho prvního tahu (jezdec na h6) Murphy opakuje všechny tahy pana Endona. Takže nepočítáme-li Murphyho pěšce na e4, rozestavení figur na šachovnici je zrcadlové. Tato první fáze partie vyvrcholí pátým tahem Murphyho, jenž je jeho prvním pokusem o úzký kontakt s panem Endonem: vedle sebe stojí dva jezdcí, bílý na d5, černý na e5. Na tuto situaci pan Endon reaguje tak, že od svého 5. tahu všechny figury stahuje zpět, takže Murphyho 9. tahem jsou oba hráči (s výjimkou bílého pěšce na e4) zpět ve výchozím postavení.

Druhá fáze partie začíná 9. tahem černého (pěšec na e6). Murphy od 11. tahu opět opakuje tahy po Endonovi. Pokud mu to ovšem umožní dosavadní rozestavení figur. Proto 12. tah bílého nekopíruje 11. tah černého, ale opakuje ho až tahem 13., a pak dál, vždy ob jeden tah. Oba hráči si hrají ve svém prostoru. Murphy v rozmezí políček a4–h4, pan Endon v prostoru a6–h6. Řada č. 5 tvoří hraniční prostor, nepřekročitelnou „demarkační“ čáru až do 27. tahu bílého.

Dalším z dokladů, že nejde o hru, ale o komunikaci, by mohl být Murphyho 20. tah. Jezdec na a4 je nechráněný, ohrožený černým

---

132 Bair, s. 224, 670.

jezdcem na b6. Pan Endon ovšem nereaguje. Naopak svým 24. tahem opět začíná stahovat figury zpět (do své 1. řady, na a8–h8).

Murphyho 27. tah, dáma na h6, je prvním překročením hraniční 5. řady. Jde vlastně o obětování dámy, tah lze chápat jako předzvěst Murphyho pozdější sebevraždy. Poznámka „(j) Důvtip beznaděje“ tah charakterizuje přesně.

Druhá fáze hry skončí následujícím 27. tahem černého. Ten na bílou dámu opět nereaguje, naopak dokončí stahování svých figur. Tentokrát nejsou postaveny ve výchozí pozici, jen jsou zpět v černého 1. řadě. Rozestavění je symetrické: a8 – jezdec, b8 – věž, c8 – král, d8 a e8 – střelci, f8 – dáma, g8 – věž, h8 – jezdec.

Murphyho 28. tah navazuje na jeho předchozí: opět obětování dámy (je ohrožena pěšcem na g7 a střelcem na d8), opět pokus o sebevraždu, opět beznadějná snaha o komunikaci. Z hlediska Murphyho, jeho pocitů a snah navázat s panem Endonem spojení, musel být následující černého 28. tah opravdovým příslibem naděje. Černý přesouvá jezdce na g6, tedy vedle bílé dámy. Že to Murphy skutečně chápal jako navázání komunikace, o tom svědčí jeho následující tahy (poznámka „(l)“ svým způsobem dává smysl): přesouvá své figury blíž k Endonovým, a to tak překotně, že mu pan Endon dává 34. tahem šach, aniž by si toho však kdokoli všiml.

Zlom nastává v 36. tahu bílého. Murphy táhne střelcem zpět. Zřejmě v tu chvíli pochopil, že onen nadějeplný 28. tah černého nebyl stvrzením navázání komunikace, ale Endonovým prvním tahem operace návratu do původního postavení. Přesto nevzdává (bílého 38. tah a poznámka „(p)“). Jeho následující tahy pak mají podobu buď bezradného přihlížení Endonově stahování (39. a 40. tah – bílý král „přešlapuje“ z místa na místo), nebo dalšího zoufalého pokusu, 41. tahem Murphy opět obětuje dámu (je ohrožena pěšcem na b7 a jezdcem na e7 a b8): přinutit Endona mu dámu vzít by pro Murphyho bylo dokladem, že černý na něj reaguje.

Nicméně místo odpovědi vstoupil pan Endon svým králem do šachu (bílá dáma na c6), a zatímco bílý král ve 42. a 43. tahu opět bezradně přešlapuje opodál, černý ve svém posledním tahu přesune dámu na d8. A v tu chvíli Murphy svůj zoufalý boj vzdává, protože je jasné, že ať by bílý táhl jakkoliv, černého následující tah by byl králem na e8. Šach by sice přetrvával, ale o to by v danou chvíli vůbec nešlo. Nepočítáme-li totiž dva Endonovy pěšce předsunuté o jedno políčko (d6 a e6), všechny figury černého by byly opět ve výchozím postavení.

Murphy skutečně prohrál. Rozhovor s panem Endonem se mu nepodařilo navázat. Šachová partie je metaforou neslučitelnosti světů Murphyho a pana Endona.

Když pak po skončení hry ukládá Murphy pana Endona k spánku, zahledí se mu do očí, ale pan Endon nereaguje a Murphy v jeho očích vidí svůj vlastní odraz.

Poslední pohled, kterým pan Endon obdařil Murphyho, byl Murphy, nepozorován panem Endonem. Bylo to zároveň naposled, co Murphy viděl Murphyho. [...] Nic by lépe nevystihlo vztah mezi panem Murphym a panem Endonem než smutek prvního, když se spatřil ve volnosti, již vychutnával ten druhý, vida něco zcela jiného než jeho. [...] Pan Murphy je atomem v neznámu pana Endona.<sup>133</sup>

Bezprostředně poté Murphy opouští ústav, odchází do svého pokoje a zanedlouho je mrtvý. Jedná-li se o nešťastnou náhodu, či sebevraždu, nechává Beckett na úvaze čtenáře. Nemalou roli v této úvaze ovšem bude hrát právě interpretace Murphyho poslední šachové partie.

Ačkoliv šachovému utkání Murphy–Endon jsme v kontextu románu přisoudili konkrétní význam, jenž ne zcela souzní s šachovými

---

133 *Murphy*, s. 167.

motivy u Kawabaty a Nabokova, i zde se v podstatě jedná o šachový syžet. Jen v něm hráč A hráče B vůbec nepřinutil ke hře. Existenciální důsledky této „prohry“ jsou ovšem pro něj stejně tragické. Jak řekl sám Beckett: už od prvního tahu byly nezdar a prohra nevyhnutelné.

## **VI Tah koněm**

### **(Georges Perec – Život – návod k použití)**

*(Postmodernistický dodatek)*

Georges Perec se v textu *Mám rád, nemám rád* přiznal, že jednou z jeho oblíbených činností je prověřování, zdali všechna čísla, součet jejichž číslic je devět, jsou devíti dělitelná.<sup>134</sup> V takovém nápadu je cosi roztomile hračičkářského, ale současně jde o velké dobrodružství ducha: ta vidina možnosti najít případ, kdy matematické pravidlo neplatí! Je banální dokazovat, že čísla 45, 63, 72 ( $4 + 5 = 9$ ;  $6 + 3$  atd.) dělitelná devíti jsou, ale což takhle 222111? Nebo 13221? Nejde jen o vlastní důkaz dělitelnosti, ale také – a v tom spočívá tvořivější a radostnější část celé hry – o vyzkoušení všech možných variant čísel a nalezení toho nejsložitějšího: smí-li se v takové hře používat i nula, a tudíž horní hranici netvoří banálních devět jedniček – 111111111, tvořivé matematické představivosti se meze nekladou: 600021, 100101150 atd., až do naprostého vyčerpání. A pokud je v rámci stanovených pravidel zakázáno používat kalkulačku, což by bylo logické, může si člověk s několika čísly vyhrát celý večer: např. vydělit devíti takové dvě miliardy sto třicet tisíc dvě stě deset zabere i s kontrolou výsledku tři minuty (i když jsem si jist, že zkušený počtář by to zvládl rychleji).

---

134 Perec, Georges: *Mám rád, nemám rád. Světová literatura*, 34, 1994, č. 1, s. 32. V souboru *Vzpomínám si* [1978] najdeme pod číslem 285 záznam: „Vzpomínám si, že každé číslo, jehož součet dává devět, je dělitelné devíti (občas jsem strávil celé odpoledne ověřováním...)“. Tamtéž, s. 28.

Vytvořit co nejsložitější hru s nejkomplikovanějšími pravidly bylo bezpochyby Perecovou životní zábavou, i když si, jak o tom vypovídá jeho román *W aneb Vzpomínka z dětství* [1975], byl vědom i odvrácené stránky; obraz utopického (nebo snad antiutopického?) ostrova, jehož obyvatelé se oddávají sportovním hrám, v románu přerůstá v děsivou vizi koncentračního tábora, neboť čím dál tím spletitější pravidla dělají z olympijských radovánek skutečné pozemské peklo.

Román *Život – návod k použití* [1978] lze bezpochyby považovat za nejdokonalejší a nejrafinovanější převedení matematicko-hračičkářských zásad skupiny *Oulipo* do literární praxe. Nejruznější technické aspekty vzniku románu ozřejmuje v doslovu k českému vydání Václav Jamek, když mj. píše:

Pro *Život – návod k použití* na sebe však navalil tolik pravidel, překážek a omezení, že tím vlastně určil kompozici i obsahovou výstavbu knihy, takže pozdější kritici v této „uvědomělé románové technice“ spatřovali dokonce převrat v technice románové výstavby, protože ta je poprvé určena „matematickým systémem strukturace“, který se zcela vymyká jakékoli mimetické funkci, a výrazně obohacuje narativní invenci tím, že zcela odděluje pravidla produkce a výstavby textu od vnitřní logiky vyprávění, tedy od požadavků, které by vyplývaly z vlastních peripetií příběhu.<sup>135</sup>

Perecova technika spočívá v tom, že vytváří plán jednoho pařížského činžovního domu na podkladě čtvercové sítě 10 × 10 políček, v této síti se pohybuje principem šachového jezdce a vždy jednu kapitolu věnuje bytu či pokoji, jež touto metodou *navštívil*.

---

135 Jamek, Václav: *Geniální hračičkář a jeho mistrovské dílo*. Doslov k románu Perec, Georges: *Život – návod k použití*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 725.

Součástí textu je i podrobný plán domu, který čtenáři zpětně umožní Perecovy šachové tahy rekonstruovat (jejich přehled už součástí plánu není).

Podobný nápad – zobrazit dům jako šachovnici – najdeme v posledním románu Vladimira Nabokova *Podívej na harlekýny!* [1974], i když zde jde spíše jen o drobné ozvláštnění než o základní strukturní postup jako u Pereca. Hlavní hrdina jde večer navštívit Osipa Lvoviče Oksmana:

Dům byl temný s výjimkou tří oken: dva přiléhající obdélníky světla uprostřed řady nejvyššího patra, d8 a e8, Kontinentálního značení (kde písmeno označuje řadu a číslice pořadí na šachovém čtverci) a další světlo přímo pod tím na e7. [...] Váhal jsem mezi bočními dveřmi po mé pravici – označenými *Magazin* – a hlavním vchodem s šachovou korunkou nad zvonkem. Nakonec jsem zvolil korunku. Hráli jsme *bleskovou* partii: můj protivník okamžitě táhl, rozsvěcuje světlík vestibulu na d6. Napadlo mě, jestli pod domem není pět dalších pater, aby šachovnice byla úplná...<sup>136</sup>

Podobnost s Perecem je tu však čistě náhodná. Ačkoliv Perec začal svůj román psát až dva roky po vydání *Podívej na harlekýny!*, připravoval se na něj už od začátku 70. let a šachovnicový plán domu měl v době vydání Nabokovova románu již připravený.<sup>137</sup>

Problémem není onu strukturu naplnit, nýbrž vytvořit. Perec zvolil „postup šachového jezdce podle plánu, který mu ukládá projít z výchozího políčka bez opakování a vynechání postupně všemi

---

136 Nabokov, Vladimir: *Look at the harlequins!* Harmondsworth: Penguin Books, 1991, s. 77. Poslední věta ukázky je vůči originálu v překladu mírně upravena.

137 Údaje o vzniku románu viz: Bellos, David: *Georges Perec. A Life in Words*. London: Harvill, Harper Collins Publishers, 1993.

dalšími políčky...“<sup>138</sup> Při takovýchto pravidlech nejsou náhodné nejen jednotlivé tahy-kapitoly v románu, ale ani volba prvního políčka. Ne každý výchozí tah totiž umožňuje průchod všemi políčky bez vynechání a opakování.<sup>139</sup>

Stejně tak bychom za náhodné neměli v žádném případě považovat poslední políčko, kapitolu 99 připadající Bartleboothovi, jímž se celý román významově uzavírá. Dokonce natolik, že se zdá z logiky výstavby či rozvíjení ústřední myšlenky nemožné ukončit román jinak než u Bartlebootha. Plán tahů tak mohl být vytvářen zpětně od tahu č. 99 k tahu č. 1. Ale to v podstatě není důležité.

Perec měl tedy celkem 100 možností, kam výchozí tah č. 1 umístit. Náhodné umístění tahu nebylo možné, neboť by neumožňovalo realizaci jeho plánu. Umístil-li první tah přímo doprostřed, muselo jít v rámci předem vymezené koncepce o zcela promyšlený a vědomý tah, neboť – jak jsme již několikrát uvedli – jen jedno políčko ze sta může vést ke zdárnému dokončení plánu dle autorova záměru a dle pravidel.<sup>140</sup> Pro umístění první kapitoly tak musel vybrat ze

---

138 Jamek, s. 726.

139 Při rekonstrukci Perecovy „šachové“ hry jsem se hned v úvodu dopustil chyby. Tah č. 1 jsem umístil do oblasti schodiště vlevo dole (na políčko tahu č. 68). Následující tah č. 2 byl správný a já víceméně bez problémů postupoval až k tahu č. 67 (sklepy). Odsud však již bylo nemožné se dostat kamkoliv dál, neboť následující tah č. 68 by znovu obsadil políčko č. 1, což by bylo proti autorovým pravidlům. V textu první kapitoly (tahu č. 1) je ukryta informace o výchozím umístění tahu č. 1, totiž mezi třetí a čtvrté poschodí. Při této úpravě se uvolnilo políčko pro tah č. 68, aniž by se změnila pozice tahu č. 2 a následujících. Chci tím pouze doložit Perecovu nebývalou preciznost, s jakou svou strukturu vybudoval. Umístění tahu č. 1 nemůže v žádném případě být náhodné a volba jiného políčka by znamenala porušení pravidel.

140 Jde o pravidla vytvořená Percem, nikoliv tradicí; ačkoliv se jedná o tah jezdce, nejedná se o variantu šachové hry: pomineme-li fakt, že šachovnice má 64, nikoliv 100 políček, v šachové hře není možné zahájit tah koněm ze středu herní plochy.

sta možností, pro druhý tah už jen z osmi, třetí ze tří, čtvrtá kapitola mohla být umístěna celkem v šesti políčkách, pátá ve třech, šestý tah nabízel také tři možnosti, sedmý tři, osmý sedm, devátý pět a desátý tři. Před Perecem se tedy otvíraly značné kombinační možnosti; náhodných možností umístění políčka č. 2 měl v rozmezí 2–8, náhodné rozmístění dalších políček se pohybuje v rozmezí 1–7 možností. Samozřejmě s narůstajícím počtem tahů se kombinační možnosti zmenšují, nicméně náhodných variant na jednotlivé počáteční tahy jsou tisíce. Z nich musel Perec vybrat tu správnou cestu. Jakkoliv existují zhruba čtyři varianty na rozmístění všech tahů ve čtverci bez opakování (tj. rozličné zrcadlové varianty současného stavu), z hlediska autorova záměru (začátek i konec u Bartlebootha) je dosažená varianta jediná možná.

Kromě nenáhodného umístění z hlediska pravidla hry může mít poloha tahu č. 1 ještě hodnotu řekněme „symbolickou“. První políčko je totiž v čtvercovém nákresu domu situováno před Bartleboothův byt, přičemž poslední políčko připadne na opačný konec bytu. Kdybychom uvedené skutečnosti symbolickou hodnotu nepřisoudili, znamenalo by to popření Perecova pravidla o nenáhodnosti tahů – tah č. 1 by se před Bartleboothův byt dostal náhodou.

Celkově to tedy znamená, že strukturní vzorec románu je neodmyslitelně spjat s jeho celkovým smyslem. O tom, byť přece jen v poněkud jiné souvislosti (a to v souvislosti s autorovým *hračičkářským sklonem* a obdobným zaměřením mnoha jeho postav), píše Jamek:

Formální analýzy, které zdůrazňují nemotivovanou, nemimetickou podstatu Perecovy stavebné metody, tj. její nesouvislost s obsahem vyprávění, nás pochopitelně vodí za nos: mezi Perecovou metodou a tím, co se děje v jeho příbězích, je souvislost očividná!<sup>141</sup>

---

141 Jamek, s. 727.

Směřem ke konci románu se jako při dokončování skládání puzzlu začíná ve zcela přesných konturách vyjasňovat autorský záměr: obraz zmaru, nedokončeného díla, nenaplněných snah a tužeb, obraz života ovládaného náhodou, obraz lidského života, kdy se lidský jedinec jen ve své neskonale naivitě může domnívat, že má vše pevně v rukou a že řídí své kroky. Tomu odpovídají příběhy posledních kapitol – především čísel 87, 88, 91, 96, 98, 99 a epilogu. Tyto příběhy by rozhodně natolik neumocnily výsledný dojem z románu, onen výsledný obraz puzzlu, kdyby se objevily jinde než zde. Pro vyvrcholení a uzavření románu je nezbytné, aby poslední políčko připadlo na Bartlebootha. Současně s tím je umístění políčka č. 1 před jeho byt nejen „symbolické“, ale strukturně jediné možné. Aby se něčeho takového docílilo, k tomu existuje pouze jediné možné pravidlo – a to tah jezdcem. Volba tahu jezdcem tedy také není náhodná, nýbrž jediná možná.

Totéž platí také pro obsahové zaplnění jednotlivých kapitol. Václav Jamek Perecovu metodu představuje takto:

I když se Perec chce držet faktické pravděpodobnosti, nemá ani teď v úmyslu postupovat realisticky či náhodně. Vytváří si tedy nejprve strukturovaný repertoár sestávající z 21 párů seznamů o 10 prvcích, a ty pak nenáhodně rozděluje do jednotlivých políček s využitím systému latinského dvojčtverce a dalších systematických permutací této struktury. Je tu tedy výchozí počet 420 prvků, a jejich rozdělení stanovuje pro každou kapitolu prvky, které se v ní musí objevit.<sup>142</sup>

Ačkoliv pro nematematického čtenáře je zde již Perecova metoda méně průzračná než u tahu jezdcem, vyplývá z uvedených slov, že i pro vyplnění kapitol, pro jejich obsah má předem stanovená struktura závazný ráz. Jakkoliv Jamek připomíná, že Perecovi nic

---

142 Jamek, s. 726.

nebránilo v tom, aby do jednotlivých kapitol přidával i prvky „nepředepsané“, a že si tedy nakonec „*stejně napsal, co chtěl*“, je myslím zcela jasné, že rafinovaná struktura Perecova románu nepředstavuje pouze vnější rámec, od obsahu kapitol volně oddělitelný, nýbrž že je zde důmyslná struktura s obsahem pevně svázána a předem určuje, čím budou jednotlivé kapitoly zaplněny.

Postup po domě nesmí být ani náhodný, ani „realistický“, který by zajišťoval např. návštěvník procházející domem. I z tohoto hlediska je volba tahu jezdcem jediná možná, ostatní tahy šachových figur nejsou natolik specifické: pěšec by neumožnil naplnění záměru, neboť jím nelze navštívit všechna políčka. Něco takového by umožnil král, jenže jeho pomalý pohyb by mohl být snadno zaměnitelný za pohyb „realistický“, a král by se tak stal pouhým návštěvníkem domu, který chodí a prohlíží si jednotlivé místnosti. Královna, věž a střelec by naopak představovaly prvek náhodný, v případě věže a střelce navíc mechanicky omezený možnostmi vytyčeného směru; u všech těchto tří figur by záleželo pouze na libovůli autora, které políčko by za pomoci jejich tahu navštívil.

Volba jezdce tedy představuje jedinou možnost originálního nenáhodného pohybu omezeného přesnými pravidly, pohybu, pro který je nezbytná promyšlenost, koncepčnost a také intuice. V řeči symbolů je jezdec představitelem „zasvěcence“ využívajícího jak cesty intelektu, tak zbožnosti, jeho pohyb představuje skok intuice a nepřímou cestu.<sup>143</sup> Skutečně jako by Perecovi byl pohyb jezdce *nepřímou cestou* k dosažení jeho románového záměru.

Perecův v mnoha směrech extrémní přístup v žádném případě nepředstavuje akt svévole či pouhou komplikovanou, ale jinak prázdnou a bezduchou hříčku. Zvolený postup nejen směřuje k pozoruhodnému literárnímu dílu, ale zejména k vyjádření Perecova postoje, životního, uměleckého i filozofického.

---

143 Cooperová, s. 188.

Hutting		Smautf	Suttonová	Orlowská	Albinová	Morellet		Plassaertovi	
59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
		Gratioletovi		Crespiová	Nieto + Rogersová	Jérôme	Fresnelová	Breidelová	Valene
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
Cinoc			Dinteville					Winckler	
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
Reolovi			Rorschashovi					Foulerotová	
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
Bergerovi							Marquiseauxovi		
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
		Bartlebooth			Schodiště			Foureau	
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
		Altamontovi						Beaumontovi	
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
		Moreauová						Louvetovi	
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
Vchod pro služebnictvo		Marciová Starožitnictví *		Claveauová	Vstupní hala			Marciovi	
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
Sklepy	Sklepy	Kotelna		Sklepy	Strojovna výtahu			Sklepy	
x	72	64	21	67	74	38	33	91	76

\* přeskočený tah

Umístění jednotlivých tahů

# Starý Ben, modrý pes a zánik divočiny

(Faulknerův *Medvěd*)

*Kdosi pravil, že láska k lovu jest člověku vrozenou rozkoší – je to prý zbytek pudové vášně. Je-li tomu tak, jsem si jist, že potěšení ze života ve volném vzduchu, kde obloha zastupuje střechu a půda stůl, jest částí téhož citu.*

Charles Darwin – *Cesta přírodopysceva kolem světa*

## I

Ve čtvrté kapitole Faulknerova raného románu *Prapory v prachu* [1927, v přepracované verzi *Sartoris*] hlavní hrdina Bayard Sartoris, poslední potomek starého jižanského rodu, navštíví rodinu jiného jižanského patriarchy, dvaosmdesátiletého Virginia MacCalluma. Ten žije na farmě v dokonalém souladu s přírodou, miluje svou zemi, je s ní spjat pevnými generačními pouty a hluboce pohrdá městským životem. Sepětí starých jižanských patriarchů s půdou a jejich láska k zemi má v mnoha ohledech až ekologické rysy. Nedrancují přírodu a loví jen tolik, kolik spotřebují; při nočních lovech na vačice chytají zvířata živá, a jakmile jejich počet přesáhne množství, jež mohou sníst, zase je pustí. Svým přístupem k přírodě tak jižanští patriarchové přebírají ty lepší stránky evropské šlechtické kultury. Navíc jde o lov v jeho esenciální podobě, *skutečný* lov, který v té době byl v západní a střední Evropě nahrazen organizovaným vybíjením polokrotkých a k danému účelu vypěstovaných bažantů, koroptví či králíků. Nezbytnou podmínkou takového lovu je detailní znalost krajiny, která není cizí, exotická, či pronajatá, ale domovská, a také schopnost rozumět řeči zvířat, rozeznávat

jednotlivé psy podle hlasu, ale též dle jejich štěkotu dokázat určit, v jaké fázi lov právě je, zdali psi kořist ještě necítí, či zda ji už zahnali do úzkých.

Během své návštěvy se mladý Sartoris dvakrát zúčastní lovu na starého mazaného lišáka jménem Ethel. Jeho protivníkem je starý pes Generál. To, že lovené zvíře má své jméno, z něj dělá více než pouhou kořist. Je personifikovaný, je individuem, stejně jako vůdčí lovecký pes. Lov tu je vyrovnaným a čestným soubojem dvou silných jedinců. V kontrastu k nim stojí zbytek smečky, sestávající z mladých a nezkušených psů, kteří nejsou s to lišáka uštvat. Kontrast je vyjádřen i ve způsobu popisu pohybu: zatímco smečka nezkušených psů se „řítí“ „v divoké, zběsilé směsici skvrnitých těl“, liška „běžela mírným, vytrvalým tempem“<sup>144</sup>. Oproti hysterickému povyku psů je zdůrazněn její klid a vyrovnanost, až lhostejnost:

Po chvíli se před ním [Bayardem] rozevřela mýtiny [...] Slunce ji zalévalo skomírajícím světlem a on najednou přinutil Perryho [koně] zastavit na místě: tam, v cípu mýtiny poblíž cesty, trůnila liška. Seděla jako krotký pes, hledíc přes mýtinu k okraji lesa, a Bayard opět pobídl Perryho do klu-su. Liška se ohlédla, věnovala mu kradmý, prchavý pohled beze stopy znepokojení, a Bayard, udivený na nejvyšší míru, znovu zastavil. Lesem se blížili povykující psi, ale liška dál seděla na zadku, jen občas vrhla na jezdce nenápadný, letmý pohled. Nedávala najevo žádné obavy, dokonce ani potom, co štěňata, bláznivě ňafající mezi stromy, vtrhla na mýtinu. Chvilí se hemžila na kraji lesa a liška je pozorovala. Pak největší z nich, evidentně vůdce smečky, uviděl kořist. Všechn

---

144 Faulkner, William: *Prapory v prachu*. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 313. Překlad Miroslav Košťál.

křik rázem ustal, poklusem přeběhli paseku a s vyplazenými jazyky usedli v kruhu kolem lišky. Potom se všichni najednou ohlédli do houstnoucího lesního šera, odkud se blížilo unavené, pištivé bafání a kňučení. Vůdce zaštěkl, ňafání mezi stromy zesílilo, zaznělo v něm nové nadšení i úleva, a už z lesa vyrazila obě menší štěňata, jako párek krtků se pohroužila do husté ostřice a konečně doběhla k ostatním. Liška se zvedla, ještě jednou vrhla rychlý, tajnůstkářský pohled na muže na koni, a obklopena přívětivým, strakatým barvotiskem štěněcí srsti přeběhla paseku a zmizela v šeru mezi stromy.<sup>145</sup>

Ani druhý lov nedopadne lépe. Z jeho průběhu ale začíná být jasné, že jde o jakousi opakovanou oblíbenou hru na lov, v níž spíše než o výsledek v podobě trofeje jde o sám proces:

Koncem týdne se vyjasnilo a v podvečerním šeru, když už byl ve vzduchu cítit mráz a rozmoklá země dobře držela pachovou stopu, vyrazil starý Generál za lišákem, který ho už tolikrát obelstil. Celou noc se v kopcích rozléhalo a přelévalo halasné, zvonivé vydávání psí smečky, za nímž se na koních hnali všichni kromě Henryho, vedeni nejen štěkotem psů, ale především záhadnými, téměř věšteckými schopnostmi starého pána a Buddyho, kteří dokázali předem odhadovat směr, jímž se hon bude dál ubírat. Tu a tam zůstali stát, když se Buddy s otcem začali přít o tom, kudy pronásledované zvíře poběží, ale obvykle se rychle shodli, očividně odhadující lišákovy další pohyby dřív, než na ně sám pomyslel. A někdy zastavili koně na úbočí kopce a nehybně seděli pod mrazivými hvězdami, dokud k nim ze tmy opět nedolehl

---

145 *Prapory v prachu*, s. 314–315.

chmurný, znělý hlahol smečky, který sílil a blížil se, přehnal se ve vzdálenosti necelé půl míle před nimi a znovu se úzkostně vytrácel v temnotách, jako když dozní hlas zvonu. „To je něco,“ zvolal starý muž, zachumlaný v neforemném kabátě na svém bělouši. „Není tohle ta nejlepší muzika pro chlapa?“ „Doufám, že tentokrát ho dostanou,“ poznamenal Jackson. „Je to špatný pro Generálovu pejchu, když ho pokaždý převez.“ „Nedostanou ho,“ tvrdil Bayard. „Až se unaví, zaleze do díry někde ve skalách.“ [...] Ve tmě pod nimi opět štěkali psi. Zvuk se nesl studeným vzduchem, tříštil se v ozvěnách, které ho opakovaly znovu a znovu, až se původní zdroj ztratil a zdálo se, že to sama země se ozývá pochmurným, smutným hlasem, překypujícím divokou lítostí.<sup>146</sup>

## II

Nejznámějším Faulknerovým loveckým příběhem je povídka *Medvěd* [1942, ve sbírce *Go Down, Moses*]. Zde se v podstatě opakuje lovecký model z *Praporů v prachu*, ale je natolik rozvedený a prohloubený, až získává rozměr mýtu či legendy.

*Medvěd* je zasazen do osmdesátých let 19. století a líčí příběh mnohaletého lovu na velkého medvěda, podávaný jako příběh zasvěcení hlavního hrdiny Ikea McCaslina („chlapce“) do tajů a zákonů divočiny. Do loveckého syžetu je ještě vložen (v rozsáhlé čtvrté kapitole) příběh Ikeova odhalení „rodinné viny“ v podobě otcova nemanželského dítěte s černošskou otrokyní a jeho zřeknutí se dědictví.

Ústřední zvířecí postavou loveckého příběhu je medvěd pojmenovaný Starý Ben. Je to legendami opředené zvíře, stále znovu

---

146 *Prapory v prachu*, s. 334–335.

a znovu se stávající předmětem vypravování.<sup>147</sup> Působí dojmem nesmrtelnosti; je to ztělesnění divočiny, nespoutanosti a nepora-  
zitelnosti přírody. Starý Ben je příznačně charakterizován:

... ani ne jako smrtelný tvor, ale jako nepřemožitelný a nepo-  
razitelný anachronismus z doby dávno minulé, jako fantom,  
pozůstatek a apoteóza starého divokého života...<sup>148</sup>

Starého Bena se každoročně vydává ulovit družina majora  
De Spaina a generála Compsona. Právě pravidelnost opakování  
lovu, obřadnost, důraz na rituální gesta a cyklický čas stálého  
opakování (spolu s faktem, že nejen příběhy o medvědovi, ale  
také příběh jeho lovu je stále převypravován) dávají *Medvědovi*  
rozměr mýtu.

Ike se poprvé účastní lovu ve svých deseti letech. Jeho průvod-  
cem, učitelem a zasvěcovatelem je Sam Fathers, indiánský míšenec  
a nestor loveckých výprav. Díky Samovi chlapec zvládne lovecké do-  
vednosti, projde loveckým křtem a rituály zasvěcení. S medvědem  
se poprvé setkal už za své první návštěvy v táboře. Jako lovecký

---

147 „... si v okruhu téměř jednoho sta čtverečních mil získal jméno, konkrétní  
pojmenování jako nějaký žijící člověk – řadou pověstí o vyvrácených a vyloupe-  
ných krmelcích, o kanečcích, dorostlých prasatech, a dokonce telatech, odvle-  
čených do lesa a rozsápaných, o převržených pastech a nástrahách, o zmrzače-  
ných a zabitých psech, o ranách z brokovnice, dokonce i z kulovnic, vypálených  
v těsné blízkosti, které však měly stejný účinek jako hrách z dětské foukačky –  
o dlouhé cestě zkázy a ničení, která začala dřív, než se chlapec narodil, a po  
níž se bral ten huňatý tvor, ne rychle, ale spíše s bezohlednou a neodvolatelnou  
rázností lokomotivy.“ Faulkner, William: *Medvěd*. Praha: Československý spiso-  
vatel, 1968, s. 9. Překlad František Jungwirth, „... slyšel je, jak si vyprávějí o těch  
selatech a telatech, které Starý Ben zabil, a o krmítkách, která vyloupil, a o pas-  
tích a nástrahách, které zničil, a o tom olovu, které patrně nosí pod kožichem...“  
*Medvěd*, s. 48.

148 *Medvěd*, s. 9–10.

elév zatím Ike vykonával ty nejobyčejnější úkony, takže medvěd pro něj byl jakoby neviditelný – přízrak, který k smrti děsí psy. Ike neviděl Starého Bena, jen reakci psů na jeho přítomnost. Zasvěcení do lovu se tak v první fázi stalo zasvěcením do strachu, který měli psi a který byl všude kolem. Pak se jednou chlapec toulal lesem a snažil se medvěda najít. Cestou symbolicky odkládal lidské věci, hodinky a kompas. A pak se potkali. Medvěd si chlapce prohlédl a ponořil se zpět do divočiny.

### III

Rozměr legendy příběhu o medvědovi nedává jen cyklický čas, důraz na rituálnost a moment zasvěcení. V mnoha aspektech chování a tradice popsané v Medvědovi připomínají tradiční rituály přírodních národů celého světa. Hluboká úcta prokazovaná lovenému či ulovenému zvířeti má lovcům zajistit opakování úlovku: zvíře se má cítit poctěno, vstát a nechat se znovu ulovit, přimluvit se u svých bratří.<sup>149</sup>

Starý Ben je už od počátku personifikován:<sup>150</sup>

Starý Ben, ten dvouprstý medvěd, v kraji, kde se medvěďům s tlapami poraněnými od želez říká Dvouprsták nebo Tříprsták nebo Chromák už padesát let, jen Starý Ben byl výjimečný medvěd (hlavní medvěd mu říkal generál Compson)

---

149 Srov. Canetti, Elias: *Masa a moc*. Praha: Arcadia, 1994, s. 126–127. Všechny následující citáty z Canettiho jsou z tohoto vydání v překladu Jiřího Stromšíka.

150 Aktem personifikace není jeho pouhé pojmenování. Zde vlastně nejde ani o nic nového: pojmenování zvířat při honu pro jejich snazší identifikaci má svou tradici, používalo se např. už v půlce 17. století ve Francii.

a vysloužil si jméno, za které by se nemusel stydět žádný člověk.<sup>151</sup>

Zejména Sam Fathers medvědovi přisuzuje až lidské vlastnosti:

Ash a Boon říkají, že sem chodí proto, aby zahnal ty ostatní menší medvědy. Aby jim řek, že se mají odsud klidit a nevracet se, dokud nebudou lovci pryč. [...] Ten se stará o medvědy stejně málo jako o bohy nebo o lidi. Přichází se podívat, kdo je tu v táboře letos nováček, jestli umí, nebo neumí střílet, jestli tady může, nebo nemůže zůstat. A jestli už máme takového psa, co by ho dokázal vyštěkávat tak dlouho, dokud nepřijde střelec. Protože on je hlavní medvěd. On je vládce.<sup>152</sup>

Jako hlavní příčinu, že Starý Ben stále zůstává neuloven, vidí skutečnost, že družina nemá pořádného psa. Toho se jim podaří získat až o tři roky později. Divoký, obrovský namodralý kříženec tarače a airdala padne do Samovy pasti a víc než dva týdny vzdoruje zkrocení. Dostane jméno Lion, ale i po „ochočení“ stále zůstává nezlomený, ztělesňuje neosobní přírodní sílu, nepokořeného a nezlomného ducha.<sup>153</sup> Mezi psy získá Lion výsadní postavení. Stará se o něj Boon, divoký černošský míšenec, neschopný žít mimo divočinu, a Lion s ním spí v posteli. Když o rok později při dalším honu Boon Starého Bena pětkrát po sobě mine, nechá Liona u Sama, protože si nezaslouží, aby s ním pes spal.

---

151 *Medvěd*, s. 48.

152 *Medvěd*, s. 14.

153 *Medvěd*, s. 34, 36.

Už od počátku je jasné, že Lion jediný se dokáže Starému Benovi postavit.<sup>154</sup> Od té doby se z lovu stává každoroční schůzka velkého modrého psa se starým dvouprstým medvědem.

K hlavnímu utkání Liona se Starým Benem dojde ve třetí kapitole, když je Ikeovi sedmnáct let. Medvěd je konečně uloven; zabije ho Boon nožem. Okamžitě po smrti Starého Bena se zhroutí Sam Fathers. Jako diagnózu doktor stanoví vyčerpání a šok z ledové vody, když při honu Sam spolu s ostatními přeplaval ledovou prosincovou řeku. I Lion je těžce zraněný, medvěd mu rozpáral břicho. Nejprve zemře pes, o pár dní později i Sam. Lov skončil, není pro co dál žít. Ještě před Lionovou smrtí do tábora zavítali všichni lidé z okolí, v tiché pietě a hluboké úctě, znovu převyprávěvše všechny příběhy o medvědovi, jejichž nedílnou součástí se teď stal i Lion.

A potom začali přicházet – obyvatelé močálů, hubení muži, kteří líčili pasti a nástrahy a živili se chininem, mývaly a říční vodou, farmáři z malých kukuřičných a bavlníkových políček podél močálu, kterým ten starý medvěd pustošil pole, plnil sýpky a prasečí chlívky, dřevaři z tábora a muži z pily v Hoke a lidé z ještě vzdálenějších měst, jejichž psy ten starý medvěd pozabíjel a jejichž pasti zničil a jejichž olovo měl v sobě. Přicházeli pěšky a na koních a v bryčkách a vešli do dvora

---

154 Faulkner přímo buduje paralelu mezi psem a medvědem: „... [Ike] pozoroval, jak Sam Fathers přichází s Lionem od ohrady – indián, stařec v ošumělém obleku a gumových holínkách a obnošeném ovčím kožíšku a v klobouku, který kdysi patřil chlapcovu otci; obrovský pes krácel vážně po jeho boku. Lovečtí psi jim vyrazili vstříc a zůstali stát, kromě toho malého, který stále ještě neměl dost soudnosti. Lísavě běžel k Lionovi. Lion po něm nechňapl. Dokonce se ani nezastavil. Jediným úderem tlapy ječícího a kutálejícího se psíka odhodil do vzdálenosti pěti či šesti stop, stejně jako by to učinil medvěd, a došel na dvůr, zastavil se a ospale mžoural do prázdna, nedívaje se na nikoho, když Boon řekl: „Ježíši! Ježíši – Nechá mě, abych si na něho sáhnul?“ „Můžeš si na něho sáhnout,“ řekl Sam. „Je mu to jedno. Nevšímá si nikoho a ničeho.“ *Medvěd*, s. 37.

podívat se na něho a potom šli k přední části domu, kde ležel Lion, zaplnili a přeplnili dvorek, až jich tam byla snad stovka, posedávali a postávali v tom teplém a ospalém slunečním světle, potichu si vyprávěli o lovu, o zvěři a o psech, s nimiž zvěř štváli, o ohařích a o medvědovi a o jelenovi a o mužích minulosti, kteří už opustili svět, zatímco čas od času ten veliký modrý pes otevřel oči, ne tak jako by jim naslouchal, ale jako by se chtěl na chvíli podívat na les, než zase oči zavře, jako by si les chtěl vtisknout do paměti nebo se přesvědčit, že ten les dosud ještě stojí. Při západu slunce zemřel.<sup>155</sup>

Jako by životy Sama Fatherse, Liona a Starého Bena byly spojeny mytickou provázaností. V legendách mnoha přírodních národů po celém světě najdeme příběh o lovu na mimořádné zvíře spojený se smrtí hlavního lovce.<sup>156</sup>

Lov skončil. Ne pouze tento jeden a teď, ale všechny a jednou provždy. Major De Spain už do tábora nikdy nepřišel. Tábor zanikl a do lesa nastoupila dřevařská společnost. Ike se v páté kapitole po roce a půl do tábora vrátil, ale už to tam nepoznával. Chyběli tam Starý Ben, Lion a Sam Fathers. Snad také dětská nevinnost. Jen les kolem, navzdory postupující dřevařské společnosti, byl stejný, lhostejný ke všemu, i ke ztrátě svého hlavního medvěda.

Divočina strměla hloubavá, netečná, nesčíselná, věčná, zelená; starší než všechny strojní pily, delší než kterákoli lesní dráha.<sup>157</sup>

---

155 *Medvěd*, s. 65.

156 Viz Canetti, s. 134–135.

157 *Medvěd*, s. 137–138.

Pak byl v lesích, nikoli sám, ale osamělý; osamělost se kolem něho zavřela, zelená létem. Lesy se nezměnily, protože jsou bezčasé, ani se nezmění, právě tak jak se nemění zeleň léta a ten oheň a déšť podzimu...<sup>158</sup>

Spolu s návratem do divočiny se Ike ve vzpomínkách vrátí zpět do časů loveckých výprav. A při té cestě si náhle uvědomí *všeobecný soulad divočiny*, který je nad ním a mimo něj, ale současně je s ním spojený, uvědomí si, jaký má k této zemi vztah...

... to všechno se ztratí skoro ještě dřív, než se k tomu otočí zády, nezmizí to, ale prostě to splyne s tím nesčetným životem, který temnou formou těchto tajemných a stinných míst potiskl delikátními, jemnými, pohádkovými stopami, život, který dýchal a vytrvale a nehybně ho pozoroval zpod každé větvičky a každého lístku, až se pohnul, znovu se dal do pohybu a kráčel dál: nezastavil se, jenom na chvíli prodlel, když opouštěl ten pahorek, který nebyl sídlem mrtvých, protože nebylo smrti, ani Liona, ani Sama; nebyli pevně upoutáni v zemi, ale volní v zemi, a nikoli v zemi, ale zemí, byli myriádou dosud nerozptýlených částí každé myriády, v listech a v snítkách a v každé částěčce ve vzduchu a v slunci a v dešti a v rose a v noci, v žaludech dubu a v jeho listech...<sup>159</sup>

Ike splyne s přírodou jako během svého prvního pobytu v táboře, když se sám vydal hledat Starého Bena. A jako tenkrát, tak i teď, v nekonečném koloběhu divočiny, zažije okamžik čirého strachu – když narazí na velkého starého chřestýše.

---

158 *Medvěd*, s. 140.

159 *Medvěd*, s. 144.

Právě tato pasáž, v níž si Ike uvědomí skutečné hodnoty divočiny, její řídicí princip (či jak to nazveme) je spojnicí s kapitolou čtvrtou, v níž Ike odmítne rodinné dědictví. Odmítá totiž lidskou iluzi o moci nad zemí, pochopí, že země nikomu nepatří,<sup>160</sup> protože je jen svá a věčná.

## IV

Je příznačné pro kritický výklad Faulknerova *Medvěda*, že velká většina interpretátorů se zaměřuje na druhou linii povídky, její čtvrtou kapitolu, zabírající menší polovinu textu, v níž se Ike McCaslin vyrovnává s „rodovou vinou“. Na rozdíl od lovecké linie je tato část plně věnována problematice Jihu, otroctví a vyrovnávání se s ním, vztahu k půdě, občanské válce, onomu typickému faulknerovskému *jižanskému prokletí*, jak jej známe z jeho jiných románů. I stylově a formálně má čtvrtá kapitola blíž k ostatním autorovým prózám než lovecká linie. Faulknerovský proud vědomí vede čtenáře k tomu, že doslova spoluprožívá Ikeovo hledání rodinné pravdy ve starých účetních knihách; spolu s ním luštíme text a z náznaků a nevyřčených slov vyvozujeme, co se vlastně stalo. Ve srovnání s touto linií je lovecká část povídky jaksi „nefaulknerovsky“ jednoduchá a přímočará, což mnohé kritiky vedlo k tomu, že v textu hledali složité symboly, popř. loveckou linii bagatelizovali.<sup>161</sup> Naproti tomu Antonín Líman

---

160 Gray, Richard: *The Life of William Faulkner. A Critical Biography*. Oxford, UK – Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1996, s. 282.

161 Příznačná je disproporčnost při výkladu dvou linií *Medvěda*. Typický příklad najdeme v monografii Richarda Graye *The Life of William Faulkner. A Critical Biography* (s. 281–286): z pěti a půl strany textu o *Medvědovi* jsou zde necelé dvě strany věnované lovecké linii (kapitolám 1–3 a 5) a více než tři a půl strany linii „rodové viny“. A to je Grayův text ještě mimořádně vyrovnaný. Patrick O'Donnell ve stati *Faulkner and Postmodernism* (In Weinstein, Philip M., ed.: *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 1998, s. 38) projevuje mimořádnou necitlivost k Faulknerovu vnímání přírody,

staví *Medvěda* („nejslavnější formativní příběh severoamerické literatury o medvědech“) do jedné linie s Melvillovou *Bílou velrybou* a Hemingwayovým *Starcem a mořem* jako příběh, kde „bývá silně zvíře jako medvěd či velryba totemickým stvořením, které lovec sice obdivuje a miluje, ale musí ho zabít, aby získal jeho sílu“<sup>162</sup>.

## V

V povídce *Delta Autumn* ze stejné sbírky jako *Medvěd* je Ikeovi McCaslinovi už sedmdesát let. Děj se odehrává v roce 1940 a jižanská krajina se proměnila: lovci se musejí vydávat hlouběji a hlouběji do delty, aby vůbec něco ulovili.

---

a nejsa s to sdílet s hlavním hrdinou jeho „ekologické stanovisko“, charakterizuje *Medvěda* jako „novelu o narcisistním zoufalství Ikea McCaslina ze ztráty divočiny“. Ještě za Faulknerova života a v 60. letech mnozí autoři (zřejmě ovlivnění novokritickou školou) – nejspíš odmítajíce přijmout, že by spisovatel Faulknerova formátu mohl psát o (obyčejném?) medvědovi bez nějakého hlubšího či obecnějšího významu – přisuzovali lovecké linii alegorický či symbolický význam. Např. John Lewis Longley, Jr., v monografii *The Tragic Mask. A Study of Faulkner's Heroes* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1963, s. 79–101) hovoří o teologické atmosféře *Medvěda*; Sam Fathers je pro něj „velekněz Divočiny“ (s. 85), Ikea vidí jako mladého rytíře hledajícího svatý grál (s. 87), hovoří o paralelách s legendami o Béowulfovi, Rolandovi či Siegfriedovi (s. 85) atp. Ještě dál zašel Robert L. Dorsch ve studii *An Interpretation of the Central Themes in the Work of William Faulkner* (In Wyrick, Green D., ed.: *Faulkner. Three Studies*. Emporia, Kansas: The Emporia State Research Studies, 1962, s. 5–42; výklad *Medvěda* s. 36–41), který vidí symboly úplně ve všem: Starý Ben je mu nejprve symbolem přírody, pak symbolem ducha víry v možnosti individua a nakonec symbolem zla, aby se později stal zdrojem víry, zatímco Lion je mu symbolem síly. Takové čtení zcela odpovídá jeho celkové koncepci, neboť Faulknera označuje za symbolického spisovatele („a symbolic writer“, s. 41). Abychom volně parafrázovali Petera Szondiho: alegorická interpretace nastupuje tam, kde textu řádně nerozumíme.

162 Límán, Antonín: *Mezi nebem a zemí*. Praha: Academia, 2001, s. 100.

James Seay v eseji *The Southern Outdoors: Bassboats and Bearhunts*<sup>163</sup> dokládá, jak události a motivy jednotlivých povídek sbírky *Go Down, Moses* odpovídají skutečným dějinám panenských lesů Jihu a sledují proměny jižní krajiny, a líčí, jak se sám vydal do míst Faulknerových dávných loveckých výprav<sup>164</sup> – místo lesů našel však pole, sila, traktory, silnice. Jediné, co by mohlo naznačovat, že se tu kdysi rozkládala divočina, byla vzdálená řada stromů na horizontu, která lemovala řeku Tallahatchie.

Domnívám se, že právě uvědomění si Faulknerova „ekologického postoje“ umožní čtenářům lépe porozumět *Medvědovi*, a to nejen jeho linii lovecké, ale i té druhé ve čtvrté kapitole. Příroda a život v ní nabízejí model harmonie a nesebestředného potěšení, lásky a úcty.<sup>165</sup>

Faulkner sám svůj ekologický postoj ke krajině několikrát formuloval. V časopiseckém článku v roce 1954 např. napsal:

... ti, kdož přeměnili bažiny a lesy jeho [rozumějte: mého; Faulkner o sobě píše v třetí osobě], změnili tvář země samé; co si on pamatuje jako hustou džungli z říčních naplavenin a úrodnou farmářskou půdu, je teď umělé pětadvacet mil dlouhé jezero: protipovodňový projekt pro bavlníková pole pod obrovitou hrází, s rybářskými čluny, jejichž počet se každoročně o něco zvětší.<sup>166</sup>

Ve stejném roce při debatě na University of Virginia Faulkner řekl, že to, co vzniklo ničením divočiny, nikdy nebude tak dobré jak

---

163 Seay, James: *The Southern Outdoors: Bassboats and Bearhunts*. In Rubin, Louis D., Jr., ed.: *The American Souths: Portrait of a Culture*. Washington: United States Information Agency, 1979, 1991, s. 129–139.

164 V doslovu Františka Jungwirtha k českému vydání *Medvěda* (s. 149 až 154) jsou citovány vzpomínky Faulknerových přátel o spisovatelových loveckých výpravách do delty Mississippi (zvané Velké poříčí) v dětství, z nichž čerpal právě v *Medvědovi*.

165 Viz Brooks, Cleanth: *The Crisis in Culture as Reflected in Southern Literature*. In Rubin, s. 192–193.

166 Seay, s. 138.

divočina sama (zvláště když ničení divočiny slouží jen k tomu, aby kolem mohlo jezdit více automobilů).<sup>167</sup>

V *Medvědovi* je masivní odlesnění zachyceno ještě na samém začátku. V páté kapitole, když se Ike po roce a půl znovu vrátí do lesa, vidí přípravy dřevařské společnosti na masivní invazi: staví se nová pila a připraveny jsou kolejnice pro rozšíření dráhy ke svozu dřeva.<sup>168</sup>

... udiveně se rozhlížel, otřesen a zarmoucen, ačkoli byl předem varován a myslel, že je na to připraven; stála tu napůl dostavěná nová pila na rozloze dvou nebo tří akrů a něco, co vypadalo jako míle a míle na sobě nastavených ocelových kolejnic, lesklých tou narudlou rzí novoty, a navršené hromady pražců, ostře páchnoucích kreozotem, a drátěné ohrady a krmné žlaby pro nejméně dvě stě mezků a stany pro mezkaře...<sup>169</sup>

Vše to je předzvěstí, že divočina je odsouzena k zániku. V *Delta Autumn* se starý Ike McCaslin, jak už bylo řečeno, do Velkého poříčí vrátí:

To poříčí, myslel si. Tato země, ve které v průběhu dvou generací člověk vysušil bažiny a vyklučil lesy a zreguloval řeky proto, aby bílí mohli vlastnit plantáže a každý večer dojíždět do Memphisu a černí mohli vlastnit plantáže a ve vagónech pro barevné jezdit do Chicaga a bydlet v milionářských vilách na Lakeshore Drive, ta země, kde si běloši pachtují farmy a žijí jako negři a černí zemědělstí dělníci žijí jako zvířata, ta země, kde bavlna roste do výšky dospělého muže i z rozpraskané dlažby chodníků, kde se lichva a hypotéka a bankrot a nezměrné bo-

---

167 Seay, s. 135–136.

168 Jak uvádí v doslovu F. Jungwirth, dřevařská společnost Lamb and Fish opravdu lesy vykácela a odvezla jako stavební dříví. *Medvěd*, s. 153.

169 *Medvěd*, s. 134.

hatství čínské a africké a árijské a židovské navzájem snoubí, takže nikomu nezbyvá čas, aby jedno od druhého rozlišil, a také to nikoho nezajímá... Není divu, že ty zničené lesy, které jsem kdysi znal, nevolají po odplatě! pomyslel si. Lidé, kteří je zpus-tošili, tu pomstu za ně vykonají sami na sobě.<sup>170</sup>

Les je sakrálním prostorem; právě proto je *do něj* umístěno Ikeo-vo zasvěcení. Pro mnoho archaických kultur místo bez lesa nemá žádnou vážnost.<sup>171</sup>

---

170 *Medvěd*, s. 154.

171 Canetti, s. 146. Zde též Canetti cituje britskou antropoložku Mary Douglasovou a její práci o kmenu Leleů v Belgickém Kongu: „Zdá se, že pro velkou úctu k lesu jsou tři určité důvody: les je zdrojem všech dobrých a nezbytných věcí, potravy, pití, přístřeší, odění; je zdrojem posvátných medicín a za třetí je místem lovu, který v jejich očích představuje daleko nejvýznamnější činnost.“

Canetti též podává širší výklad hlubokého významu lesa: „Les je *nad* člověkem. Může být nepřístupný a zarostlý vším možným křovím; může být obtížné vniknout do něho a ještě obtížnější postupovat v něm vpřed. Ale jeho podstatná hustota, to, co ho skutečně činí lesem, totiž listí, je *nahoře*. Je to listí jednotlivých stromů, vzájemně se prostupující a vytvářející souvislou střechu, listí, jež zachycuje tolik světla a vrhá velký společný lesní stín.

Člověk, vzpřímený stejně jako strom, se přiřazuje k ostatním stromům. Ty jsou ale mnohem vyšší než on a člověk k nim musí vzhlížet. Neexistuje žádný jiný přirozený jev v jeho okolí, který je tak neustále nad ním a současně je tak blízký a vnitřně rozrůzněný. Mraky se přeženou, déšť vsákne a hvězdy jsou daleko. Ze všech těchto jevů, které ve své rozmanitosti působí shora, není žádnému vlastní neustálá blízkost lesa. Výška stromů je dosažitelná; můžeme na ně vylézt, natrhat si plody; nahoře jsme kdysi žili. [...] Člověk, který se ocitne v lese, má pocit bezpečné skrytosti; není na vrcholcích, kde les dál roste, ani v místě jeho největší hustoty. Právě tato hustota je jeho ochranou, a ochrana je nahoře. Tak se stal les vzorem *pobožnosti*. Nutí člověka, aby vzhlížel nahoru, s vděčností slabšího za ochranu.“ (s. 91–92)

Všechny tyto aspekty, lhostejno zda vědomě, či nezáměrně, vyjadřuje Faulkner v *Medvědu*.

Srov. též: Cooperová, J. C.: *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 101. Překlad Allan Plzák.

## VI

Ačkoliv lovecké scény v *Medvědovi* v mnoha ohledech odpovídají tradičním honům se psy (parforsním honům) a svým způsobem jsou též i společenskou událostí jako u tradičních honů šlechtické kultury, mají jedno specifikum. Chybějí tu ženy. Nejen jako divačky či pasivní účastnice nebo společenské ozdoby, dokonce ani ne jako obslužný personál v zázemí, pečující o kuchyň, úklid, posluhu, ale prostě vůbec. Jako by zde (obdobně jako u některých civilizací nedotčených kmenů<sup>172</sup>) byl les výhradní doménou mužů. Právě nepřítomnost žen dává lovu v *Medvědovi* spíše nádech válečné výpravy.

... a tak když to ráno šli do lesa, major De Spain vedl oddíl skoro tak silný, přestože někteří z nich nebyli ozbrojeni, jaký vedl v těch posledních dnech roku '64 a '65.<sup>173</sup>

Starému Benovi jsou v mnoha ohledech prisuzovány spíše než rysy loveného zvířete rysy protivníka, jemuž jižanský gentleman prokazuje čest a úctu. V již zmíněném románu *Prapory v prachu* je občanská válka charakterizována jako válka gentlemanů, vyznačujících se odvahou, smyslem pro čest a jakýmsi až rytířským fanfarónstvím, byť tyto gentlemany v konfliktu zastupovala spíše jižanská strana. A jako ve válce od protivníka se i při lovu od Starého Bena očekává dodržování určitých pravidel. Než se na scéně objeví Lion, lovecká družina přijde o jedno hříbě, které spolu s klisnou velký pes napadne. Ještě předtím Lion zabil laň s kolouchem. Řádění je připsáno nejprve pumě, pak Starému Benovi. Major De Spain to komentuje:

---

172 Srov. Canetti, s. 145–149.

173 *Medvěd*, s. 53–54.

Zklamal mě. Porušil pravidla. Nemyslel jsem, že by tohle mohl udělat. Zabil moje a McCaslinovy psy, to ale je v pořádku. Poštvali jsme je proti němu: jeden druhému jsme dali výstrahu. Ale tentokrát přišel do mého domu a zmařil to, co mi patřilo, a k tomu ještě mimo období. Porušil pravidla.<sup>174</sup>

Ačkoliv u společenských lovů tento druh gentlemanského utkání se zvířetem má svou tradici (k tomu směřovalo i užívání psů; mělo dvojí účel: psi jednak museli lovenou zvěř zastavit, aby mohla být „bezpečně“ ulovena, jednak se tím současně dávala zvěři možnost lovcům uniknout, pokud je překoná rychlostí, vytrvalostí, odvahou či lstivostí), míra personifikovanosti, úcty a vzájemného vyžadování pravidel jako by umožňovaly starým jižanským důstojníkům symbolický návrat do časů války. Jako by spíše než o hon šlo o hru na válčení.

Zvířata a příroda a jejich/její nespoutanost hrály ve Faulknerově tvorbě nikoliv nevýznamnou roli. Vzpomeňme jen mistrovské vylíčení povodně v *Divokých palmách* [1939], příběh koně v šesté kapitole („úterý – středa – středa v noci“) *Báje* [1954], či další lovecké povídky ve sbírce *Go Down, Moses (Old People a Delta Autumn)*. V souboru *Collected Stories*<sup>175</sup> jsou povídky přímo děleny podle prostoru, v němž se odehrávají, tedy mj. na soubory nadepsané *Venkov a Divočina*. Pokud jde o chování zvířat, měl Faulkner mimořádný pozorovací talent se smyslem pro detail a věrohodnost zvířecí psychologie (viz např. epizodku o vlaku a mladém medvědu v páté kapitole *Medvěda* či popis chování starého psa MacCallumových ke štěňatům ve čtvrté kapitole *Praporů v prachu* atd.). *Medvěd* ukazuje, jak se přes způsob, jímž autor zobrazuje zvířata a přírodu, můžeme dobrat širšího poznání o spisovatelově vztahu ke světu či jeho žebříčku hodnot.

---

174 *Medvěd*, s. 30.

175 Faulkner, William: *Collected Stories*. London: Vintage, 1995.

## II

# Klíč k *jiným* světům...

## Téma *znaků a symbolů* v moderní próze

(Metafyzická tematika v tvorbě  
Vladimira Nabokova<sup>176</sup> a Jasunariho Kawabaty)

### I

Jedním ze způsobů, jak se literatura zmocňuje světa, je snaha dobrat se odpovědí na otázky, co a jak náš svět řídí. Jaké síly či zákony stojí v pozadí našich životů. Nenahrazuje filozofii. Její metody jsou jiné; a navíc často spíš zůstává u otázek, odpovědi načrtává jen jako možnou variantu.

Vladimír Svatoň ve stati *Intertextualita – tradice – mýtus*<sup>177</sup> hovoří o třech polohách individualismu a literárních útvarech a motivech, které z jednotlivých poloh vycházejí. Jednou je i „poloha kosmická: ‚řád‘ existuje jako pružná a poddajná ‚celistvost světa‘, kterou je schopen vnímat nadaný jedinec. Ve vzácných okamžicích zaslechne ‚šumění času‘ a podchytí jeho výzvy“<sup>178</sup>. Takový jedinec dokáže „naslouchat hlubšímu proudění života než jeho okolí“<sup>179</sup>, což ovšem může být stejně tak darem jako prokletím.

---

176 Pro tuto kapitolu vycházím z materiálů publikovaných ve své dvoudílné monografii o Vladimíru Nabokovovi, *Vladimír Nabokov – od Mášeňky k Daru* (Brno: Host, 2002 – VN1) a *Vladimír Nabokov – „Americká témata“* (Brno: Host, 2004 – VN2), a to z kapitol o románu *Dar* a povídkové sbírce *Jaro ve Fialtě* z VN1 a kapitoly *Nabokovova metafyzika I* z VN2.

177 Svatoň, Vladimír: *Intertextualita – tradice – mýtus*. *Estetika*, XXXIX, 2003, č. 3–4, s. 144–158.

178 Svatoň, s. 147.

179 Svatoň, s. 147–148.

Metafyzická linie tvorby Vladimira Nabokova se věnuje právě tomuto tématu. Hledání řádu světa, možnosti vnímání zpráv z „jiných světů“ a schopnost tyto vzkazy „přečíst“ ohledávají jeho zásadní romány *Dar* [1934–1938] či *Bledý oheň* [1962], z pozdější tvorby zejména *Průzračné věci* [1972].<sup>180</sup> Klíčovými texty k tématu jsou zejména dvě povídky: *Znaky a symboly* [1947] a *Sestry Vaneovy* [1951]. Právě ve *Znacích a symbolech* jakoby definuje způsob, jímž k nám ony „vyšší síly“ promlouvají – řečí znaků a symbolů, drobných událostí, které je třeba správně přečíst, pochopit. Současně ale Nabokov nechává celou otázku otevřenou. Syn ústřední dvojice starých židovských manželů je vybaven schopností znaky a symboly číst, „dekódovat vibrace kolem sebe“. Není to dar; jako pacient s diagnózou „referenční mánie“ skončí v ústavu. Obdobně i v povídce *Ultima Thule* [1940] Falter náhle „vyřeší hádanku světa“. Sám se tím dostane na pokraj šílenství a psychiatr, jemuž tajemství svěří, v tu chvíli zemře na srdeční infarkt. Ve *Znacích a symbolech* nechává autor otevřený konec, jako by čtenáře vyzýval, aby si koncepci řádu světa doplnil sám. Povídka končí ve chvíli, kdy potřetí zazvoní telefon. Předcházející dva hovory byly omyly, třetí je buď opět omylem (což by znamenalo, že syn je skutečně psychicky nemocný a žádné znaky a symboly k nám nepromlouvají), nebo je zprávou o synově sebevraždě (a měl tedy pravdu, existence znaků a symbolů je potvrzena). V *Sestrách Vaneových* promlouvají k hlavnímu hrdinovi a vypravěči řečí znaků a symbolů jeho dvě mrtvé přítelkyně – připraví pro něj úchvatné přírodní divadlo, nechají mu zašifrovaný vzkaz v jeho snu, ale vypravěč je příliš slepý, než aby je dokázal rozluštit. To dokážou jen čtenáři, pokud nejsou stejně slepí jako on. Podívejme se nyní na uvedené tři povídky detailněji.

---

180 Viz příslušné kapitoly ve VN2.

## II

### *(Vladimir Nabokov – Ultima Thule)*

Na počátku roku 1940 začal Nabokov připravovat další román s názvem *Solus Rex*. Když později od záměru román napsat upustil, jeho dvě dokončené kapitoly publikoval jako samostatné povídky: *Ultima Thule* a *Solus Rex*. *Ultima Thule*<sup>181</sup> má ráz epistolární povídky, jde o dopis, který píše malíř Siněusov své nedávno zemřelé ženě. Vypráví jí o setkání s mužem jménem Adam Falter. Ten byl kdysi dávno v Petěrburgu Siněusovovým vychovatelem, později, v emigraci, se stal úspěšným obchodníkem s vínem a hoteliérem. Po ženině smrti trávil Siněusov dlouhé dny vysedáváním na pláži v jednom městečku na Riviéře, až se z něj stala jakási místní kuriozita, a zde se s ním setkal Falterův švagr pan L. a vyprávěl mu o podivné Falterově změně, k níž došlo loni na jaře.

Falter byl obchodně v jednom vinařském městečku na Riviéře a večer v hotelu se z jeho pokoje najednou ozval hrůzný křik. Panu L. o tom vyprávěl monsieur Paon, ředitel hotelu: bylo to prý to nejhorší, co kdy slyšel; křik vycházel z Falterova pokoje snad pět, snad patnáct minut a bylo v něm slyšet bolest, hrůzu a strach. Když se konečně dostali do Falterova pokoje, zjistili, že „podivná, děsivá změna se udála s jeho zevnějškem: vypadal, jako by z něj vyndali kostru“<sup>182</sup>. Na první pohled se zdálo, že Falter zešílel. Jeho sestra si jej odvezla a zařídila léčení, jenomže „... změna zůstala. Byl jako člověk, který o vše přišel: o úctu k životu, o všechnen zájem o peníze a obchod, o veškeré navyklé a tradiční cítění, každodenní zvyky, způsoby, prostě všechno.“<sup>183</sup>

---

181 Citováno podle vydání: *The Stories of Vladimir Nabokov*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1996 (dále jen *Stories*), a Vesna v Fialte. In *Sobranije sočinenij v 4 tomach*. Tom 4. Moskva: Pravda, 1990 (dále jen *Vesna*).

182 *Stories*, s. 507; *Vesna*, s. 446.

183 *Stories*, s. 508; *Vesna*, s. 447.

Faltera si vzal do péče věhlasný italský psychiatr Bonomini, který však během jednoho sezení s Falterem zemřel na srdeční záchvat. Falter se přiznal, že k tomu došlo proto, že Bonominimu prozradil své tajemství – že vyřešil *hádanku světa* a odpověď svěřil doktorovi.

Zhruba v té době zemřela Siněusovova žena a malíř si našel dvě řešení, jak si ve své těžké situaci pomoci. Jedním východiskem mu byla tvorba, druhým rozhodnutí prověřit, jak je možné, že takový všední, obyčejný člověk jako Falter může poznat něco, co není dopřáno ani prorokům.

V umění se realizuje sérií ilustrací k epické poémě *Ultima Thule*, které mu zadal jakýsi švédský nebo dánský básník; ten si pak pro obrázky nepřišel, ale Siněusova ta práce bavila, a tak u ní setrval.

Poté se rozhodl navštívit Faltera, aby zjistil, zdali jej poznání přivedlo k šílenství, nebo šílenství k poznání. Domluví si s Falterem schůzku a jejich rozhovor pak tvoří jádro povídky. Charakter Falterova *poznání* spočívá v tom, že poznal „Pravdu s velkým P, která v sobě obsahuje objasnění a dokázání všech možných rozumových tvrzení,“ že obdržel „klíč k naprosto všem dveřím a pokladnicím světa...“<sup>184</sup>. Siněusov se snaží Faltera přimět k tomu, aby mu prozradil své tajemství, ono řešení *hádanky světa*, a když Falter odmítne, tak se aspoň pokouší získat odpovědi na otázky, které ho po smrti ženy nejvíce tíží: zdali existuje Bůh a posmrtný život. Na první otázku mu Falter neodpoví, na druhou řekne: „... kdybych odpověděl suché ,ne‘, dokázalo by vám to, že o dané věci nevím víc než vy, zatímco vlašné ,ano‘ by předpokládalo uvažovat o existenci mezinárodního nebe, o němž by váš rozum nemohl nepochybovat.“<sup>185</sup>

Na obě otázky tedy Falter odpověděl tak, že je nemožné odpovědět, jako by ona *Pravda* byla v lidském jazyce nesdělitelná. Jak se sám přiznává, Falter se mezi řečí podřekl – pouze dvě tři slova, v nichž

---

184 *Stories*, s. 515; *Vesna*, s. 455.

185 *Stories*, s. 520; *Vesna*, s. 459.

zableskla *absolutní pravda*, ale toho si Siněusov nevšiml. Znamená to tedy, že máme pravdu na dosah, jen jí nevěnujeme pozornost?

A včera, uzavírá Siněusov list své ženě, dostal od Faltera dopis, že Falter v úterý zemře a že by rád Siněusova na rozloučenou informoval, že „následovaly dva řádky pečlivě, a jak se zdálo, ironicky zaškrtnuté“<sup>186</sup>.

Pravdu, která by Siněusova přiblížila jeho mrtvé ženě, se tedy nedozvěděl. Jediná možnost, jak tedy být i nadále s ní, je uchovávat ji sám v sobě... A oživit ji ve svém umění, v ilustracích k poémě *Ultima Thule* o ostrovu zrozeném v pustém, šedém moři Siněusovova smutku po ženě.

L. Engelking ve své knize, vycházejí přitom z W. W. Rowea, osvětluje, jaký že se to záblesk pravdy ve Falterových slovech objevil, totiž že Siněusovova žena přece jen *někde je*, že svou smrtí zcela nezmizela, že nepřetržává pouze v umělcově mysli:

„Můžeme věřit v poezii polního kvítku nebo v sílu peněz,“ říká v jistém okamžiku Falter a [...] chvíli poté se přirovnává k básníku-žebrákovi, který dostal milion v cizí měně [...] Zdá se, že Falterova slova nemají se „životem po smrti“ nic společného. Připomeňme si však [...] úryvek o cizinci, který si objednal ilustrace k básni [...]: „... barevnou křídou jsi mi na břidlicovou tabulku psala různé legrační věci, jako například, že nejvíc ze všeho na světě máš ráda básně, polní kvítí a cizí valuty“ [...]“ To mrtvá přiměla Faltera užít formulace „poezie polního kvítku“ a zmínit se o síle peněz, a také [...] o básníku-žebrákovi a milionu v cizí měně. Falterovými slovy tedy skutečně probleskl střípek pravdy, ovšem tak maličký, že i kdyby si ho Siněusov býval byl všiml, nepotkal by ho osud italského psychiatra.<sup>187</sup>

---

186 *Stories*, s. 522; *Vesna*, s. 462.

187 Engelking, Leszek: *Vladimir Nabokov – podivuhodný podvodník*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 84–85. Překlad Iveta Mikešová.

Už zde se tedy objevuje jeden ze stěžejních motivů Nabokovova dalšího díla, totiž představa, že mrtví ovlivňují naše další kroky, že k nám určitým způsobem promlouvají, jen my nejsme s to jejich řeč či promluvy identifikovat nebo dešifrovat. Termínem *Ultima Thule* se v starověkých mytologiích označovala nejsevernější a nejvzdálenější hranice světa. A o *hranicích světa* ta povídka vlastně je.

Pátrání po takovémto *tajemství* je jedním ze stěžejních témat Nabokovovy tvorby. Za naším světem, nebo *vedle* našeho světa je ještě jeden svět, *jiný* svět, a uvědomění si jeho existence nám odhalí *něco* podstatného o našem světě a našich životech. Nejde jen o pouhé tázání se po smyslu a řádu světa, ale především o pátrání, *jak* k nám *jiné světy* promlouvají a komu je dáno jim naslouchat a porozumět.

### III

#### **(Vladimir Nabokov – Dar)**

Z ruských románů je toto téma nejvýrazněji zpracováno v poslední „metafyzické“ kapitole *Daru*, kde můžeme číst:

„Vím, že smrt sama o sobě není nikterak spjata s topografií posmrtného života, stejně jako dveře jsou pouze východem z domu, a ne součástí jeho okolí jako strom nebo kopec. Jednou se všichni nějak dostaneme ven, ale odmítám vidět ve dveřích víc než pouhou díru nebo tesařovu práci.“ (*Delalande, Discours sur les ombres*, s. 45). A pak zase: ten nešťastný obraz „cesty“, na který si lidská mysl už navykla (život jako druh cesty), je hloupá iluze: nejdeme nikam, sedíme doma. Jiný svět nás obklopuje stále a vůbec se nenachází na konci nějaké pouti. V našem pozemském domě jsou okna nahrazena

zrcadly; dveře jsou až do určité doby zavřeny; prasklinami ale dovnitř vniká vzduch.<sup>188</sup>

Ovšem schopnost dýchat, nebo prostě jen vnímat ten „vzduch, který dovnitř vniká prasklinami“, mají jen někteří. Alexandr Jakovlevič Černyševskij tuto schopnost v sobě nenašel ani v hodině své smrti.

Den nato zemřel, ale předtím měl ještě chvilku projasnění, zanaříkal si na bolest a pak řekl (v pokoji bylo přítmí, protože stáhli rolety): „Jaký nesmysl. Samozřejmě že už nic nenásleduje.“ Povzdechl si, zaposlouchal se do crčení a tukaní venku za oknem a zopakoval zřetelně: „Nic není. Je to jasné, jako že venku prší.“ A mezitím si venku na střešních taškách hrálo jarní slunce, obloha byla zasněná a bez mráčku, sousedka ve vyšším patře zalévala květiny na kraji balkónu a voda s potůčkáváním crčela dolů.<sup>189</sup>

Jen skutečný umělec je schopen prostřednictvím svého díla nahlédnout *za* život, prozkoumat to, co se děje *za* zrcadly, přiložit oko k prasklinám a pohlédnout jimi *za náš pozemský dům*. Právě *Dar*, jako *Fjodorova kniha*, je výsledkem takového pokusu vyhlédnout ven.

Kam dát všechny ty dary, jimiž mě – a pouze jen mě – odměňuje letní ráno? Mám je uchránit pro příští knihy? Mám je užít hned pro praktickou příručku *Jak být šťastný*? Nebo se mám dostat hlouběji, až na dno věci: porozumět, co se za tím vším skrývá, za hrou, za jiskřením, za silným, zeleným malováním listů? Protože něco tam skutečně je, něco tam je!

---

188 Nabokov, Vladimir: *The Gift*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994, s. 282–283.

189 *Gift*, s. 284–285.

Až se člověku chce děkovat, ale není komu. Seznam darů už činí: 10 000 dnů – od Neznámé osoby.<sup>190</sup>

Tyto *dary* Fjodor uloží právě do své *budoucí* knihy, která skutečně je jakousi příručkou „Jak být šťastný“. Fjodorovo štěstí spočívá také ve schopnosti vnímat ty nejprostší krásy, kouzlo všedních dnů, je okouzlen drobnými zázraky, které vidí kolem sebe: „... s jakým umem, s jakou grácií a mistrovstvím je to všechno naplánováno tím skvělým režisérem ukrytým za sosnami.“ Fjodor jakýsi řád najde – zjistí, že jeho život za posledních tři a půl roku byl veden snahou Osudu spojit ho se Zinou. Pro svou budoucí knihu se Fjodor skutečně „dostal hlouběji, až na dno věci – porozuměl, co se za tím vším skrývá, za hrou, za jiskřením, za silným, zeleným malováním listů“. Stal se z něj skutečný umělec, neboť skrze své dílo se mu podařilo najít *smysl* vlastního života.

## IV

### **(Vladimir Nabokov – Znaky a symboly)**

Od čtyřicátých let se Nabokov k tomuto metafyzickému tématu znovu a znovu vracel, odhaloval je postupně, po jednotlivých krocích – proto se budeme metafyzické tematické v Nabokovově tvorbě také věnovat postupně ve třech kapitolách, abychom co nejjasněji ozřejmili vývoj Nabokovova postoje a způsobů literárního zpracování metafyzického tématu.<sup>191</sup>

---

190 *Gift*, s. 299.

191 Hovoříme-li v souvislosti s Nabokovovou tvorbou o metafyzice, nejedná se o pojednání o spisovatelově „filozofii“, nějakém ideovém názoru či přesvědčení. Nabokov nikdy nevytvořil nic, co by byť jen zdánlivě připomínalo filozofický systém. Jak – doufám – dostatečně vyplyne z následujícího výkladu, dovolil jsem si pojem „metafyzika“ (jako ostatně i jiní autoři přede mnou) použít pro souborné pojmenování toho, co Vladimir E. Alexandrov nazývá „The Otherworlds“, co se

Nejprve se Nabokov pokusil najít odpověď na otázku, zdali a jak k nám *jiný svět*, ony vyšší síly či Osud (příznačně se sám vždy důsledně vyhýbal přesnějšímu – nemetaforickému – pojmenování) promlouvají. Jinými slovy: snažíme-li se porozumět významu některých jevů a událostí v našich životech, vždy stojíme před otázkou, zdali seskupení a posloupnost událostí v sobě obsahují sdělení či poselství, nebo zda jde o náhodu. V prvním případě by náš svět byl *něčím* řízen, stáli bychom pouhý krok před rozluštěním jeho řádu a smyslu. V případě druhém by vše bylo náhodné a smyslu zbavené.

Tato otázka je stěžejním tématem povídky *Znaky a symboly*<sup>192</sup> z roku 1947, jedné z Nabokovových nejocetovanějších povídek.

Starší židovští manželé, emigranti žijící někde ve velkém americkém městě, kteří za války přišli o většinu příbuzných, jedou do sanatoria navštívit svého dvacetiletého syna, „jenž byl nevyléčitelně duševně chorý“, a vezou mu košík s deseti lahvičkami s deseti druhy zavařeniny. Byl pátek a celý den se jim stále něco kazilo. Cestou v metru na čtvrt hodiny vypnuli proud. Na autobus museli dlouho čekat, aby se v něm pak tísnili s tlupou středoškoláků. A navíc se rozpršelo.

---

u Nabokova objevuje pod pojmy jako „the beyonds“, „the hereafter“. Označují tím tedy tu část jeho tvorby zabývající se pátráním po možnostech poznání oněch *jiných světů*, něčeho za životem, *mimo* život, hledání vyššího smyslu a řádu světa. Z prací věnovaných této problematice je třeba zmínit stěžejní knihu Vladimira E. Alexandrova *Nabokov's Otherworld*. Princeton: Princeton University Press, 1991. Stručné shrnutí svých názorů nabízí Alexandrov v „nabokovovské encyklopedii“ nakladatelství Garland, kde pojem „metafyzika“ v souvislosti s Nabokovovou tvorbou velmi výstižně charakterizuje takto: „Metafyzikou mám na mysli Nabokovovu víru ve zřejmou existenci transcendentální, nehmotné, bezčasé a blahodárné, pořádací a uspořádané sféry bytí, jež jakoby zajišťuje lidskou nesmrtelnost a postihuje vše, co existuje ve světském světě.“ *Garland Companion to Nabokov*, s. 568.

192 Publ. časopisecky: *The New Yorker*, 15. května 1948; knižně: *Nabokov's Dozen*, Garden City: Doubleday, 1957; a ve *Stories*. Česky v překladu Ladislava Šenkýřika In *Třináct do tuctu*, Praha: Volvox Globator, 1996 (dále jen TDT).

V sanatoriu jim sestra řekla, že návštěva není možná, neboť syn se opět pokusil vzít si život. Jeho diagnóza zní *referenční mánie*, což je stav, kdy

... si pacient představuje, že vše, co se kolem něho děje, je jen zastřený odkaz k jeho vlastní osobě a existenci. Vylučuje ostatní lidi ze spiknutí – neboť pokládá sám sebe za daleko inteligentnějšího, než jsou druzí. Přírodní fenomény ho sledují, kamkoli se hne. Mraky na nápadné obloze vysílají jeden druhému nezřetelnými signály neuvěřitelně detailní informace ohledně jeho osoby. Jeho nejvnitřnější myšlenky probírají za soumraku prstovou abecedou temně gestikulující stromy. Oblázky nebo sluneční skvrny mihotající se stínem představují zlověstné zprávy, které je třeba zachytit. Všechno je šifrované a tématem všeho je on sám. Někteří špióni jsou detašovaní pozorovatelé, jako například skleněné povrchy a tiché tůně; jiní, jako například kabáty v oknech výkladu, jsou předpojatí svědkové, v hloubi svého srdce schopní lynčovat; a ještě jiní (tekoucí voda, bouře) jsou hysteričtí až na pokraj šílenství, mají o člověku pokroucené mínění a groteskním způsobem dezinterpretují jeho činnost. Musel být pořád ve střehu a každou minutu a každý úkon v životě zasvětil dekodování vibrací kolem sebe. Samotný vzduch, který dýchá, je zařazen do rejstříku a založen do spisů. Kéž by se tak jeho zájem omezil na bezprostřední okolí – ale běda, to ne! Se vzdáleností přívaly nejdivočejších pomluv rostly co do síly i výmluvnosti. Miliónkrát zvětšené siluety jeho krvinek se mihotaly nad pustými pláněmi; a ještě dál pohoří nezměrné a nesnesitelné masivnosti a výšky podtrhovala za pomoci žuly a sténajících jedlí nejzazší pravdu o jeho bytí.<sup>193</sup>

---

193 TDT, s. 60–61.

Všechno jsou *znaky a symboly*. Ve skutečnosti hoch není šílený, má jen schopnost číst a dešifrovat okolní svět. V dětství rodiče jeho podivné chování „pokládali za výstřednosti fenomenálně nadaného dítěte“ a zřejmě se nemýlili. Až později mu lékaři přisoudili roli duševně chorého. Syn skutečně byl fenomenálně nadaný, ale jeho nadání, schopnost vidět, rozpoznávat a dešifrovat je hrůzná a děsivá. Není proto divu, že hoch „chtěl roztrhnout plášť svého světa a utéct z něj“.

Cestou ze sanatoria starí manželé uviděli pár kroků od autobusové zastávky, jak „sebou bezmocně v kaluži zmítal zpola mrtvý, sotva opeřený ptáček“. Další *znak a symbol*?

Domů se vrátili až na sklonku dne. Žena se vydala ještě nakoupit, muž šel domů napřed. Až na místě si vzpomněl, že klíče dal ženě, takže na ni musel čekat na schodech.

Přišel večer, muž šel spát a žena si prohlížela staré fotografie – portréty lidí, které nenávratně ztratila, památky na léta plná bolesti a zármutku.

To všechno, a mnohem víc, přijímala: neboť nakonec veškerý život ve skutečnosti znamená jen ztrátu jedné radosti za druhou, a vlastně v jejím případě ani o žádné radosti nešlo – jen o pouhé naděje na zlepšení. Myslela na nekonečné přívaly bolesti, které museli z nejrozličnějších důvodů s manželem přestát...<sup>194</sup>

Po půlnoci muž přišel za ženou do pokoje s rozhodným plánem. Syna si musí vzít domů, jen tak zabrání tomu nejhoršímu. Sotva jejich životu svítne nová naděje, zazvoní telefon. V takovou nezvyklou hodinu může jít jen o jedinou zprávu. Vyděšená žena zvedne sluchátko. Jde však o omyl.

---

194 TDT, s. 62–63.

Manželé pokračují v plánování společného života se synem, když vtom...

Telefon zazvonil podruhé. Týž monotónní, ale zneklidněný mladý hlas se ptal po Charliem. „Máte špatné číslo. Já vám řeknu, co děláte: vytáčíte místo nuly písmeno O.“ Posadili se k neplánovanému, slavnostnímu půlnočnímu čaji. Dárek k narozeninám stál uprostřed stolu. Muž hlučně usrkl a zčervenaly mu tváře. Každou chvíli ve zdvihnuté sklenici rozvlnil kruhovým pohybem čaj, aby se v něm cukr lépe rozpustil. Žíla po straně plešaté hlavy, kde měl obrovské mateřské znamínko, byla nápadně vystouplá, a třebaže se ráno holil, na bradě mu rašily stříbřité štětiny. Když mu žena nalávala další sklenici čaje, nasadil si brýle a znovu si s potěšením prohlížel zářivě žluté, zelené a červené skleničky. Jeho nemotorné vlhké rty hláskovaly výmluvné nálepky: meruňka, vinný hrozen, trnka, kdoule. Právě se chystal vzít do ruky marmeládu z pláňat, když telefon zazvonil znovu.<sup>195</sup>

Tím povídka končí. Zdali třetí zazvonění s sebou přináší zprávu o synově smrti, nebo ne, záleží do jisté míry na tom, zdali čtenář interpretuje chlapcovu *referenční mánii* jako skutečnou duševní poruchu, nebo jako hypertrofovanou vnímavost rozpoznávat *znaky a symboly*, jak jsme to učinili v předcházejícím výkladu. V prvním případě, tedy jde-li o duševní poruchu, půjde opět o omyl, v druhém však nikoliv.

Každý detail povídky je *znakem a symbolem* nevyhnutelného konce, synovy smrti. Obraz, který manželé viděli cestou ze sanatoria, jak „sebou bezmocně v kaluži zmítal zpola mrtvý, sotva opeřený ptáček“, je v systému *znaků a symbolů* povídky jasným a konkrétním

---

195 TDT, s. 64.

signálem smrti. Jestliže se celý den věci jen a jen zhoršují, nemůže se den uzavřít jinak než tou nejhorší událostí. Stejně tak ženino vědomí, že její život je jen sledem ztráty jedné naděje za druhou, jasně dosvědčuje, že třetí zazvonění musí naději na synovo uzdravení zničit. Ale možná také ne...

Co je na povídce nejvíce oceňováno, vedle jazykové úspornosti a údernosti každého detailu, je otevřený konec, nerozluštěná záhada. Nejistota, zda měl chlapec pravdu, nebo ne. Metafyzické aspekty našeho života lze možná poznat, možná však nikoliv. Možná jsou tak dobře utajeny proto, aby s sebou nepřinášely zkázu (jak je tomu v *Ultima Thule*). Poznání tajemství života a smrti totiž nepřináší jen usmíření a vyrovnanost (jako v případě Godunova-Čerdynceva v *Daru* nebo Johna Shadea v *Bledém ohni*), ale také hrůzu a smrt.

V povídce *Znaky a symboly* Nabokov však především vyjádřil nejistotu, zdali takovéto tajemství lze vůbec rozluštit, zdali záhada doopravdy existuje. Otázka, promlouvá-li k nám svět skutečně prostřednictvím *znaků a symbolů*, je – jak již bylo řečeno – ve skutečnosti otázkou, má-li svět smysl.

## V

### **(Vladimir Nabokov – Sestry Vaneovy)**

Zatímco ve *Znacích a symbolech* Nabokov nechává otázku nezodpovězenou, v povídce *Sestry Vaneovy* [1951]<sup>196</sup> ji znovu otvírá mnohem přímočařeji a jakoby z jiného konce. Tématem povídky je jednak schopnost lidí *znaků a symbolů* číst, a jednak otázka, kdo je vlastně vytváří, kdo se jejich prostřednictvím s lidmi pokouší komunikovat.

---

196 Publ. časopisecky: *Hudson Review*, 11 (Winter 1958–1959), knižně: *Nabokov's Quartet*, New York: Phaedra, 1966; *Tyrants Destroyed and Other Stories*, New York: McGraw-Hill, 1975; a ve *Stories*. Citováno v českém překladu Pavla Dominika (publ. Host, 2002, č. 6, s. 50–55).

Vypravěčem je univerzitní profesor francouzštiny na nejmenované americké univerzitě. Jednoho dne se jen tak toulá městem, přičemž se setká s bývalým kolegou D., který měl před lety poměr se Sybil Vaneovou, jež spáchala sebevraždu, když ji D. opustil. O svém úmyslu tehdy zpravila vypravěče poznámkou ve své francouzské písémce.

Setkání vypravěče s D. je dáno jakousi podivnou náhodou – vypravěč je při sledování zimních krás městské scenerie přiveden k restauraci na kraji města. Všechno na něj to odpoledne působilo nějak neobvykle, mimořádně, jako by šlo o zjevení, vypravěči se zdá, že nic podobného dřív ještě neviděl. Pasáž o tom, co předcházelo setkání s D., co vypravěče k setkání přivedlo, je pro pochopení povídky stěžejní:

Uprostřed obvyklé odpolední procházky po kopcovitém městěčku přituleném k dívčí koleji, kde jsem učil francouzskou literaturu, jsem se zastavil, abych si prohlédl rodinku třpytivých rampouchů odkapávajících ze střechy dřevěného domu. Jejich zašpičatělé stíny na bílých prknech za nimi byly natolik výrazné, až jsem nabyl přesvědčení, že stejně by měly být vidět i stíny padajících kapek. Ale nebyly. Střecha byla nejspíš příliš převislá nebo byl špatný zorný úhel anebo jsem zrovna nesledoval odpovídající rampouch, když spadla vyhlédnutá kapka. Kapání probíhalo v určitém rytmu, jehož střídání mi připadalo stejně dráždivé jako kouzlo s mincí. Přimělo mě pozorně si prohlížet rohy několika domovních bloků, až jsem se ocitl na Kelly Road, přímo u domu, kde bydlíval D., když pracoval jako lektor na zdejší univerzitě. A jak jsem zvedl zrak k okapu přilehlé garáže se širokou škálou průhledných stalaktitů podložených modrými siluetami, nakonec jsem se dočkal odměny, když jsem si jeden vybral a uviděl cosi, co by se dalo popsat jako tečka vykřičníku opouštějící své obvyklé místo

a bleskurychle sjíždějící dolů – o chlup rychleji než roztálá kapka, za níž se hnala. Ten dvojitý mžik byl půvabný, avšak ne zcela uspokojivý; nebo bych měl spíše říct, že pouze povzbudil můj apetit na další lahůdky světla a stínu, a kráčel jsem dál ve stavu rozníceného vědomí, které jako by proměňovalo celou mou bytost v jedno velké oko, koulející se v jamce světa. [...] Šel jsem nejdřív nahoru, pak dolů, a vstoupil jsem přímo do zvolna hasnoucí oblohy a ta souvislá řada vnímaných a vnímajících věcí mě v čase, kdy obvykle večeřím, nakonec zavedla na ulici tak vzdálenou od mé oblíbené restaurace, že jsem se rozhodl zkusit jinou na okraji města. Když jsem znovu vyšel ven, nehlučně a neobřadně padla noc. Štíhlý přelud, protáhlý stín parkovacích hodin na mokřém sněhu měl zvláště narudlý odstín; připisoval jsem to okrově červenému světlu vývěsního štítu restaurace nad chodníkem; a právě tehdy – když jsem se tam potloukal a trochu unaveně uvažoval, jestli se mi v průběhu zpáteční štrapáce třeba nepoštěstí, že stejný odstín objevím v neonové modři, právě tehdy vedle mě se skřípotem zastavilo auto, z něhož s výkřikem předstírané radosti vystoupil D.<sup>197</sup>

D. vyprávěči poví o smrti Sybiliny starší sestry Cynthie, talentované malířky, se kterou se francouzský profesor před lety spřátelil v New Yorku. Po rozloučení s D. profesor vzpomíná na Cynthii a na přátelství s ní. Cynthie věřila, že mrtví určitou dobu po své smrti ovlivňují životy pozůstalých, že vše, co se žijícím lidem po smrti jejich blízkých či přátel stane, je nějak ovlivňováno „aurou“ zemřelých.

V hovoru se vyjadřovala spíše mnohomyšlně než jednoznačně, a proto nikdy neuměla v úplnosti popsat teorii intervenčních

---

197 *Stories*, s. 619–620.

aur, kterou z nějakých důvodů vypracovala. Na podstatě její soukromé víry nebylo nic zvlášť nového, jelikož postulovala existenci dost tradičního posmrtného života, mlčenlivého solária nesmrtelných duší (sdružených se smrtelnými předky), jejichž hlavní kratochvíle sestávala z pravidelného polévání nad drahými živými. Zajímavý byl zvláštní praktický trik, kterým Cynthia obdařila svoji krotkou metafyziku. Byla přesvědčena, že její bytí ovlivňuje množství zemřelých přátel, kteří střídavě řídí její osud, jako by byla zatoulané kotě, jež zvedne kolemjdoucí školačka, přitiskne ho k tváři a opatrně zase položí na zem kdesi u živého plotu na předměstí – kde ho zanedlouho pohladí další kolemjdoucí nebo odnese do světa dveří nějaká pohostinná paní. Říkala, že na pár hodin nebo na několik dní a někdy opakovaně, v nepravidelném sledu po dobu mnoha měsíců či let, bylo všechno, co se přihodilo Cynthii po smrti určité osoby, poznamenáno chováním nebo náladou této osoby. Událost mohla být natolik výjimečná, že změnila celý život; nebo mohla být řetězcem drobných příhod, jasných právě jen tolik, aby plasticky vystupovaly na pozadí obyčejného dne a potom, při postupném slábnutí aury, zvolna přecházely v ještě méně zřetelné všednosti. Vliv mohl být dobrý nebo špatný; hlavní bylo, že jeho zdroj bylo možno určit. Tvrdila, že se to podobá procházce po něčí duši. Pokusil jsem se namítnout, že nemusí vždycky umět určit přesný zdroj, jelikož ne všichni mají zjistitelnou duši; že existují anonymní dopisy a vánoční dárky, které může posílat kdokoli; že „obyčejný den“, jak ho Cynthia nazývá, může být ve skutečnosti slabým roztokem smíchaných aur nebo prostě běžnou šichtou nudného anděla strážného.<sup>198</sup>

---

198 *Stories*, s. 624–625.

Teorie Cynthii přivede k tomu, že se kolem sebe snaží stopy „aur“ vysledovat, jinými slovy, že pátrá po *znacích a symbolech* kolem sebe. Její víra ji nakonec přivede až k zálibě ve spiritismu. To vše je francouzskému profesorovi jen zdrojem zábavy a výsměchu. Jediné, co na Cynthii vypravěč cenil, byly některé její obrazy, z nichž měl nejraději *Pohled čelním sklem*, zobrazující výhled oknem auta pokrytým jinovatkou. Právě vypravěčova „necitlivost“ vůči Cynthiině koníčku a poznámky vůči přátelům, již s ní její zálibu sdíleli, nakonec mezi nimi zapříčinila roztržku.

Když se pak v noci vypravěč vrátí domů, musí stále na Cynthii myslet a v mysli se mu usadí představa, jestli mrtvá Cynthie není teď někde kolem něj přítomna, a nedaří se mu usnout. Zkusí najít „útěchu“ v četbě Shakespearových *Sonetů*, ale nakonec jen pátrá, zdali v nich není ukryto nějaké utajené sdělení ve formě akrostichu – a najde *Fate* (LXX), *Atom* (CXX) a *Taft* (LXXXVIII, CXXXI).

Vyzýval jsem tělo, a rozklad těla, aby vyvrátily a zamítly možné přetrvávání netělesného života. Bohužel tato zařikání pouze zvýšila můj strach ze Cynthiina přízraku. S úsvitem se rozhodl atavistický mír, a když jsem sklouzl do spánku, slunce proniklo okrovými žaluziemi do mého snu, který byl kdovíproč plný Cynthie. Byl jsem rozčarován. Bezpečně ukryt v pevnosti denního světla jsem si řekl, že jsem čekal víc. Ona, malířka detailů blyštivých jako sklo – a vyjádří se tak mlhavě! Ležel jsem v posteli, přemýšlel o svém snu a poslouchal vrabce za oknem: kdoví, kdybych si je nahrál a pustil pozpátku, jestli by se ty ptačí hlasy neproměnily v lidskou řeč, vyslovená slova, stejně jako by se lidská řeč puštěná pozpátku proměnila ve cvrlikání? Začal jsem znovu pročitat ten sen – odzadu dopředu, křížem krážem, nahoru dolů – a snažil jsem se v něm rozluštit něco typického pro Cynthii, nějaký zvláštní náznak, který tam musí být. Rozpačité akrostichy mi potměšile, opakovaně uni-

kaly chimérickým ypsilonem, odrazem démonické Cynthie. Ypsilonem? Nevím. Tísňivé hledání indigovými, elegickými stíny temnooké Íris nerozkřívá hádanku. Odlesky duše, inkoustem náhle obarvená duha, elegantní motýl... Nerozumím. Ejhle! Sybilin ypsilon! Blednoucí, iluzorní, logický...<sup>199</sup>

Závěrečný odstavec je právě oním sdělením od Cynthie, k níž se přidala i její sestra. Vzkaz je zakódován v akrostichu: *Rampouchy od Cynthie, stín hodin od Sybil*. Jinými slovy, byly to právě duchové sestry Vaneových, jejich „aury“, které profesora přivedly až k setkání s D. Sestry Vaneovy vytvořily celý jeden den ve vypravěčově životě a na všem zanechaly svou stopu. Nicméně to profesor nevidí, vůbec to netuší – je jen rozčarován, že se mu nepodařilo získat nějaký přesvědčivější důkaz. Je dokonale slepý a vůbec nechápe souvislosti. Rampouchy, které ho tak okouzly, úzce souvisí se Cynthiiným malířským nadáním, stejně tak jako prelud působící stín hodin na parkovišti u restaurace.

Vypravěč tak kompromituje sám sebe. Jak upozorňuje Gennady Barabtarlo, Nabokovovi se podařil pozoruhodný efekt – vytvořil vysoce inteligentního a mimořádně všímavého vypravěče, na první pohled důvěryhodného, ale současně s tím do samé struktury jeho vyprávění uložil *nálož skryté akce*, která rozmetá jeho důvěryhodnost a zneváží jeho názory i charakter.<sup>200</sup> Je z těch vypravěčů, kteří vůbec netuší, co se kolem nich děje. Náročnost zvolené metody pro autora spočívá v tom, že na jedné straně musí profesora ponechat v jeho blahosklonném nevědomí, současně však musí v textu rozmístit dostatek stop (ony *nálože tiché akce*, abychom parafrázovali Barabtarla), aby čtenář dokázal skryté poselství Cynthie a Sybil dešifrovat.

---

199 *Stories*, s. 630–631.

200 Barabtarlo, Gennady: *Aerial View*. New York: Peter Lang, 1993, s. 95.

Na akrostich v závěru nás Nabokov postupně připravuje. Jednak zmíní jakýsi román či povídku od současného spisovatele (jméno si však vypravěč nedokáže vybavit), „v níž bez vědomí autora první písmena slov v posledním odstavci tvořila – jak to odhalila Cynthia – vzkaz od jeho mrtvé matky“<sup>201</sup>, jednak pátráním po akrostichích v Shakespearových *Sonetech*. O to víc je patrná profesorova „slepota“ – má jasná vodítka, přesto však pravdu neodhalí.

## VI

Slepota při rozpoznání *znaků a symbolů* je častým motivem v Nabokovově tvorbě (zde opět musíme připomenout *Dar*). Příznačné je, že pro jejich rozpoznání musí být člověk nadán – ať už nadáním umělce jako Cynthie, či nespecifikovaným nadáním jako chlapec ze *Znaků a symbolů*. Ostatním jsou významy tajemných iracionálních sdělení skryta a ti, co je dovedou číst, jsou považováni za výstředníky či rovnou bláznů.

*Sestry Vaneovy* jsou v určitém smyslu rozpracováním *Ultima Thule*, lze též říci zdokonalením prostřednictvím mnohem nápaditějšího uchopení tématu. Nabokov měl pravdu, když v předmluvě ke knižnímu vydání povídky napsal, že takový trik lze použít jen jednou za tisíc let.<sup>202</sup> K tématu, že *znaky a symboly* utvářejí mrtví, se později vrátil ještě jednou, románem *Průzračné věci*.

Znaky a symboly jsou tedy jazykem, kterým k nám onen vyšší kosmický řád promlouvá. Mohou být čímkoliv, jakýmkoliv projevem „synchronizace s vesmírem“ (termín z Nabokovových memoárů), oslňujícím přírodním úkazem, nenápadným opakujícím se detai-

---

201 Stories, s. 626.

202 Stories, s. 659.

lem, skrytým tematickým vzorem. Ukrývají v sobě to nejzákladnější sdělení, zprávu o tajemství života a smrti. Skutečně ukrývají – hrdinové zůstávají v nejistotě, zdali se jim skutečně podařilo sdělení správně interpretovat, zdali se skutečně jedná o klíč, a nikoliv pakliče *referenční mánie*, či snad přímo paranoii. Tato základní nejistota, ironická nejednoznačnost způsobuje, že nakonec je i ona základní pravda nesdělitelná. V otázce, zdali k nám vyšší kosmické síly řečí znaků a symbolů promlouvají, nebo ne, se ukrývá mnohem zásadnější otázka po smyslu světa vůbec.

## VII

### ***(Jasunari Kawabata – Hlas hory)***

Že tato kosmická poloha literatury není vlastní pouze západní (či evropské) kultuře (a metafyzice), lze doložit na románu *Hlas hory* [1954] japonského spisovatele Jasunariho Kawabaty, představitel tradicionalistické školy japonské literatury dvacátého století. Jakkoliv vychází ze zcela odlišných kulturních a duchovních tradic, nezávisle na Nabokovovi i on velmi obdobným způsobem rozpracovává téma znaků a symbolů, jako zprostředkovatelů skrytého sdělení, které mohou číst jen někteří.

*Hlas hory*, Kawabatův vrcholný román, v některých rysech připomínající Čechovovu *Nudnou historii*, se odehrává v rozmezí let 1951–1952. Jeho hlavním hrdinou je jedenašedesátiletý Šingo Ogata, jenž se v očekávání blížící se smrti snaží urovnat vztahy v rodině, zejména vztah syna Šúičiho k manželce Kikuko. Román zachycuje tok všedního života, jednotlivé epizody se zdají na první pohled banální, jsou však stále problematizovány drobnými náznaky, které – jak si je Šingo Ogata skládá dohromady – se stávají předznamenáním jeho blížící se smrti. Ta v románu zobrazena není, ale právě interpretace znaků a symbolů, jež k Šingovi promlouvají

řečí snů a přírodních symbolů, čtenáři umožní domnívat se, že Šingo těsně za horizontem konce románu umírá. Tak pod prahem všednosti a banalit životního stereotypu nalézáme skutečnost jedinečnou, barvitou a dramatickou, která veškerou všednost ruší a problematizuje a umožňuje povznést se od zdánlivé banality k meditaci. Kawabatova románová technika tak má nesmírně blízko k poetice jeho současníka, filmového režiséra Jasudžira Ozua.

Stejně jako u Nabokova je i u Kawabaty základním předpokladem pro vnímání *znaků a symbolů* schopnost dívat se, nebýt slepý – slovem: vnímavost. Stárnoucímu Šingovi se náhle svět objevuje takový, jaký dosud neviděl. Např. v kapitole *Sady v hlavním městě* cestou do práce ve vlaku do Tokia náhle nečekaně uvidí borovice, které u trati stály odedávna, ale toho dne se zdály být jiné...

Dnes ráno vypadaly borovice, převyšující ostatní stromy, jako by stály na okraji háje. Je možné, že jarní mlhy a deště zastíraly skutečnou vzdálenost? Šingo se díval z okna a snažil se určit, kde vlastně borovice stojí. Protože se na ně díval z okna vlaku den za dnem, měl nutkání se tam zajít podívat a na místě zjistit, jak to ve skutečnosti je. A přece je objevil teprve nedávno. Léta kolem nich jezdil, a pořádně se na ně nepodíval. Myslel si, že patří k posvátnému háji kolem chrámu Honmondži v Ikegami. Díky průzračnému májovému vzduchu si až dnes jasně uvědomil, že to tak není. Viděl, že borovice se naklánějí k sobě, jako by se chtěly obejmout větvemi. I to mu připadalo jako nový objev.<sup>203</sup>

---

203 *Jama no oto* (1954). Citováno v překladu Antonína Límana dle vydání Kawabata, Jasunari: *Hlas hory*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002, s. 148 (dále jen HH).

Šingovi je náhle dána schopnost těšit se z okolních krás, všímá si věcí, které neviděl, vnímá hlasy přírody, pozoruje ji a „nemůže se vynadívat“. Uvědomuje si krásu tokijských sadů či rudých lilií, zčistajasna se objevivších podél trati. A je mu také dáno vnímat zázraky, které ostatním zůstanou utajeny. Jako když mistři haiku dokázali uslyšet, jak z listu na list padají kapky rosy.

Antonín Líman píše:

Nejstarší japonská literatura [...] není konfesí ani sebevyjádřením vlastního já, ale především uctivým oslovením a nasloucháním. Tento dávný aspekt citlivého naslouchání si japonská literatura udržela až do dvacátého století. Bez jemného sluchu a bez naslouchání zdánlivě neslyšitelným nápodobám z „oné strany“ si vlastně nelze představit ani estetiku haiku (zvuk padajícího listu, ťapkání drobných ptačích nožiček v okapech, hlasy hmyzu), ani delikátní a téměř mystickou smyslovost Kawabatova slavného *Hlasu hory*.<sup>204</sup>

Šingovi je však dána nejen schopnost naslouchání, ale dokáže si také všimnout všednodenních zázraků. V kapitole *Ryby na podzim* je epizoda, kdy se proti Šingovi, vracejícímu se domů, ve vlaku usadí dívka se starším mužem, kteří si byli tak podobní, že muselo jít o otce s dcerou.

Otec měl stejně silný nos, tak podobný, že to dělalo až směšný dojem. Vlasy měl také stejné, ale na očích měl tmavé brýle. Otec a dcera spolu nemluvili ani se na sebe nedívali. Seděli vedle sebe jako dva cizí lidé. Otec usnul, ještě než vlak vyjel z tokijského předměstí. Dcera také zavřela oči. I řasy a víčka

---

204 Líman, Antonín: *Mezi nebem a zemí. Ideální místa v japonské tradici*. Praha: Academia, 2001, s. 62–63.

měli oba stejné. Ani Šúiči se tolik nepodobal Šingovi. I když marně čekal, až ti dva spolu prohodí aspoň slůvko, Šingo jim záviděl jejich dokonalou lhostejnost. Pocházeli zřejmě z vyrovnané rodiny. Když pak dívka vystoupila sama v Jokohamě, šokovalo ho to. Nebyl to vůbec otec s dcerou, ale dva úplně cizí lidé!<sup>205</sup>

Syn Šúiči, který cestuje se Šingem, je však k *objevu* lhostejný. Dokonce ani ti dva tolik si podobní lidé si ničeho nevšimli.

Po světě chodí lidé, kteří jsou si tak podobní, že vypadají jako děti a rodiče. Nemůže jich ale být mnoho. Ze všech lidí se této dívce možná podobá jediný muž, a tomuto muži jediná dívka. V celém širém světě byl možná tenhle jediný pár. Nespojovalo je sebemenší pouto a ani ve snu se jim nezdálo o existenci druhého. Čirou náhodou nasedli do mého vlaku, poprvé v životě se setkali a už se neuvídí. Krátká půlhodinka v dlouhém lidském životě. Rozešli se, aniž by spolu vyměnili slůvko. Seděli sice vedle sebe, ale ani se na sebe nepodívali, ani si nevšimli své zarážející podoby. Zúčastnili se zázraku, o kterém sami nevěděli. *Náhodný svědek Šingo byl jediný člověk, kterého ten zázrak oslnil.*<sup>206</sup>

Všímat si věcí, které jiným unikají, dokázal Šingo již dříve, nyní však tato schopnost zesílila. V kapitole *Kaštan* najdeme Šingovu vzpomínku na svatební den:

V okamžiku, kdy si vyměňovali zasnubní číše, spadl ze stromu kaštan. Dopadl na velký kámen v zahradě, od něhož se v neče-

---

205 HH, s. 208–209.

206 HH, s. 209–210. Zvýraznil MS.

kaném úhlu odrazil a letěl takovou dálku, že skončil až v potoce, který tekł z hor. Křivka jeho letu od kamene do potoka byla tak podivná, že Šingo skoro vykřikl úžasem. Rozhlédl se po hostech. Kromě něj si padajícího kaštanu nikdo nevšímal.<sup>207</sup>

Šingo si zřejmě plně neuvědomuje, že by mohlo jít o symbol. Spíš jej tíží, že se nedokázal s nikým o zážitek podělit.

To, že jsem se s ní [manželkou] nedokázal podělit o takovou maličkost jako padající kaštan, jistě někde v našem manželském vztahu zůstalo jako temná skvrna, říkal si.<sup>208</sup>

Jak napsal Antonín Líman, v *Hlasu hory* „... čtenář se stal svědkem jeho na první pohled nenápadného, přesto však strhujícího vnitřního procesu splnutí s přírodou“<sup>209</sup>. A právě toto *splnutí* mu umožní porozumět, jak k němu příroda promlouvá, díky němu je schopen číst *znaky a symboly*. Ty mají charakter náповědí z *onoho světa, z druhé strany*. Šingo naslouchá *znakům a symbolům*, sám román je takovým nasloucháním.

Po celý román vnímá Šingo řeč přírodních symbolů jako možný náznak blížící se smrti. Stěžejní moment najdeme už v samém začátku – a je zdůrazněn i názvem knihy: Šingo uslyší hlas hory.

Všude, kam pohlédl, byla bezedná měsíční noc. I když byl teprve začátek srpna, rozeznával zpěv podzimního hmyzu. Zdálo se mu, že slyší, jak kapky noční rosy padají z listu na list. A pak uslyšel hlas hory. Noc byla tichá, odnikud ani závan

---

207 HH, s. 48.

208 HH, s. 49.

209 Líman, Antonín: *Krajiny japonské duše*. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 43.

větru. Jasný měsíc se blížil do úplňku a ve vlhkém nočním vzduchu se nad horou rýsoval měkce zamžený obrys stromů. Stály tu nehybně v bezvětrí. Také na kapradí před verandou se nepohnul ani lísteček. I v „hlubokých údolích Kamakury“ bývalo někdy v noci slyšet hučení moře. Nezaslechl jsem snad vzdálené vlnobití? říkal si Šingo. Ale ne, byl to hlas hory. Znělo to jako vítr, odněkud zdáli, ale také jako dunění, vycházející z hlubin země. Šingo měl pocit, že to dunění slyší i uvnitř v hlavě. Nezní mi jenom v uších? Zatřásl hlavou a zvuk přestal. V té chvíli poprvé pocítil strach. Zamrazilo ho pomyslením, zda nezaslechl připomínku blízké smrti. Pak se pokusil s chladnou hlavou uvážit, bylo-li to šumění větru, hukot moře, anebo mu prostě znělo v uších. Ale ne, opravdu zaslechl hlas hory.<sup>210</sup>

V následující kapitole se Šingovi zdají dva sny o nebožtících. V jednom ho starý pán z Tacumiji pozval na nudle („Je možné, že pojídati ve snu pokrm nabídnutý nebožtíkem znamená smrt?“<sup>211</sup> ptá se Šingo sám sebe), v druhém snu vystupoval truhlář, který zemřel před třemi roky.<sup>212</sup>

A pak – v polospánku – ho mrtví osloví přímo:

---

210 HH, s. 10. Ve své knize *Mezi nebem a zemí. Ideální místa v japonské tradici* vykládá A. Líman význam toposu hory pro japonskou literární tradici. Hory „... poskytují útočiště nadhledu, klidu a čistoty a topos netušeného ponoru do dialogu s božstvy, s předky, a tím s čistou minulostí“ (s. 60–61), a jsou spjaty s rituálem naslouchání (s. 61).

211 HH, s. 26.

212 Tento druhý sen pak přešel v sen o mladé ženě. Tou je jeho snacha Kikuko, kterou ovšem Šingo v tu chvíli ještě nedokázal identifikovat. Tato část snu předznamenává, jak moc Šingo ke své snaše přilne. Roli snů v *Hlasu hory* se věnuje Antonín Líman v obou citovaných knihách. Zde též analýza Šingových snů. *Mezi nebem a zemí*, s. 142 až 146; *Krajiny japonské duše*, s. 62–63.

Chvilí se pokoušel znovu usnout. „Šin-gó! Šin-gó!“ V polo-spánku zaslechl, jak ho někdo volá. Jediný, kdo ho kdy volal s tímhle zvláštním důrazem, byla Jasučina sestra. Celý strnul tím sladkým probuzením. „Šin-gó! Šin-gó! Šin-gó!“ [...] Šingo měl oči dokořán. Zurčení potůčku za hostincem zesílilo. Slyšel dětské hlasy. Vstal a otevřel vzadu okenice. Ranní slunce jasně zářilo. Bylo to teplé světlo zimního slunce, které zamžila jarní sprška. Po cestičce za potokem šla skupinka asi sedmi dětí do základní školy. Slyšel snad před chvílí děti, jak na sebe volaly?<sup>213</sup>

Je-li v japonské tradici literatura snahou komunikovat s dušemi předků, nasloucháním „neslyšných náповědí z *oné strany*“, jedná se ve všech výše citovaných ukázkách o *znaky a symboly*, o předzvěst Šingovy smrti.

Motiv komunikace s přírodou hraje v románu důležitou roli. Naslouchání řeči zvířat či rostlin, jež souvisí se zvýšenou Šingovou vnímavostí, se vine celým románem a je zdůrazňováno již názvy kapitol. K pojmání literatury jako naslouchání a rozmluvy s přírodou napsal Antonín Líman:

Tradiční umění i myšlení bylo nesmírně ovlivněno mýtem o souzvuku s přírodou, úsilím o sladění koloběhu ročních dob s lidskými projekty a instinktivní snahou zachovat co nejprímější komunikaci s dušemi zemřelých předků.<sup>214</sup>

---

213 HH, s. 87.

214 *Krajiny japonské duše*, s. 100–101.

## VIII

### *(Jasunari Kawabata – Tisíc jeřábů)*

Jiný Kawabatův román, *Tisíc jeřábů* [1949], ovšem působí jako polemika s touto tradicí. Jeho hlavní hrdinové, třicetiletý Kikudži a o něco mladší Fumiko, na sobě nesou vinu a hříchy svých zemřelých rodičů, „jed minulosti“, jak říká jedna z dalších postav Čikako. Hlasy mrtvých a tíhu minulosti s nimi spjatou zde symbolizuje čajový obřad a vzácné nádoby k němu užívané. Rozhodnutí Kikudžeho a Fumiko vzdát se čajového obřadu (důležitou roli v románu hraje pomalu pustnoucí čajový pavilón v zahradě Kikudžeho domu a marná snaha Čikuko, bývalé milenky jeho otce, pavilón udržet v jeho dávné kráse a slávě) lze chápat jako snahu zpřetrhat pouta s minulostí. „Když se vážete na mrtvé, začnete mít pocit, jako byste nežili na tomto světě,“ říká Kikudži.<sup>215</sup> V románu nejde o komunikaci s dušemi mrtvých, ale naopak o snahu se od předků osvobodit, vyvázat se z komunikace. Když Fumiko v závěru spáchá sebevraždu, lze její skutek chápat i jako náznak, že její a Kikudžeho směřování bylo chybné. Pouta byla sice zpřetrhána, ale bez těchto svazků se žít nedá.

## IX

Šingo v *Hlasu hory* sdělení *znaků a symbolů* porozumí, nepovažuje je za náhodu, pochopí, co znamená zaslechnout hlas hory, mít sny o nebožtících, zaslechnout mrtvého volat své jméno. Když o snech vypráví své ženě, ona řekne: „Snít o mrtvých není nic příjemného.“

---

215 Tisíc žeriavov. In Kawabata, Jasunari: *Spiace krasavice*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1971, s. 184. Překlad Viktor Krupa. Citováno v českém překladu MS.

A Šingo manželce věcně odpoví: „Třeba mi přišli naproti...“<sup>216</sup> O to víc se jeho úsilí soustředí na snahu zharmonizovat a uspořádat vztahy v rodině. V předposlední podkapitolce závěrečné kapitoly rozmlouvá Šingo s Kikuko a vyzývá ji k osvobození se od pout k němu a většímu přilnutí k manželovi Šúičimu a jejich rozhovor je ukončen nádherným přírodním symbolem. V rodině zavládla aspoň trocha harmonie (viz následující poslední podkapitolka románu), a za to se mu dostane odpovědi:

„Neříkal ti Šúiči, že bys měla mít víc svobody?“ „Ne, proč?“ Kikuko se na něj tázavě podívala. „Víc svobody?“ „Hm. Ptal jsem se ho, proč má jeho žena mít větší volnost. Možná že chce, abys byla méně závislá.“ „Závislá na vás?“ „Ano. Chtěl, abych ti řekl, že máš svobodu dělat si, co chceš.“ V té chvíli to na nebi zašumělo. Šingo si pomyslel, že snad promluvila sama nebesa. Když se podíval vzhůru, zahlédl hejno holubů, kteří letěli nízko nad zahradou. Kikuko je asi také slyšela. Došla na konec verandy a řekla: „Já že si mám dělat, co chci?“ Dívala se za letícími holuby a dala se do pláče. Teru [fenka], která spala na kamenném schodišti, zaslechla šumot křídel a rozběhla se přes zahradu za holuby.<sup>217</sup>

Jako by mu tím bylo řečeno, že svůj úkol splnil a že už je připraven. Závěrečný symbol se rozeznívá v mocném akordu. A tentokrát možná není Šingo sám, kdo řeči *znaků a symbolů* porozumí: Kikuko se rozpláče.

---

216 HH, s. 28–29.

217 HH, s. 216–217.

## X

### **(Jasunari Kawabata – Sněhová země)**

Tento závěrečný symbol lze srovnat s mocným akordem zavírajícím Kawabatův slavný román *Sněhová země* [1935]:

Šimamura se obrátil a podíval se vzhůru. „Ach, to je Mléčná dráha!“ Najednou měl pocit, že je unášen proudem uprostřed Mléčné dráhy. Její oslnivá záře byla tak nízko nad ním, že ho zaplavovala a přitahovala k sobě. Byla to ta nekonečná záře v prostoru, o níž psal básník Bašó, když na svých cestách spatřil Mléčnou dráhu klenoucí se nad rozbouřeným mořem? Nahá Mléčná dráha klesla k zemi přesně na tomto místě a svírala ji ve svém bílém objetí. Byl to úchvatný pohled. Šimamura si představil, jak se jeho nepatrný stín odráží až nahoru na Mléčnou dráhu. Na obloze bylo možno rozeznat každou jednotlivou hvězdu, dokonce bylo vidět i každé zrnko stříbrného prachu v zářících mracích. Tak jasná byla obloha. Nekonečný prostor a hloubka Mléčné dráhy neustále přitahovaly jeho pohled.<sup>218</sup>

Následuje dramatická scéna požáru, jiskry jehož plamenů splývají s Mléčnou dráhou, a v samém závěru, v poslední větě románu, se obraz Mléčné dráhy znovu vrací:

Šimamura se snažil přiblížit k místu, odkud se ozýval pološílený hlas Komako. Byl odstrčen muži, kteří se pokoušeli vyrvat Jóko z náručí Komako, že až zavrával. Když nabyt znovu

---

218 Sněhová země. In Kawabata, Jasunari: *Tanečnice z Izu a jiné prózy*. Praha: Odeon, 1988, s. 123. Překlad Vlasta Hliská.

stability, obrátil zrak k nebi a v témž okamžiku měl pocit, jako by celou jeho bytostí prudce prolétla Mléčná dráha.<sup>219</sup>

Je to okamžik splynutí s veškerenstvem, moment oné Nabokovovy „synchronizace s vesmírem“, chvíle prozření a uvědomění si toho podstatného.

Obdobně též v závěru *Tisíce jeřábů*:

Podíval se vzhůru. Na východě mezi stromy svítila velká hvězda. Už léta neviděl jitřenku. Vstal, zahleděl se na ni, ale obloha se začala zatahovat. Hvězda se mu zdála ještě větší a zářila přes opar. Světlo bylo rozmazané, jako by pronikalo vodou.<sup>220</sup>

Obraz předznamenává smrt Fumiko; Kikudži ji už měl na dosah, ale stále jako by byla nejasná, jako by mu unikala.

Řečeno *naším* jazykem, tedy v pojmech založených na jiné kosmologii, než je ta japonská, je závěrečný *kosmický akord* výsostně symbolický; jeho vyznění bychom ještě posílili, kdybychom místo *kosmický* řekli *nebeský*. I když se interpretací posledního obrazu z *Hlasu bory* ve smyslu „sama nebesa promluvila“, aby potvrdila, že Šingo svůj úkol splnil a nyní může v klidu zemřít, možná zpronevňujeme duchovní tradici, z níž Kawabata vyšel, rozhodně však nedeformujeme význam textu. Ve všech třech citovaných románech Kawabatovi hrdinové na závěr pochopí a pocítí cosi podstatného. Mléčná dráha proudící s tichým svištěním do Šimamurova nitra, zamlžená jitřenka, nebe rozešumělé hejnem holubů: všechno to jsou mystické okamžiky splynutí – s přírodou či s čímsi vyšším,<sup>221</sup> na-

---

219 *Sněhová země*, s. 129.

220 *Tisíc žeriavov*, s. 185.

221 Ve výkladu *Sněhové země* A. Líman naznačuje, o co v románu Kawabatovi

vození stavu sjednocení s celým vesmírem. „Žádný jiný Kawabatův román není tak prosycen buddhistickou filozofií jako *Hlas hory*,“ píše A. Líman v doslovu k *Hlasu hory*.<sup>222</sup> Možná bychom na závěrečné *kosmické akordy* Kawabatových textů měli pohlížet právě těmito očima. Podle buddhistické doktríny, je-li mysl připravena, může cokoliv sloužit jako prostředek osvětlení. A v japonské literatuře existuje tradice v dovednosti onen základní okamžik literárně zachytit. Aspoň velkým básníkům jako Bašó či Issa tato dovednost upřena nebyla a Kawabata jde v jejich stopách.

## XI

Jak patrně, Vladimir Nabokov i Jasunari Kawabata dospěli k velmi podobnému, ne-li totožnému řešení: Řečí znaků a symbolů k nám přicházejí nápodobě z *oné strany* a týmž jazykem s námi komunikují mrtví.<sup>223</sup> A je jen otázkou naší vnímavosti, zdali řeči znaků a symbolů porozumíme.

Nicméně jeden podstatný rozdíl v metafyzice obou autorů je: zatímco Kawabata, patřící do skupiny japonských tradicionalistů (spolu s Džuničiró Tanizakim, Masudži Ibusem, Naojou Šigem), je autorem prodchnutým duchem šintoismu, moment komunikace mezi naším a *oním* světem nepochybně a své hrdiny dovádí k mystickému zážitku kosmického splynutí s veškerenstvím, u Nabokova jakoby stále přetrvává nejistota. Jeho hrdinové zůstávají ke sdělení prostřednictvím znaků a symbolů často hluchí (či

---

šlo: „dovést mysl citlivého čtenáře gradací vjemů k takovému ‚průlomu‘ a přinutit ho k mentálnímu skoku do jiné roviny vědomí...“ *Krajiny japonské duše*, s. 42.

222 HH, s. 224.

223 Zajímavou shodou je též využití snu ke komunikaci s mrtvými v *Hlasu hory* a *Sestrách Vaneových*.

slepí). Zpráva bývá mnohdy tak složitě zašifrovaná, že jim uniká, a úkol rozluštit ji zůstává na čtenáři a je už jen na něm, je-li toho schopen, či je-li stejně slepý jako hrdina. A navíc – jako v případě *Znaků a symbolů* – nechá autor čtenáři volbu, zdali metafyzické sdělení vůbec přijme.

Aplikace nabokovovského termínu znaků a symbolů na Kawabatovo dílo by neměla být chápána jako pokus vnutit západní metafyziku spisovateli vycházejícímu z japonských tradic. A ani naopak. Nešlo mi o konstatování vazeb mezi Nabokovem a Kawabatou ve formě příčiny a následku, o dvojčlenné srovnání, spíše o vyznačení jednoho zajímavého kulturního průsečíku. Ve dvou analogických světech došli dva autoři vycházející ze zcela odlišných duchovních i kulturních tradic k formulaci stejných otázek a k nalezení obdobných odpovědí.

# Protože není žádný Bůh a není to hra

(*Mág a duchovní svět románů Johna Fowlese*)

*Lidské myšlení předpokládá vyšší míru řádu a souvislostí mezi věcmi, než jaká skutečně existuje.*

Francis Bacon – *Novum Organum* [1620]

## I

V „klasickém románu“ devatenáctého století bývá svět jasný a přehledný. Jeho hrdinové mohou prožívat jakékoliv útrapy, mohou se cítit ztraceni a opuštěni, sami uprostřed krutého světa, ale vždy si nakonec najdou útočiště, kam se mohou uchýlit (míněno doslova i obrazně: jako konkrétní místo i jako duchovní stav). Jistoty hrdinů „klasických“ románů mohou být rozmetány, jedna jim však zůstane – svět, v němž žijí, je stále přehledný a má řád. Raskolnikov najde útočiště v Bohu, Bouvard a Pécuchet v návratu k pokojnému a uklidňujícímu opisování... (abychom zvolili dva příklady z protikladných úhlů spektra).

Hrdinové moderní prózy jsou této jistoty zbaveni. Historická zkušenost člověka dvacátého století je umísťuje do světa, v němž je možné vše a kde lze překročit jakákoliv pravidla, meze a hranice.

Zatímco velcí romanopisci devatenáctého století mohli vycházet z předpokladu, že spása je zákonitá, zkušenost moderního člověka velela Samuelu Beckettovi napsat, že spása je nahodilá. V románu devatenáctého století se každý lidský čin wpisuje do reality světa, proto v něm působí nadále jako kladná či záporná síla a život se

s ní musí vyrovnat.<sup>224</sup> Každou zkušenost hrdina zúročí. Jedním z projevů tohoto sklonu k harmonizaci a víry, že člověk je integrální součástí vyššího řádu, je ku příkladu i teze, že utrpení má pro člověka zušlechťující funkci.

Moderní (a modernistický) román člověka z tohoto vyššího řádu vyňal a zdůraznil rozpor mezi sny a touhami hrdinů a životními možnostmi. Do centra jeho zájmu se postavila reflexe lidské existence a kolize osobních zájmů s během světa. Tato existenciální úzkost či metafyzická skepse ovšem není vlastní výhradně moderním autorům, jakým byl třeba Beckett, nýbrž má hlubší kořeny. Shakespeare *Krále Leara* situoval do předkřesťanské Británie, aby si jeho hrdinové mohli pokládat otázky, jež mají smysl jen mimo rámec křesťanských dogmat, a aby zdůraznil nevýslovnou krutost jejich životních osudů, neboť za prožitou bolest a utrpení nenajdou vykoupení v křesťanském Ráji.

Malcolm Bradbury v eseji o *Mágovi*<sup>225</sup> zdůrazňuje experimentálnost Fowlesova románu. Ta mj. spočívá v...

uvědomění si fiktivnosti jednání; a je-li [John Fowles] na jedné straně s to vytvořit přechod z iluzorního divadelního představení k náznakům závažnějších struktur pro moderní zkušenost, musí též trvat na fiktivnosti takových struktur. A podle mého názoru úspěch tohoto románu spočívá v udržení této jemné rovnováhy...<sup>226</sup>

---

224 Svatoň, Vladimír: *Proměny dávných příběhů*. Praha: Univerzita Karlova, 2004, s. 98.

225 Bradbury, Malcolm: *Possibilities. Essays on the State of the Novel*. London – Oxford – New York: Oxford University Press, 1973. Kapitola XVI *The Novelist as Impresario: John Fowles and His Magus*, s. 256–271.

226 Bradbury, s. 270–271.

Fowles se [...] nezabývá tajemstvím pro tajemství, nesnaží se jen o vágní evokaci sil, o nichž nemá naše filozofie ani zdání, ale o síly a struktury, které se skrývají za naším racionálnějším já, o sociopsychologické síly, které těžko zaznamenává dokumentární próza.<sup>227</sup>

Jinými slovy, *Mág* je románem, v němž se pod slupkou realistické prózy „totálně hrouť kontury reality a v němž je zpochybněno samo naše chápání světa a skutečnosti.“<sup>228</sup> Hlavní hrdina Nicholas Urfe je zprvu stejně jako hrdinové klasických příběhů umístěn do světa, jemuž víceméně rozumí, s jehož řádem je seznámen a jež přijímá jako něco daného a hotového, zkrátka – žije v „realitě“. (Malcolm Bradbury: „Urfe patří do světa skutečného a všedního.“<sup>229</sup>) Jeho iluze a představy o realitě jsou během románu rozbity a Nicholas se marně snaží racionálně vysvětlit, co se kolem něj děje. Čtenář se v této snaze o racionální uchopení prožitých událostí zcela ztožňuje s jeho pohledem (což je mimo jiné dáno i zvolenou ich-formou vyprávění). Racionálního objasnění se nám ovšem nedostane. Vysvětlení, že šlo o vyšší záměr, o „božskou hru“, je zamítnuto jako neracionální. Řád světa je zahalen závojem nepoznatelnosti a zřejmé i absurdnosti. Možná ani žádný řád není.

Skutečnost je Nickovi představena jako druh fikce. Stane se obětí monstrózní metadivadelní hry s podivným a pochybným „pedagogickým“ účelem – aby poznal krutost svobody. „Kolem Nicholase Urfa tak vzniká pseudosvět, iluzorní, fiktivní svět, který ovšem Nicholas pokládá za svět skutečný, a podle toho jedná.“<sup>230</sup>

---

227 Bradbury, s. 268.

228 Hilský, Martin: *Současný britský román*. Jinočany: H&H, 1991, s. 103.

229 Bradbury, s. 268.

230 Hilský, s. 104–105.

## II

Děj *Mága*, rozměrného románu o třech částech, lze reprodukovat jen stěží. Odehrává se v půlce padesátých let a začíná jako *realistický* román ze současnosti. Hlavní hrdina Nicholas Urfe, čerstvý absolvent Oxfordu, (slovy Martina Hilského) „patří k módním rebelům, čte francouzské existencialisty, cítí ty ‚správné a módní úzkosti‘ a své chování nazývá slovem ‚existenciální‘, třebaže méně osvícení lidé by je pokládali za docela obyčejné sobectví“<sup>231</sup>. Seznámí se s australskou letuškou Alison Kellyovou, ale jejich vztah pro vzájemnou odcizenost a pro Nickovo sobectví záhy skončí. Nicholas přijme místo učitele angličtiny na střední škole na řeckém ostrově Fraxos a seznámí se s výstředním řeckým milionářem Mauricem Conchisem. Zde začíná druhá část románu, v níž realistický příběh přechází v podivné fantastické divadelní představení, které Conchis ve své vile Burani na břehu moře pro Nicholase připravil. Conchis mu vypráví příběh svého života a na jeho pozemku záhy začíná minulost ožívat; zjevují se postavy z mládí, ale také z řecké mytologie. Kolem Burani se prohánějí víly a satyrové, objeví se i Conchisova dávná láska Lily Montgomeryová. Vyprávění z první světové války doprovázejí z noci znějící vojenské pochody a zápach rozkládajících se těl. Záhy Nicholas pochopí, že vše je připravováno podle Conchisova scénáře, že je svědkem monstrózního a nákladného divadelního představení. A sblíží se s Julií Holmesovou, *herečkou* představující Lily Montgomeryovou, a zamiluje se do ní.

Během společného víkendu v Athénách a na Olympu se s ním znovu pokusí navázat milostný vztah Alison, ale Nicholas ji s vidinou lásky k Julii odmítne. Po návratu na Fraxos se po nějaké době doví, že Alison spáchala sebevraždu. Tíživý pocit viny za její smrt jej ještě více upne na Julii.

---

231 Hilský, s. 100.

Conchisovo divadlo postupně přejde v bizarní hru stírající rozdíly mezi skutečností a fikcí. Nicholas se dostává do neproniknutelného labyrintu výmyslů a lží. Vše vyvrcholí v ponižujícím *procesu*, když je Nick podroben potupnému pseudopsychoanalytickému rozboru svého charakteru. Následně je *propuštěn* a všichni obyvatelé Burani zmizí.

V třetím díle se vracíme k realistickému modu vyprávění. Nicholas je zpět v Londýně a snaží se vypátrat, co z Conchisova vyprávění byla pravda, a také smysl celé *hry*. Zjišťuje, že Conchis nejen vytvářel iluze v rámci svého představení, ale přímo falšoval skutečnost, když Nicholase zásoboval podvrženými dopisy z Anglie, falešnými výstřižky z novin, a dokonce i zinscenoval Alisoninu sebevraždu. Román končí ve chvíli, kdy se otřesený a všech jistot zbavený Nicholas znovu setkává s Alison.

### III

Hlavní hrdina *Mága* představuje jakýsi generační vzorek; mladík vychovaný jako jediné dítě středostavovských rodičů. Jeho charakter tvoří systém masek, majících za cíl zakrývat lidská selhání a vykořeněnost. Nicholas Urfe v sobě nese obecné generační a sociální rysy: není-li představitelem typického mladého muže své doby, pak je jistě obecným obrazem příslušníka své společenské třídy. Jeho *modelovost* stvrzuje i to, že se v jeho jménu skrývá spisovatelova „soukromá slovní hříčka“<sup>232</sup> – Fowles píše v úvodu k revidované verzi románu, že jako dítě vyslovoval „th“ jako „f“; hrdinovo příjmení Urfe má tak stejnou výslovnost jako „Earth“ – Země.

---

232 Fowles, John: *Mág* [1966, revidované vydání 1977]. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 8. Všechny citace z *Mága* v překladu Josefa Línka.

Jeho literárními předchůdci by mohli být hrdinové velkých společenských románů devatenáctého století typu Pipa z Dickensových *Nadějných vyhlídek* – mladí muži s vysokými společenskými ambicemi, kteří projdou hlubokou životní deziluzí, v důsledku čehož (či díky čemuž) lidsky vyspějí. Právě o paralelách s *Nadějnými vyhlídkami* se někdy v rozborech *Mága* hovoří; nicméně *Mág* představuje spíše polemiku s Dickensovým románem – z hlediska moderního člověka půlky dvacátého století.

Povaha ztráty iluzí je však odlišná – zatímco Pip si falešnost svého životního směřování uvědomí sám, Nicholasovy iluze („řada lidských iluzí o něčem, co vlastně není, o absolutním vědění a absolutní moci“)<sup>233</sup> jsou krutě destruovány zvenčí. V podstatě jediným sebepoznáním, k němuž Nick sám dojde, je, že nemá talent. Chtěl být básníkem, poezie mu měla sloužit jako způsob, jímž by se vyrovnával se samotou a zoufalstvím, kterým by obé vyjadřoval, ale jeho verše byly prázdné, pouhá slova bez obsahu. Ani v hájemství poezie nedokáže najít útěchu a obranu před zoufalstvím, beznadějí a prázdnotou života. Všechny tyto pocity vyústí v pokus o sebevraždu – a z něho bude pramenit další deziluze: Nicholas si uvědomí, že sebevražda, obdobně jako psaní básní, je jen součástí stylizace, přetvářky, masky...<sup>234</sup>

Uvědomění si povahy rozpoložení hlavního hrdiny je podstatné pro pochopení jeho motivace k účasti na podivné hře, která začne po seznámení s Mauricem Conchisem. *Mága* lze považovat za jakýsi „román výchovy“: Conchis vychovává Nicka, jako Magwitch vychovává Pipa či slečna Havishamová Estellu. I když motivace obou Dickensových vychovatelů je zvrácená, cesta, již hlavní hrdinové *Nadějných vyhlídek*

---

233 *Mág*, s. 9.

234 Nicholas o svém sebevražedném pokusu píše: „Ve skutečnosti jsem nechtěl zemřít doopravdy, ale jako Merkucio. Šlo mi o smrt, která se lidem vryje do paměti, ne o skutečnou smrt a skutečnou sebevraždu, jejímž prostřednictvím bych se vymazal ze světa.“ *Mág*, s. 53.

ujdou, nese své plody: prostotu, čistotu, lidskou otevřenost. Vyznění *Nadějných vyhlídek* naznačuje, že se před hrdiny otvírají nové životní možnosti.<sup>235</sup> Jak tomu u „románů výchovy“ bývá, hrdinové si uvědomí, že (slovy Vladimíra Svatoňe) „základní orientace lidských životů [...] je klamná a [...] je nutno pochopit, že všechny záměry a snahy jsou jenom částíčkou velkého ,toku života““<sup>236</sup>. U Dickense má svět svůj řád a smysl a motivace postav je srozumitelná. Ve světě *Mága* žádný smysl a řád není; čím víc se jej Nicholas Urfe snaží poznat, tím hlouběji se propadá do nejistoty, tím více se zaplétá do sítě lží (lidé z Conchisova kruhu by řekli *fikci*), které Conchis spřádá. Poznání klamnosti svého dosavadního směřování nepřinese novou *pozitivní* životní možnost. Nezdar je natolik absolutní, že spíše umrtvuje vůli, než že by byl počátkem nové cesty. Nicholas jako postava a vypravěč (a ani čtenáři) netuší, co Conchisova hra znamenala a jaký má význam. Jeho motivaci snad neznal ani autor;<sup>237</sup> lze se tudíž domnívat, že vysvětlení *smyslu* by se nám nedostalo, i kdyby Nicka jako vypravěče nahradil vypravěč ve třetí osobě. Závěr románu přináší hypotetické poznání a poučení spíše čtenářům než Nicholasovi.

## IV

Cílem této stati není podat celistvý rozbor Fowlesova rozměrného románu,<sup>238</sup> ale zaměřit se na to, jaké odpovědi Fowles nalézá na

---

235 Srov. Svatoň, s. 200.

236 Svatoň, s. 202.

237 V předmluvě Fowles píše, že román není křížovkou jen s jedním soubojem řešení, a přirovnává jej k Rorschachovu psychologickému testu: „Jeho smyslem je jakákoli reakce, kterou vyvolá u čtenáře, a pokud jde o mě, žádná ,správná‘, předem daná reakce neexistuje.“ *Mág*, s. 9.

238 Celistvé rozbor románu nabízí např. Malcolm Bradbury (cit. d.) a Martin Hilský (cit. d.).

otázky po existenci morálky a svobody ve světě bez Boha, které si ve svých románech klade.

Během oné podivné hry, kterou Conchis pro Nicholase a s Nicholasem hraje, nabídne mladému muži řadu vysvětlení, co se vlastně děje a proč se to děje. Jednotlivá vysvětlení se navzájem vylučují a vytvářejí složitou síť iluzí a klamů. Nicholas se do nich zaplétá a nakonec přestává být s to odlišit, co je skutečnost a co pouhá fikce. Jde o jakousi spirálu klamu: Jakmile Nick uvěří, že se vše začíná vysvětlovat, že už má jasno a chápe smysl Conchisova jednání, přijde „mág“ Conchis s něčím dalším. Nickův pocit pochopení řádu věcí se ukáže jako falešný a stává se součástí dalšího stupně klamu.

Conchis vystupuje v roli všemocného kouzelníka, tvůrce iluzí. Opakovaně je přirovnáván k Prosperovi (shakespearovské aluze jsou pro *Mága* stěžejní). Ačkoliv jde o postavu stojící v centru textu, vlastně o něm nic nevíme, protože nic kolem něj není jisté. Obrazy v jeho domě jsou padělky, údaje z jeho minulosti nelze verifikovat, přítomnost je falešná.<sup>239</sup> Pro jeho rozmlženou identitu je příznačné, že při Conchisově vnějším popisu Nick zdůrazňuje, že vypadá jako *někdo*: „Byla tu jakási bizarní příbuzenská podobnost s Picassem...“<sup>240</sup> A při vyjíždce na loďce: „Vypadal teď *jako* Picasso *napodobující* Gándhího, který *předstírá*, že je pirát.“<sup>241</sup>

Součástí magického divadla na Burani je i Julia Holmesová, hrající v první fázi roli Lily Montgomeryové, Conchisovy údajné dávné lásky, vzkříšené z mrtvých. Na trojúhelníku Nicholas – Conchis –

---

239 Hilský (s. 102) píše, že každá z představ o Conchisovi „se ukáže být klamnou a Nicholas, ani čtenář, se nikdy nedozví, kdo vlastně Conchis je“. Bradbury (*The Modern British Novel 1878–2001*, London: Penguin, 2001, s. 385) považuje za ústřední dvojznačnost role mága Conchise, tvůrce boží hry. Je jednak kněz, mudrc, terapeut, ale je také podvodník (eskamotér – *trickster*), padělatel, manipulátor s iluzemi a ničitel duší. V jistém smyslu je romanopiscem samým.

240 *Mág*, s. 69.

241 *Mág*, s. 119. Kurziva MS.

Julia (k ní se později připojí její sestra – dvojče June) si lze velmi přehledně předvést systematické rozbíjení Nickových noetických jistot.

Nejprve Conchis předvede Julii jako Lily, přízrak z minula, coby doklad, že vládne nadpřirozenými schopnostmi. Kolem Nicka se děje řada podivných věcí, až Nick musí sám sebe ujišťovat, že na duchy nevěří:

V domě bylo mrtvolné ticho, jako uvnitř lebky, ale psal se rok 1953 a já jsem byl ateista, který na spiritualismus, duchy a podobné nesmysly nevěřil...<sup>242</sup>

Následuje fáze herecká; vše je součástí „soukromé inscenované masky“ (podložené známým shakespearovským „Celý svět je jeviště a my jsme jen herci“) a z Lily se vyklube herečka Julia Holmesová. Zde se Nicholasovi dostává prvního *racionálního* vysvětlení: všechny ty podivnosti jsou jakýmsi soukromým divadelním představením výstředního milionáře.

V třetí fázi se Julia spolu s June představí coby dvě uvězněné herečky, coby stejné oběti jako Nick, a Conchisovy „masky“ se účastní proto, že jde o „vyšší hru“, „vyšší záměr“; bylo by špatné jej zkazit, i když dívky nevědí, oč jde, jen to tuší. Klamný pocit spojenectví s dvojčaty spolu s propukající láskou k Julii v Nicholasovi vyvolává zdání, že nyní může být tvůrcem hry on. Nicméně vysvětlení, že jde o dosud nepoznaný „vyšší záměr“, je *protikladem* předchozího racionálního divadelního vysvětlení.

Ve čtvrté fázi se z Lily/Julie „stane“ schizofrenička a z Conchise její psychiatr, který v rámci léčby hraje hru na herečky a milionáře, jenž je vězní. Vysvětlení je opět *racionální*: Nick je součástí Conchisovy terapie; nebyl do ní zasvěcen, aby jeho „výkon“ byl

---

242 Mág, s. 88.

přesvědčivější. Julia bude *normální*, až si uvědomí, že „tohle není skutečný svět. Tohle nejsou skutečné vztahy“<sup>243</sup>.

Pátá fáze je pro Nicka nejkrutější: zajmou jej němečtí vojáci (aby se vcítil do Conchisovy evokace „válečné epizody“), je zinscenována sebevražda Alison, Conchis „unes“ Julii. Když se Nick s Julií konečně setká (sestry měly Conchisovi utéct) a Julia se stane jeho milenkou, dostane se mu dalšího vysvětlení. Conchis je slavný psychiatr, ale předmětem jeho zájmu není Julia, ale Nicholas, a sestry Holmesovy jsou psychiatrové asistentky. Předmětem výzkumu je:

[...] problematika povahy iluzí jako symptomů šílenství. [...] Psychiatrie se začíná čím dál víc zajímat o druhou stránku mince. Snaží se zjistit, co způsobuje, že někteří lidé jsou duševně zdraví a nepokládají falešné představy a výplody fantazie za skutečnost. Pokud člověk chce, aby takové zkoumání k něčemu vedlo, je pochopitelné, že svému příčetnému, v tomto případě velmi příčetnému, pokusnému králíkovi neoznámí, že se ho všim, co říká, pokouší oklamat.<sup>244</sup>

V okamžiku, kdy se Nicholas smíří se svou rolí pokusného králíka, neboť jeho odměnou má být Juliina láska, do pokoje krátce po milování s Julií vtrhnou Conchisovi pomocníci, Nicka omámí a unesou, „... scéna z Kafky, kterou někdo v jakémsi podivném rozmaru vložil do textu Lawrencova románu“<sup>245</sup>.

V době věznění se jeho myšlenky obracejí k mrtvé Alison:

Její upřímnost a bezelstnost a skutečnost, že zemřela, byly najednou tím jediným, k čemu jsem se mohl upnout. Jestli

---

243 *Mág*, s. 245.

244 *Mág*, s. 418.

245 *Mág*, s. 429.

i ona, jestli... Podlomila se mi kolena. Celý život se mi proměnil ve spiknutí. Rozběhl jsem se v myšlenkách proti proudu času a snažil se ze všech sil uchopit Alison, najít naprostou jistotu, že byla taková, jakou jsem ji znal. [...] Co když můj život během posledního roku byl pravým opakem toho, co Conchis tak často (možná opět proto, aby mě spletl) tvrdil o životě vůbec? Co když v něm nebylo náhodného nic? [...] Snažili se mě připravit o rozum, nějakým ohromujícím způsobem mi vymýt mozek. Já jsem se ale jako klíště držel skutečnosti. A taky něčeho v Alison, něčeho průzračně čistého jako křišťál, co mi dávalo jistotu, že by nikdy nedokázala zradit.<sup>246</sup>

Jeho postoj k okolnímu světu nese všechny rysy paranoie: kdo další se ještě účastní spiknutí? Dochází k naprosté destrukci jistot, že něco ví, že si je něčím jist; *nevím* najednou začíná být hlavním Nickovým životním postojem...

... všichni přece nemohli být spolčení s Conchisem. Byl jsem celý zkoprnělý [...] z toho, jak daleko dokázali zajít, aby mě mohli zneužívat a mást. Překračovali zákon, nedbali na to, že mám práci, úcta k mrtvému pro ně neznamena nic. [Nick zjistil, že od samého začátku věděli, že Alison zemřela, ale nijak na to nebrali ohled.] Popírali všechny zvyklosti a hodnoty, díky nimž se ve světě dá žít. A stavěli na hlavu i všechno to, co tvořilo základy Conchisova světa, jak jsem ho poznal.<sup>247</sup>

Následuje zasedání podivného soudu – psychiatrického konzilia, v rámci něhož si Nicholas vyslechne posudek na svou osobu a Julia přijme další (definitivní) totožnost: dr. Vanessa Maxwelllová; její

---

246 *Mág*, s. 432–433.

247 *Mág*, s. 435.

vztah k Nicholasovi byl jen projevem „tělesného zalíbení v subjektu“.

Po návratu do Londýna se Nicholasovi podaří vypátrat matku dvojčat Lily de Seitasovou, která se dříve též aktivně účastnila „masek“. Ta mu poskytne údajně definitivní vysvětlení smyslu toho, co se dělo na Burani. Všechno je jen fikce, vše je jen náhoda. Ve světě bez Boha ani nemůže být jinak. „Božská hra skončila. [...] Protože není žádný Bůh a není to hra.“<sup>248</sup>

*Poučením* pro Nicka mělo být: „Tělesná rozkoš a mravní odpovědnost jsou dvě naprosto odlišné věci.“<sup>249</sup> A nakonec zdůvodní, proč systematicky narušovali všechny Nickovy „jistoty“, proč je po vrstvách odloupávali... Zbavovali ho fikcí, které nejsou nezbytné.

... jestliže se někdo, třeba i jen v malém měřítku, snaží napodobit působení některé z tajemných sil, které ovládají bytí, pak nutně musí vybočit z rámce určitých konvencí, které si lidé vytvořili, aby tyto síly udrželi pod kontrolou. To neznamená, že v normálním životě zastáváme názor, že by takové konvence měly být odstraněny. Zdaleka ne. Jsou to užitečné fikce, bez kterých se neobejdeme. V rámci božské hry ale vycházíme z předpokladu, že skutečnost tvoří pouze fikce a přitom žádná z nich sama o sobě není nezbytná.<sup>250</sup>

Jednou z Conchisových historek je zážitek jeho *duchovního osvětlení* během pobytu v Norsku, když potkal muže, který „se setkával s Bohem“. Conchis tehdy pochopil, že jedině tehdy, až si uvědomí,

---

248 *Mág*, s. 551.

249 *Mág*, s. 552.

250 *Mág*, s. 552.

že neví nic, až když se „nevím“ stane pilířem jeho vědomostí, bude na cestě k poznání *pravdy*:

Pak ale jako by mnou projel blesk a v tom okamžiku se mi zazdávalo, že všechna naše vysvětlení, všechny definice, logické důkazy a etiologické poučky jsou jen řídkou sítí. Ta veliká netečná příšera, realita, už nebyla mrtvá a snadno ovladatelná. Byla plná tajemné životní síly, nových tvarů a možností. Sít' nebyla k ničemu, skutečnost se drala skrz ni ven. [...] Nevím. To prosté *nevím* bylo mým ohnivým sloupem. Díky němu jsem i já mohl nahlédnout za hranice světa, v němž jsem žil, a spatřit jiný svět.<sup>251</sup>

Všechny Conchisovy příběhy měly vždy své správné načasování. Není důležité, byly-li pravdivé, nýbrž co jimi chtěl Conchis sdělit. Vyprávění o Norsku přišlo v té fázi „masky“, kdy Julia měla hrát roli schizofreničky a Conchis jejího psychiatra. Terapie spočívala v tom, že si měla uvědomit: „Tohle není skutečný svět. Tohle nejsou skutečné vztahy.“<sup>252</sup> A stejný úkol stojí i před Nicolasem: uvědomit si, že skutečnost se dere skrze řídkou sít' vědomostí. Že pravdu pozná tehdy, až z něj sloupnou všechny předsudky, všechny jistoty. „Možnost verifikace je jediné kritérium, které věda při posuzování reality bere v úvahu,“ říká Conchis. „To však neznamená, že nemohou existovat skutečnosti, které ověřit nelze.“<sup>253</sup>

Vysvětlením Conchisových záměrů bychom ovšem neměli ospravedlňovat jeho zacházení s Nickem.

Lily de Seitasová příznačně objasňuje princip „masky“ metaforou evoluce: „Zamýšlel jste se někdy nad tím, proč se evoluce obtěžovala

---

251 *Mág*, s. 268.

252 *Mág*, s. 245.

253 *Mág*, s. 203.

vytvořit tolik různých tvarů a velikostí? Nepřipadá vám to taky jako zbytečná námaha?“<sup>254</sup> Tato slova vztahuje k tvrzení, že skutečnost tvoří pouze fikce, z nichž žádná není nezbytná. A pokračuje:

Základním principem, který řídí život, je náhoda. Maurice mi tvrdí, že dnes už o tom není třeba diskutovat. Pokud člověk studuje jadernou fyziku dostatečně do hloubky, zjistí, že jsou situace, při nichž rozhoduje pouze náhoda. Všichni si samozřejmě namlouváme, že to nemůže být pravda.<sup>255</sup>

Náhodná byla volba Nicholase, náhodné byly události na Burani. Hned na samém počátku Conchis říká: „Plán namísto skutečnosti. Žádný plán neexistuje. Všechno je náhoda. A jediné, co nás zachrání, jsme my sami.“<sup>256</sup>

Je zřejmé, že taková *vysvětlení* nemohou Nicholase – a ani čtenáře – uspokojit. Kde je ono hlubší poznání řádu světa, o němž Conchis mluvil? Kde je ono nahlédnutí za hranice světa, v němž žijeme?

Závěr nevysvětluje nic. Po komplikovaném systému násobících se lží nelze vyloučit, že i *poslední* vysvětlení není lež, a že po něm tedy není možné přijít s dalším *posledním* vysvětlením – a tak dále do nekonečna. Conchis (neboť Lily de Seitasová jen tlumočí jeho názory) prostě dál kupí další výroky, které si protiřečí. A je možné,

---

254 *Mág*, s. 551. Na jiném místě říká Julia Nicholasovi, že evoluce je zdánlivě sadistické spiknutí proti jedinci (s. 420). Až v samém závěru, když jednotlivé střípky do sebe aspoň částečně začínají zapadat, nám dochází, jak všichni kolem Conchise sdílejí jeho názory. Kdyby byl Nicholas pozornější, možná by mu mohlo být dřív jasné, že Julia není Conchisovou obětí či pacientkou, ale jeho spolupracovnicí. Na druhé straně, díky tomu, že se čtenář prakticky zcela ztotožňuje s Nicholasovým pohledem na věc, jelikož nikdy neví víc než vypravěč, je zcela zřejmé, jak obtížné je se v té záplavě zcela protichůdných výroků orientovat.

255 *Mág*, s. 553.

256 *Mág*, s. 110.

že hledání jakéhokoliv systému v Conchisových slovech je jen přijetím Nicholasova paranoidního pohledu na svět. Možná je jakýkoliv systém dílem náhody.

Nicholase Urfa zbavili všech jistot a všech předsudků, ale toto prázdné místo se nenaplnilo ničím novým. To je třeba mít na paměti při úvahách o prospěšnosti Conchisova experimentu pro Nickův další život a pro rozvoj jeho charakteru.

## V

Stěžejní pasáží je Conchisovo vyprávění o německé okupaci Fraxu. Za války byl Conchis jmenován starostou ostrova; v rámci funkce se „spřátelil“ s velitelem nepočetné německé posádky, kultivovaným a kulturně založeným poručíkem Antonem Kluberem, jenž usiloval o vytvoření co nejpřátelštějšího vztahu mezi vojáky a místními. Jeho záměr se však zhroutil, když partyzáni z pevniny na podzim 1943 zavraždili čtveřici vojáků a na ostrov přijelo trestné komando sadistického plukovníka SS Wimmela. Wimmel zajme osmdesát ostrovanů jako rukojmí; ostatní mají pochytat partyzány. Když to udělají a partyzány předají Němcům, budou rukojmí odvezeni do pracovního tábora; když se jim to nezdaří, bude všech osmdesát zajatců popraveno.

Partyzáni i jejich spojenci na ostrově jsou skutečně chyceni a během exemplární popravy těch, co přežili mučení, Wimmel postaví Conchise před volbu: může zachránit rukojmí, když dva polomrtvé partyzány vlastnoručně utluče pažbou samopalů. Conchis odmítne a esesáci popraví všech osmdesát rukojmí včetně Conchise. Ten však jako jediný přežije. Poručík Kluber nato spáchá sebevraždu.

Na základě této zkušenosti Conchis zformuluje svůj koncept svobody:

Díky té zkušenosti jsem si plně uvědomil, co to je humor. Je to projev svobody. Právě díky existenci svobody existuje i smích. Bez smíchu by se mohl obejít jedině vesmír, v němž by bylo všechno předem určeno. Člověk koneckonců může uniknout poslednímu žertu jedině tak, že se stane obětí. Musí pochopit, že pokud bude neustále před vším utíkat, uteče sám sobě. Přestane existovat, nebude už svobodný.<sup>257</sup>

Musíte se rozhodnout, Nicholasi. Buď budete jako *kapetan* [vůdce partyzánů], který vraždil a znal jen to jediné, zato však pravé slovo [SVOBODA! jeho poslední výkřik], nebo jako Anton. Takový člověk přihlíží a zoufá. Nebo zoufá a přihlíží. V prvním případě se zabíjí fyzicky, v druhém morálně.<sup>258</sup>

V Nicholasovi se střetávají dva koncepty svobody: na jedné straně stojí neomezená volnost, umožňující naplňovat vlastní touhy, uspokojovat osobní ambice, což Nicholas, považující sám sebe za představitele generace posedlé individualismem, chápe jako generační postoj. A oproti tomu Conchisův názor: svoboda jako nevyhnutelná odpovědnost za své vlastní jednání.<sup>259</sup>

Takto koncipovaná otázka svobody se znovu objeví ve scéně závěrečného soudu, kdy Nicholas dostane možnost potrestat Julii. S dŕtkami v ruce před bezbrannou Julií je znovu vystaven zkoušce, kterou chápe jako jistou paralelu ke Conchisovu válečnému rozhodnutí. Nakonec zvolí „svobodu neudeřit“.

---

257 *Mág*, s. 382.

258 *Mág*, s. 383.

259 Nick k tomu: „Zdalo se mi, že mu jde o cosi mnohem staršího, než je existenciální svoboda – o jakýsi morální imperativ, o pojem téměř křesťanský.“ *Mág*, s. 385.

Obdobnou volbou je setkání s mladým Američanem v poslední části románu. Za Nicholasem jej coby nového zájemce o práci na Fraxu zřejmě poslal sám Conchis. Nicholas má nutkání prozradit mu, co se dělo na ostrově, a tím Conchisovi zhatit plány, ale pak to neudělá. Co když Američan patří k *nim*? Co když Američan představuje další zkoušku? Kdyby v ní Nicholas selhal, mohli by zabránit setkání s Alison... „Nakonec jsem znovu zůstal stát s karabáčem v ruce, neschopný zasadit ránu.“<sup>260</sup>

V tomto dilematu spočívá princip Nicholasova paranoidního vnímání světa: stále si není jist, jestli *zkouška* a *hra* nepokračují dál; neví, zdali lidé kolem něj nejsou součástí *spiknutí*. Své chování musí přizpůsobit tomu, aby mu *oni* umožnili znovu se setkat s Alison; aby se s ním Alison – až *oni* posoudí jeho chování – chtěla setkat... Conchis tak získal další roli: roli všemocného, vševědoucího Boha, schopného Nicholase okamžitě potrestat za sebemenší prohřešek. Je to poslední fáze jeho „masky“; jakkoliv se může zdát, že z románového světa zmizel, je stále přítomen jako demiurg hry.

V tom lze vidět další z conchisovských paradoxů a protimluvů: na jedné straně chápe přítomnost Boha ve světě jen coby jednu z mnoha fikcí, které je třeba rozložit, na straně druhé si roli Boha vůči Nicholasovi sám nárokuje. Má-li být náhoda řídícím prvkem, pak v Conchisově případě na sebe vzala podobu libovůle – či svévole – tvůrce *boží hry*. Odpovědi na stěžejní otázky tu mají podobu paradoxu.

Nicholasovo morální poučení v závěru je dvojlomné. Jeho snaha „být dobrý“ se zdá být motivována toliko strachem z trestu a vidinou odměny – setkáním s Alison. Uvědomuje si, že musí projevit „do-statečnou lítost a ochotu doznat své prohřešky“<sup>261</sup>, protože realitu kolem chápe jako test svého charakteru.

---

260 *Mág*, s. 545–546.

261 *Mág*, s. 557.

Není tedy divu, že jeho pocity oscilují mezi odcizením světu i lidem, zmarem a vykořeněností. Má tohle být výsledek Conchisova *experimentu*?

Antihrdina si vystačí s docela nepatrným kouskem naděje, s pouhým vědomím, že bude dál existovat; vezměte ho, velí naše doba, a postavte ho tam, kam právě dospěl vývoj lidstva, na křižovatku, před nějaké dilema. Když zvolí špatně, přijde o všechno, a když správně, odměnou mu bude jen pokračování toho, co už bylo.<sup>262</sup>

V samém závěru se Nicholas konečně setká s Alison. Fowles nechává konec otevřený; nikoliv pouze v rovině dějové (otázka, zdali se hrdinům podaří milostný vztah obnovit, může být vděčným předmětem úvah, nicméně asi nebude tím podstatným pro myšlenkové vyznění textu<sup>263</sup>), ale především obecně lidské. Nicholasova osobnost je natolik nahlodána paranoiou, že z počátku ani není s to Alison důvěřovat. Předpokládá, že jsou stále sledováni a vše je dalším pokračováním Conchisovy *božské hry*. Přesně, byť poněkud opatrně vykládá závěr románu Martin Hilský: „Jedním z možných výkladů románu je, že Conchisův experiment Nicholase hluboce poškodil, že rozleptal jeho schopnost komukoli důvěřovat, a tudíž kohokoli milovat.“<sup>264</sup>

„... dokonalé vyvrcholení božské hry. Oni zmizeli a my jsme byli sami,“<sup>265</sup> čteme v románu. Otevřenou otázkou zůstává, nakolik se Conchisův experiment na Nicholasovi podepsal a jak se vědomí, že všemocný, vševědoucí a trestající „Bůh“ zmizel a Nicholas se bude nadále zodpovídat jen sám sobě, promítne do jeho budoucích činů.

---

262 *Mág*, s. 569.

263 Zde se nabízí další možná paralela s Dickensovými *Nadějnými vyhlídkami*.

264 Hilský, s. 106.

265 *Mág*, s. 577.

## VI

### (John Fowles – Sběratel)

V literární tradici je zakotvena víra ve zušlechťující funkci utrpení. Jedná se o druh konvence nezbytný pro dosažení katarze. Hrdina po všech zkouškách vzejde lidsky zkultivovaný, „lepší“ – a je s to tvář v tvář trápení, jež prožil, uznat, že bylo k něčemu dobré, že přineslo své ovoce.

Nicholas se naučil chovat tak, jako by jej bezprostředně sledovala nějaká vyšší moc schopná jej za každý prohřešek okamžitě potrestat; ne desatero, ale vyšší imperativ, který celé desatero shrnuje: *Nezpůsobíš zbytečnou bolest...* Z tohoto hlediska se z Nicka stává skutečně „lepší člověk“. Že za to musel zaplatit vysokou cenu, což jej (možná) navždy poznamenalo, je další z románových paradoxů. Závěr *Mága* nepřináší katarzi ani vykoupení hlavního hrdiny; spíše jako kdyby Nicholas stál na začátku další cesty – stejně neznámé jako smysl předchozích zážitků.

Ve Fowlesově slavném debutu *Sběratel* [1963] mladou studentku malířství Mirandu Greyovou unese Kaliban,<sup>266</sup> ušlápnutý psychopatický úředníček, sběratel motýlů Frederic Clegg. Ve sklepní kobce domu, kde ji Clegg drží, dokáže vnímavá, citlivá a inteligentní Miranda na stránkách svého deníku využít hrůzu své situace a strach ze smrti a bolesti pro hlubokou introspekci a svůj mravní a lidský růst. Uvědomí si význam mravních zásad, důstojnosti a dobra. Tyto pojmy pro ni přestanou být jen vyprázdněnými floskulemi, ale její nečekanou životní zkušeností nabudou konkrétního významu. Miranda ze sebe oloupe slupky předsudků a předzjednaných dogmat daných měšťáckou středostavovskou výchovou. Přestane být „poslušnou dceruškou váženého pana doktora“<sup>267</sup>, „nevinná, ale

---

266 Stejně jako *Mág* i *Sběratel* se opírá o aluze na Shakespearovu *Bouři*.

267 Fowles, John: *Sběratel*. Praha: Odeon, 1988, s. 250. Přel. Eliška Hornátová.

omšelá, pyšná a hloupá“<sup>268</sup>. Ujasní si význam lásky a sexu. Pochopí, co chce od života a co musí udělat, aby v budoucnu byla šťastná. Projde hlubokým sebepoznáním:

Podívala jsem se dnes ráno do zrcadla a viděla jsem to ve svých očích. Zdají se být mnohem starší i mladší. Když se to řekne, zní to jako nesmysl. Ale je to přesně ono. Jsem starší i mladší. Starší, protože jsem se poučila, a mladší, protože mě do značné míry utvářelo to, co mě naučili starší lidé. Jejich vyčichlé názory se na mě nalepily jak bláto na střevíček. [...] Ale cítím v sobě tolik energie, která mě žene dál. Novou nezávislost.<sup>269</sup>

Podivná myšlenka: nepřála bych si, aby mě tohle nepotkalo. Protože jestli se odtud dostanu, bude ze mě úplně jiný, a doufám, že lepší člověk. A jestli se odtud nedostanu, jestli se stane něco strašného, přesto budu vědět, že to, jaká jsem byla a jaká bych byla i zůstala, kdyby se tohle nepříhodilo, nebyl ten člověk, jakým bych si přála být.<sup>270</sup>

Zejména si ale Miranda uvědomuje, že dokáže svou zkušenost přetavit v umění. Že se nejen stane lepším člověkem, ale i lepší malířkou.

Příležitost hrůzný zážitek „zhodnotit“ ovšem nedostane. Zemře ve svém sklepním vězení a román končí tím, že si zvrácený Kaliban hledá další oběť.<sup>271</sup> Žádná katarze, žádná spása. Prožité utrpení ne-

---

268 *Sběratel*, s. 251.

269 *Sběratel*, s. 251.

270 *Sběratel*, s. 253–254.

271 Připomeňme jen na okraj, že thrillerovitého *Sběratele* lze číst jako alegorii o tom, jak je vše čisté a krásné ničeno kalibanstvím „nových lidí“, zbohatlé střední třídy bez duše a bez ducha, agresivních maloměšťáků.

mělo smysl, nepřineslo osvobození ani zušlechtění. Miranda ovšem nezemřela v bláhové iluzi, krátce před smrtí si děsivou bezvýchodnost své situace uvědomila. Ztracené iluze, žádná naděje...

Nenávidím Boha. Nenávidím cokoli, co stvořilo tento svět a lidské plemeno, co umožnilo existenci lidí jako Kaliban a situaci jako ta moje. Je-li nějaký Bůh, je to velký odporný pavouk ve tmě. *Nemůže být dobrý.* Ta bolest, to strašné prohlédnutí, k němuž jsem právě dospěla. Nemuselo to být. Je to jen bolest, a nic nevykupuje. Nic se z ní nerodí. Všechno nadarmo. Všechno zmařené. Čím je svět starší, tím je to zjevnější. Bomba a mučení v Alžírsku a hladovějící děti v Kongu. Je to stále větší a stále temnější. Stále víc utrpení pro stále víc lidí. A stále víc nadarmo. Jako kdyby praskly pojistky. Jsem tu uprostřed černé pravdy.<sup>272</sup>

Ačkoliv se bude jednat o typický příklad toho, čemu David Lodge říká „chybný záměr“ – tj. o chybu spočívající v interpretaci textu tak, že důkaz autorova záměru je hledán vně textu –, lze Mirandin osud brát jako odpověď na otázku, do jaké míry byl krutý Conchisův experiment pro Nicholase „zušlechtující“.

## VII

*Mág i Sběratel* odrážejí Fowlesovo duchovní hledání na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Jako student Oxfordské univerzity s velkým zaujetím (od podzimu 1948) četl francouzské existencialisty, Sartra a Camuse, a také Blaise Pascala, považovaného mnohdy za předchůdce existencionalistů. Skeptika a ateistu Fowlese zaujal

---

272 *Sběratel*, s. 257.

moment Pascalovy tzv. *la nuit de feu*, „noci ohně“, 23. listopadu 1654, kdy mu bezprostřední blízkost smrti přivodila jakési duchovní prozření a uvědomění. Z mystického prožitku vzešla Pascalova bytostně antiracionalistická doktrína o spáse přes milost a zdůrazňování emocionálního pochopení víry. Zaujetí francouzským myslitelem a matematikem ze sedmnáctého století odrážejí Fowlesovy deníky.

Pascal coby „lék“ na lidskou skepsi navrhoval tzv. „sázku“: pokud Bůh neexistuje, skeptik vírou v něj nic neztratí; ale jestliže Bůh existuje, skeptik tím, že v něj věří, dosáhne věčného života. Fowles řešení, jež nabízela Pascalova „sázka“, odmítal, ale pascalovský prožitek náhlého prozření a uvědomění „noci ohně“ přisoudil některým svým hrdinům. Těm, jimž je dán prožitek mystické, iracionální, velmi osobní konfrontace s tajemstvím vesmíru.<sup>273</sup>

Ve spisovatelových tehdejších denících ovšem nalezneme i polemiku s Albertem Camusem, s jeho koncepcí svobody a iracionální vírou v člověka ztraceného v absurdním světě. Na druhé straně se přikláněl ke Camusově tezi, že člověku je dán pouze smrtelný život a jedinec svou vlastní hodnotu musí vymezovat vůči jeho absurditě. Fowlesův existencialismus musel být mocně ovlivněn Charlesem Darwinem – ostatně autorka jeho životopisu přímo hovoří o vlivu „biologického determinismu“: svobodná vůle nemůže být absolutní, svoboda je ovlivněna faktory mimo lidskou kontrolu (z Fowlesových hrdinů je vhodným dokladem této teze Frederic Clegg). Fowles se snažil popsat kolísající hranice skutečné osobní svobody a určit ty momenty, v nichž je volba možná a v nichž je nemožná, a pokoušel se vytvořit imaginární pole pro svobodnou hru své vlastní relativně svobodné vůle.

---

273 Warburton, Eileen: *John Fowles. A Life in Two Worlds*. London: Jonathan Cape, 2004, s. 58–59. Vzpomeňme na tomto místě mystický zážitek Maurice Conchise v *Mágovi*. Jak uvádí Warburtonová (s. 61–63), Fowles při psaní této epizody vycházel z vlastního zážitku z ornitologické expedice do Finska.

Byť se John Fowles považoval za ateistu, při úvahách o smrti a svobodě se nemohl vyhnout otázkám o povaze Boha. Důležitou roli zde hrálo spisovatelovo zaujetí přírodou a zájemem o přírodní vědy. Radost ze souznění s přírodou v mladém Fowlesovi vyvolávala prožitky až „panteistického štěstí“. Když se tyto pocity pokoušel v denících intelektuálně zpracovat, došel ke ztotožnění pojetí Boha s nekonečnými možnostmi života. Bůh se stal svobodou, která umožňuje všechny další svobody. „Bůh jako někdo, kdo vybírá z možností,“ stojí ve Fowlesově deníku. „Existence možností není sama o sobě důkazem Boha, ale volba z nich ano. Bůh je řadou možností, které se průběžně vyvíjejí.“ – „Nezbytnou přirozeností Boha je, že neexistuje, a že tudíž štěstí lidskosti závisí na osobní sebejistotě a přijetí celého toho bohaprázdného vesmíru a existence předpokládá – prostě... lásku a úctu k bližnímu – vlídné sobectví, kontrolované požitkářství.“<sup>274</sup>

Tento řetězec úvah o Bohu, směřujících až k jeho popření, stojí i v pozadí intelektuálního vývoje (či zrání) některých Fowlesových postav. Jeho hrdinové si v určitou chvíli uvědomí, že jsou sami, prožívají pocit existenciálního opuštění Bohem. Pocit, který s sebou nepřináší smutek, ale vyjasnění. Úlevu, pochopení. Převzetí zodpovědnosti za svůj život.

V Kalibanově vězení si Miranda do svého deníku zapíše:

Sedím tu a přemýšlím o Bohu. Asi už v Boha nevěřím. [...] Ted' myslím *vím*, že Bůh do ničeho nezasahuje, tak to aspoň cítím. Nechává nás trpět. Když se člověk modlí o svobodu, možná že se mu uleví jen proto, že se modlí, nebo proto, že se tak jako tak děje něco, co mu svobodu přinese. Ale Bůh neslyší. Takové lidské schopnosti jako slyšet nebo vidět, mít soucit nebo pomoci, v sobě nemá. Možná, že stvořil svět a základní zákony

---

274 Warburton, s. 61.

hmoty a vývoje. Ale nemůže se starat o každého jednotlivce. Naplánoval to tak, že někdo je veselý a jiný smutný, že někomu všechno vychází a jinému ne. Kdo je smutný a kdo ne, to neví, a také se o to nestará. Už několik dní mám pocit, že mě Bůh opustil. A cítím, že je to tak poctivější, racionálnější a nějak jasnější. Pořád sice v nějakého Boha věřím, ale ten je tak vzdálený, tak chladný, tak matematický. **Vidím, že musíme žít tak, jako kdyby žádný Bůh nebyl.** Modlení, pobožnosti a zpívání v kostele – to všechno je hloupost a k ničemu. [...] Nemá smysl spoléhat se jen tak obecně na štěstí, na Prozřetelnost nebo na to, že na vás Bůh pohlédne milosrdným okem. Člověk musí jednat a bít se sám za sebe. Nebe je úplně prázdné. Nádherně čisté a prázdné. Jako kdyby architekti a stavitelé bydleli ve všech domech, které postavili! Nebo mohli ve všech bydlet. Vždyť je to úplně jasné, přímo to bije do očí. Nějaký Bůh být musí, a o nás *nemůže* vědět vůbec nic.<sup>275</sup>

## VIII

**(John Fowles – Daniel Martin)**

Motto Fowlesova vrcholného, myšlenkově nejambicióznějšího a nejhlubšího románu *Daniel Martin* [1977] – „Krise spočívá přesně v té skutečnosti, že staré umírá a nové se nemůže narodit...” z Antonia Gramsciho – by mohlo být i mottem *Sběratele*, neboť vystihuje fázi duchovní proměny vězněné Mirandy. Tváří v tvář nepochopitelné krutosti projde její víra v Boha a smysluplný řád světa krizí. To staré zaniklo, nové ale nedostalo příležitost se zrodit.

Autobiografický *Daniel Martin* je portrétem anglického intelektuála středního věku, který rekapituluje svůj život a vztahy a snaží

---

275 *Sběratel*, s. 227–228. Kurzívy původní. Tučně MS.

se najít svou identitu, nejen osobní, ale též i národní. Do tohoto hledání patří i vyrovnání se s náboženstvím.

Daniel Martin je stejně jako jeho autor skeptik a ateista. Odmítnutí víry a náboženství Daniel chápe jako akt vzdoru vůči otci, venkovskému faráři. Dětství na anglickém venkově třicátých let je prostoupeno nudou; později měl Daniel pocit, že byl vychován v devatenáctém století, neboť to dvacáté začalo až po roce 1945. A tak se mu víra jeví jako něco, co do současnosti nepatří, co svou spořádaností, harmonií a optimismem patří do minula. Zkrátka jako něco, co v současném světě nemá místo, neboť se nevztahuje k jeho současnému uspořádání. O otci Daniel píše: „Prostřednictvím své opravdové víry se upíral k harmonickému uspořádání světa...“<sup>276</sup>

Danielův ateismus je v románu konfrontován s vírou jeho dlouholetého přítele Anthonyho Malloryho, katolického filozofa přednášejícího na Oxfordu. Pro něj je – samozřejmě s jistou mírou sebeironie a nadsázky – skepse moderní doby (hlavní dějová linie románu se odehrává v půlce sedmdesátých let dvacátého století), tak protikladná jeho víře, „ztělesněním ďábla“. V rozhovoru s titulní postavou odmítá beckettovsky černohumornou charakterizaci světa jednoho svého studenta jako něco, co nepatří do filozofie (do *jeho* filozofie), ale do literatury...

---

276 Fowles, John: *Daniel Martin* [1977]. Praha: Volvox Globator, 2002, s. 84. Všechny ukázky v překladu Rudolfa Chalupského. Ztělesněním tohoto náboženství jiných časů je i naivně optimistická tetička Millie, která jej spolu s otcem vychovávala (Danielova matka zemřela, když chlapi byli čtyři roky). V románu čteme: „Její opravdové náboženství se neopíralo o církev, ale vycházelo z jejích názorů na motivy ostatních lidí, na vesnické skandály a tragédie. Často pronášela větičku, která vždy ukončila diskusi o jakékoliv nenapravitelné katastrofě: Kdo ví, k čemu to bude dobré. Dokonce i otec na ni soucitně pohlédl přes své brýle při takovém projevu optimismu. Jednou jsem se jí přímo vysmál: to když jsme byli spolu sami a ona svoji frázičku předtím použila o situaci, již by i sám Dr. Pangloss [satirizovaná postava pošetilého optimisty z Voltairova Candida] pokládal za zcela beznadějnou. Klidně mi odpověděla: ‚Doufat není hřích, Danieli.‘“ (s. 92)

„Stále nejsem schopen pohnout s hádankou boží existence. Ale ďáblovi jsem už přišel na kloub.“ „Tak co je ďábel?“ „Neschopnost vidět souvislosti. [...] Jeden z mých studentů mi asi před rokem či dvěma prozradil, že dvacáté století lze přirovnat ke zjištění, že jsme všichni herci ve špatné komedii, a to přesně v tom okamžiku, kdy jsme objevili, že ji nikdo nenapsal a nikdo se na ni nedívá a že jediným dalším divadlem ve městě je hřbitov.“<sup>277</sup>

Anthonyho víra projde zatěžkávací zkouškou v podobě nevyléčitelné nemoci. Po mnohaleté roztržce navštíví Daniel v nemocnici svého přítele umírajícího na rakovinu a Anthony se v rozhovoru ohlíží za svou minulostí a přemítá nad tím, jak mu jeho víra pomáhá vyrovnat se s nemocí. Říká:

Když mi to poprvé řekli, byl jsem velmi poděšen. Hořkost? Když jde do tuhého, pak okolnost, že člověk strávil větší část života lingvistickými analýzami a etickými teoriemi, mu nepomůže ani trochu. [...] Stejně tak je tomu s vírou a teologií. Jediné, co zpočátku cítíš, je zdrcující pocit nespravedlnosti. Nespravedlnosti božské či přirozené, na tom nesejde. Nejsi schopen přemýšlet o minulosti. Myšlenky se ti upínají pouze k budoucnosti, kterou už nikdy neprožiješ. Takový stav mysli začne být tak vyčerpávající a nesmyslný, že se z něho musíš – či alespoň já jsem musel – dostat racionální úvahou. [...] Další představa, které se člověk musí zbavit, je trest. Zhřešil jsem, proto zemřu. Tady o tom vědí úplně všechno. Velice přesvědčivě ti vysvětlí, že karcinomy, přinejmenším ten můj druh, jsou příkladem naprosté náhody. Podstatně méně si však jsou jisti, proč má tento princip fungovat v přirozeném řádu věcí. Nakonec zbudou jen jednoduchá domácí poře-

---

277 Daniel Martin, s. 193.

kadla. Všechno zlé pro něco dobré, znáš to. V takové situaci to dobré závisí zjevně na oběti. Ne bez jisté ironie v sobě objevuji přání konat dobro tím víc, čím víc na ně mohu pouze myslet. [...] Neoddávám se sebeponižování před... trůnem věčnosti. Odvážím se říci, že jsem nashromáždil dost zásluh, abych svatého Petra přesvědčil. Ale tahle představa božského výběrčího cla nebyla nikdy příliš hodnověrná, že?<sup>278</sup>

Obdobně jako u Fowlesových předchozích hrdinů je i u Anthonyho víra a vědomí, že žije ve světě, který má svůj řád, konfrontována s pocitem nespravedlnosti, s faktem náhody, která nemá smysl a již nelze vysvětlit. („Velice přesvědčivě ti vysvětlí, že karcinomy, přinejmenším ten můj druh, jsou příkladem naprosté náhody. Podstatně méně si však jsou jisti, proč má tento princip fungovat v přirozeném řádu věcí.“) Jeho svět je v základech otřesen, jeho dosavadní myšlenky a dílo mu nepomáhají vyrovnat se s tím, že předčasně zemře. Nicméně i přesto tvrdí, že stále má v sobě dost víry, „absolutní víru v Krista“<sup>279</sup>. Navzdory tomu krátce po Danielovu odchodu z nemocnice zanícený katolík Anthony spáchá sebevraždu. Jeho čin přesně interpretuje Martin Hilský:

... Fowles nenechává své čtenáře na pochybách o tom, že Anthonyho čin není motivován jen beznadějnou zdravotní situací, ale také otřesně hlubokým zklamáním ze sebe sama, zhroucením všeho, čemu Anthony věřil a čím žil. Dialog Daniela a Anthonyho lze pokládat za centrální pasáž celého románu a za nejpregnantnější výraz duchovní krize, která nemá pouze duchovní charakter.<sup>280</sup>

---

278 *Daniel Martin*, s. 182–183.

279 *Daniel Martin*, s. 183.

280 Hilský, s. 121.

Skepse a ateismus je tu postojem odvozeným z existenciálního prožívání moderního světa, z historie dvacátého století, z nedostatku absolutních pravd. Ještě v dobách jejich studentského přátelství Anthony Mallory Danielovi říká: „... odvozovat skepsi z neexistence trestu je téměř tak špatné jako odvozovat víru z jistoty milosti.“<sup>281</sup> Inteligentní a vnímavý Daniel to dobře chápe a pro jeho introspektivní povahu je příznačné, že si uvědomuje, že prázdnotu vzniknuvší při odmítnutí existence Boha je třeba něčím zaplnit:

Celý svůj život jsem se otáčel mezi vírou v alespoň jistý stupeň svobodné vůle a vírou v determinismus. Nakonec jsem dospěl k jedinému jasnému závěru, že moje svobodně provedená rozhodnutí nejsou o nic moudřejší než slepý diktát osudu. Jeden z netvorů, které otec choval v teologickém bestiáři ze sedmnáctého století, se jmenoval kvietismus; kdykoliv na něho otec útočil, připadal mi tento postoj přitažlivý... názor, že ctnosti i neřesti jsou nepřátelé milosti. K milosti jsem nepochybně nedospěl, nenalezl jsem však ani důvod předpokládat, že oddání se svému naturelu je pro člověka prospěšnější než mu odporovat. Naskýtá se zde ovšem obtíž, poslední problém: kterak se dobrat vlastní povahy.<sup>282</sup>

## **IX**

### ***(John Fowles – Larva)***

Lze namítnout, že řeší-li otázky smyslu víry v Boha v moderním světě autor, který se vymezuje jako ateista, jsou závěry, k nimž může dojít, předvídatelné. Že tomu tak není, dokazuje mj. i historická

---

281 *Daniel Martin*, s. 90.

282 *Daniel Martin*, s. 166.

sci-fi detektivka *Larva*, odehrávající se v roce 1736, která vychází z Fowlesova mnoholetého zájmu o rozkolnický protestantismus. Hlavní hrdinka Rebeka Leeová se na základě zážitku setkání s civilizací z jiného světa (mimozemského či z budoucnosti), který chápe jako hluboký mystický prožitek, přerodí z prostitutky v náboženskou vizionářku,<sup>283</sup> matku pozdější zakladatelky sekty *Shakerů*.

Fowles se o náboženské rozkolníky osmnáctého století zajímal už od šedesátých let. Navzdory svému ateismu se s nimi „identifikoval“, zejména byl hrdý na vzdálené metodistické a nonkonformistické kořeny ze strany matčiny rodiny.<sup>284</sup> Sektářští rozkolníci osmnáctého století se mu stali symbolem elity a duchovního sebeuvědomění, víry založené na emocích, a nikoliv rozumu.<sup>285</sup> Snad i odtud pramení to, že na svou hlavní hrdinku, náboženskou vizionářku, autor pohlíží až téměř s úctou za dar, jenž jí byl dán.

Těhotná Rebeka náhle „vnuknutím“ pocítí, že její dítě bude děvče:

Usmívá se proto, že Kristova milost jí právě dopřála první proroctví – dítě v jejím lůně bude dcera. Dnes bychom řekli, že sama v sobě objevila, že si to přeje – a tak bychom zcela nepochopili, co ona cítí. Neusmívá se proto, že vnitřně ví a těší se z toho. Je to úsměv člověka, který uslyšel zvěstování a stal se jeho součástí.<sup>286</sup>

---

283 Příznačné je – a lze to chápat jako jakýsi spojující oblouk s *Mágem* –, že Rebeka, aby se skutečně duchovně přerodila, musí projít předtím hlubokým lidským ponížením: lord B. ji nutí souložit se svým retardovaným hluchoněмым sluhou Dickem.

284 Warburton, s. 413.

285 Warburton, s. 413–414.

286 Fowles John: *Larva* [1985]. Praha: Volvox Globator, 2000, s. 389. Překlad Jiří Hanuš.

Rebečiným „protihráčem“ je vyšetřovatel Henry Ayscough, racionální právník, zastánce státu quo, muž řádu a rozumu. Vůči Rebece představuje protikladný princip, odlišnou polovinu lidského ducha. Svým způsobem v románu zastupuje současnou dobu, byť jaksi v její „předmoderní“ fázi.

Dnešní člověk by ani na okamžik nepochyboval, že Rebeka lže, nebo si alespoň vymýšlí [když hovoří o svých viděních]. Bohové se už nezjevují, pouze Panna Maria tu a tam navštíví negramotné rolníky ve Středomoří. Dokonce i v Ayscoughově době se už taková vidění považovala za katolický podvrh, za něco, co dobří protestanté očekávali a čím opovrhovali. Avšak jeho Anglie, dokonce i jeho vlastní vrstva, měly k jistotě ještě velmi daleko.<sup>287</sup>

Je příznačné, že tento rozumový a bystrý muž Rebece nikdy nedokáže porozumět. „Moudrý a střízlivý bůh evoluce“ lidi jako Rebeka považuje za „daleko méně žádoucí“.<sup>288</sup> Přesto se zdá, že jistota, k níž lidstvo od dob Ayscoughovy Anglie dospělo, zas tak úplně jistá není.

---

287 *Larva*, s. 408.

288 „... až na jednu či dvě okrajové věci, jako je umění a náboženství,“ dodává Fowles, jenž obdobně jako ve slavné *Francouzově milence* vstupuje do vyprávění s komentáři, aby čtenáři přiblížil dobu děje. *Larva*, s. 424.

# III

# Dějiny románu od Austenové po Nabokova

(Nabokovova *Ada* aneb *Žár, rodinná kronika*)

*Pak se Van a Ada potkali na chodbě a políbili se jako v ranější  
fázi vývoje románu...*

Vladimir Nabokov – *Ada*

## I

Ve své knize *Současný britský román* Martin Hilský napsal, že zatímco termín postmodernismus je komplikovaný, vágní a mnohoznačný a je obtížné jej vysvětlit, každý dosti přesně ví, kteří umělci a literáti jsou takto označováni.<sup>289</sup> Tuto vtipnou a výstižnou charakteristiku lze vztáhnout i na „žánr“ postmodernistického románu: těžko říct, jaké má přesně znaky, každý ale ví, které romány tam patří. Mezi vrcholná postmodernistická díla patří vedle románů Thomase Pynchona, Umberta Eca, Salmana Rushdieho také (a především) *Ada aneb Žár, rodinná kronika* [1969] Vladimira Nabokova.<sup>290</sup>

Lze-li za hlavní znaky postmodernistického románu považovat zdůrazňování významu stylu, „ontologická dominanta“, kdy autoři již svět „nenapodobují“, ale přímo vytvářejí, intertextovost, „hra v území vlastního omezení – poslední výspa vypravěčské svobo-

---

289 Hilský, Martin: *Současný britský román*. Jinočany: H&H, 1991, s. 27.

290 Citováno podle vydání: Nabokov Vladimir: *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. Harmondsworth: Penguin, 1990. Všechny ukázky v překladu MS (není-li uvedeno jinak).

dy“<sup>291</sup>, dekonstrukce iluzivního aparátu realistického románu (atd.), pak zhmotněním všech těchto znaků do románové podoby je právě *Ada*.<sup>292</sup> *Ada* je dílo velkého ironika, velkého provokatéra, velkého vypravěče a velkého básníka. Navzdory vysoké náročnosti na čtenáře je *Ada* především mimořádně čtivým, poutavým, vtipným a zábavným románem.

*Ada* je Nabokovův nejobsáhlejší a v mnoha ohledech také nejkomplikovanější román. První myšlenky související s *Adou* spadají zhruba do roku 1957, kdy Nabokov začal promýšlet text, jenž se později stal *Texturou času*, čtvrtou částí *Ady*.<sup>293</sup>

Základní dějovou linku románu vytváří celoživotní krvesmilný vztah sourozenců Vana a *Ady* Veenových, sledovaný od roku 1884,

---

291 Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003, s. 37.

292 Tomu odpovídal dobový kritický ohlas, jenž osciloval od nekritického nadšení po zcela odmítavé recenze. Např. Mary McCarthyová odmítla *Adu* mj. i pro její pastyšový styl: podle ní je anachronismus *Ady* Nabokovovou svrchovanou pomstou modernímu světu. „Nabokov zde sám sebe dosadil do nadnárodního povýšeného paláce kultury...“ (Citováno podle: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The American Years*. London: Chatto & Windus, 1992, s. 567.) Jinou mimořádně negativní recenzí byla stať Morris Dicksteina Nabokovova pošetilost v *New Republic* č. 160 (28. června 1969, s. 27–30), v níž *Adu* označil za nejpřeceňovanější knihu současnosti, bez vztahu k realitě, čímž autor reagoval na skutečnost, že *Ada* se neodehrává na Zemi, nýbrž na paralelní planetě. D. J. Enright v článku Pun-Up v *Listeneru* (2. října 1969, s. 457) zase napsal, že *Ada* je důkazem, jak může být velký talent zabít nicotným užitím. Většina odmítavých recenzí argumentovala překomplikovaností knihy, její erotičností, kterou považovaly za sklouzávání k pornografii. Jedna z recenzí se příznačně nazývala „Příliš mnoho dobrých věcí“. Obecně však lze říci, že pozitivní ohlasy na román převažovaly.

293 Románu se začal soustavně věnovat v roce 1965 a dokončil jej 16. října 1968. Rukopis čítal 880 stran. Pro paperbackové vydání v nakladatelství Penguin v roce 1970 ještě připojil poznámky (překlad francouzských a ruských výrazů a ozřejmění některých narážek a slovních hříček), podepsané pseudonymem Vivian Darkbloom (-ová).

kdy se do sebe zamilovali (Vanovi bylo čtrnáct a Adě dvanáct), až do smrti ve vysokém věku (v roce 1967). Vztah byl mnohokrát přerušen dlouhými léty odloučení, mezi nimiž jim bylo dáno se setkat jen na pár dní, šťastných okamžiků, nicméně od roku 1922 až do smrti žili zbylých pětáctýřicet let společně, šťastně a v dokonalé harmonii.

Téma *Ady* je na první pohled kontroverzní – a Nabokov úmyslně kontroverznost románu nikterak netlumí, naopak ji posiluje všudypřítomnou erotickou jiskřivostí. Hlavní hrdinové, Van a Ada, vynikají po všech stránkách: jsou urození, pohlední, mimořádně inteligentní, talentovaní, duchaplní, plní sexuální energie, fyzicky zdatní, vtipní; jejich dokonalost je předváděna s takovou mírou sebevědomí, že to musí jistě mnohé čtenáře dráždit (a navíc jejich dokonalost čtenářům brání, aby se s nimi „ztotožnili“). V deváté kapitole najdeme takovýto popis dokonalé dvanáctileté Ady:

Byla vážně hezká, ve dvanácti? [...] Černé vlasy jí kaskádovitě splývaly přes klíční kosti a gesto, s jakým si je strásala zpátky, a dolíček na její bledé tváři – byla zjevením s nádechem bezprostředního poznání. Její bledost zářila, její černě plála plamenem. Skládané sukýnky, které nosila, byly slušivě krátké. Dokonce i její nahé údy byly tak nedotčené sluncem, že pohled, hladící její bílé holeně a předloktí, na ně mohl plynule navázat pravidelnými úhlopříčkami hebkých tmavých vlasů, hedvábím jejího dívčího věku. Tmavě hnědé duhovky jejích vážných očí měly záhadnou neprůhlednost pohledu orientálního hypnotizéra [...] a zdály se být posazeny výše, než je obvyklé, takže když se vám podívala do očí, zůstával mezi jejich spodním okrajem a vlhkým spodním víčkem bělostný kolébkovitý půlměsíček. Její dlouhé řasy vypadaly načerněné, a po pravdě také byly. Její rysy byly ušetřeny skřítkovského půvabu poměrně plným tvarem okoralých rtů. Její tuctový irský nos byl zmenšeninou nosu Vanova. Zuby měla bílé, ale

ne moc rovné. Chudinky její půvabné ruce – těžko se nad nimi ubránit lítostivému medovému tónu – růžové ve srovnání s průsvitnou pletí paže, dokonce růžovější než její loket, který jako by se styděl za stav jejích nehtů: okousala si je tak důkladně, že sebemenší stopu volného okraje nahradil zářez vrývající se do masa s tvrdostí ocelového drátu a prodlužující obnažené špičky prstů o kousek připomínající rejdrovací pířko. Později, když s takovou láskou líbával její studené dlaně, často je svírala a nenabízela jeho rtům nic než klouby, jenomže on jí divoce a dravě ruku rozevíral, aby se dostal k těm plochým slepým polštářkům.<sup>294</sup>

Ve svých dvanácti letech se Ada vášnivě zajímá o botaniku, čte poezii, vede debaty o kvalitách překladů Rimbauda a sama překládá. Její výjimečnost a nadání je natolik hypertrofované, že se zdá, že jí snad ani nemůže být dvanáct. Především v první fázi jejich vztahu je vše tak dokonalé, že panství Veenových Ardis připomíná spíše ráj než cokoliv pozemského. Snad proto, že se román neodehrává na Zemi, ale na jiné planetě.

Na druhé straně takové pojetí hlavních postav je dáno tím, že obě jsou vypravěči příběhu. Nabokov samozřejmě v textu umístil řadu detailů, které jejich brilanci problematizují, místa, v nichž se odkrývá sklon hlavních hrdinů k arogantní sebestřednosti. Dalším nebezpečím, kterým hrozí taková idealizace hlavních hrdinů, je sklouznutí románu ke kýči – i toho si byl autor zřejmě jednoznačně vědom a brání se takovému nebezpečí tím nejučinnějším prostředkem – humorem. *Ada* je vtipný román, parodující kde co; je plná nářeků na celou řadu spisovatelů, Jane Austenovou počínaje a Nabokovovými současníky a jím samým konče. Velké množství prací o *Adě* se věnuje právě rozkrývání

---

294 *Ada*, s. 51–52. Překlad Pavel Dominik. Publikováno v magazínu *Playboy*, r. 4, 1994, č. 1, s. 48, 136–139.

těchto narážek.<sup>295</sup> Mezi autory všemožně zmiňovanými dominuje Chateaubriand, jehož *René* též pojednává o incestním vztahu bratra a sestry. K napsání novely Chateaubrianda inspiroval vztah k sestře Lucile, jež později spáchala sebevraždu. Příznačné pro Nabokovovu rafinovanost je, že tragický osud Lucile se nevztahuje k Adě, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale k Adině sestře Lucettě.<sup>296</sup> Svým jménem Ada odkazuje na jiný slavný incestní vztah – na lásku Byrona k jeho nevlastní sestře Augustě (zvláště když se při povrchním čtení zdá, že i Ada je Vanovou nevlastní sestrou). Zmiňujeme-li Adino jméno, pak i s ním je v románu pracováno: odkazuje na ty temnější, trýznivější stránky dlouholetého vztahu hlavních hrdinů. *Ad* znamená rusky „peklo, zázvěti“ a Ada na některých místech používá fráze jako *muki ada* („torments of hell“) či *iz ada* („out of Hades“).

Parodičnost *Ady* ovšem není zaměřena pouze k jiným autorům či dílům, ale i na sebe samu. Je to román, který shazuje sám sebe, který sám sebe nebere vážně, čímž autor dosahuje nejen jisté distance od hlavních hrdinů, ale také mimořádné zábavnosti a poutavosti.<sup>297</sup>

---

295 Mezi nimi vyniká především stať Alfreda Appela, Jr., *Ada described*. In Appel, Alfred, Jr. – Newman, Charles: *Nabokov. Criticism, reminiscences, translations and tributes*. Evanston: Northwestern University Press, 1970.

296 Detailní rozkrytí Chateaubriandovy přítomnosti v románu viz Boyd, Brian: *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness*. Ann Arbor: Ardis, 1985; Appel, s. 176–180; Alexandrov, Vladimir E., ed.: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York & London: Garland Publishing, 1995, s. 382–388.

297 Na tomto místě bych si dovilil osobní poznámku: ačkoliv některé Nabokovovy romány dodnes vyvolávají sporné reakce (např. *Skutečný život Sebastiana Knighta* či *Ve znamení levobočka*), žádný jiný jeho román tak výrazně nerozdělil čtenáře na dvě rovnocenné skupiny zatvrzelých příznivců a zatvrzelých odpůrců jako právě *Ada*. Pro *Adu* však víc než pro jakýkoliv jiný Nabokovův román platí, že výtky k ní vznášené, ať už jakékoliv, jsou projevem nepochopení autorského záměru, projevem neochoty přistoupit na hru se čtenářem, neschopnosti rozkrýt myšlenkový potenciál textu. Jak zajisté vyplyne z textu této kapitoly, sám se počítám do první ze dvou vytyčených skupin čtenářů *Ady*.

## II

Pro *Adu* si Nabokov stvořil celý nový svět, nový vesmír, nový prostor i čas. Vesmír zde sestává z dvojice planet: *Antiterry* a *Terry*. Děj se odehrává na *Antiterře*, *Terra* jako předmět nekonečných debat a filozofických pojednání je metafyzickým světem, kam odcházejí duše zemřelých, jakýmsi *Rájem*, opakem *Antiterry*.

*Antiterra* je v mnohém podobná *Zemi*, odchylky jsou ovšem četné a patří ke zdrojům specifického humoru románu. Především je na *Antiterře* jiný letopočet – oproti *Zemi* je zhruba o padesát let *opožděna*, nikoliv však pokud jde o spisovatele a technické vynálezy. Bůh se zde jmenuje *Log*, dějiny literatury zde tvoří stejní autoři jako na *Zemi*, jen jejich díla jsou trochu jiná – jak názvem, tak syžetem. Kontinenty a města se jmenují stejně, jen historie je jiná. Amerika a Rusko jsou jedním státem, ale Americko-ruské severní, polární provincie tvoří toliko Aljaška (dříve ruská) a celé impérium se táhne přes Kanadu a vlastní USA až k Argentině. Bitvu na Kulikově poli v roce 1380 Tataři neprohráli, takže jejich obrovská říše se nyní rozprostírá na ploše mezi Baltským a Černým mořem a Tichým oceánem a „je z turistického hlediska nedostupná“. Britské společenství se rozkládá od Skoto-Skandinávie až po Riviéru, neboť Francii Anglie zabrala v roce 1815. Balkán a Indie jsou Anglo-americkými protektoráty. Základní historicko-zeměpisné údaje *Antiterry* jsou shrnuty v prvních třech kapitolách románu, dále v *Adě* jsou už jen upřesňovány a doplňovány. Nápad s *Antiterrou* však nelze považovat pouze za autorovu schválnost, za samoúčelnost. Naopak: svět *Antiterry* bychom měli chápat především jako velkou metaforu – metaforu nezávislosti světa umění, metaforu autonomie *Ady* a jejího pojetí času, metaforu nezávislosti literatury na všech normách a zákonech, s výjimkou těch uměleckých.

### III

Název je dvoudílný jako u románů osmnáctého a devatenáctého století. V čele stojí jméno hlavní hrdinky, druhou část názvu tvoří jakési *upřesnění*, oč v románu půjde. Podtitul *Rodinná kronika* informuje o žánru. V kontextu románu dvacátého století je antikvární žánr rodinné kroniky anachronismem. V metatextovém určení žánru lze spatřovat parodické gesto směrem k nejružnějším rodinným ságám, k tomu, co Nabokov ironicky nazýval *tlusté bestsellery*. Ironií Nabokovovy *rodinné kroniky* je, že ačkoliv splňuje formální rysy žánru, rodinnou kronikou není. K typickým žánrovým znakům kroniky patří, že ji vypravěč vydává za své memoáry, čímž je vytvářena iluze autentičnosti kroniky. Důraz na *pravdivost*, budování iluze, že zobrazované události nejsou fikcí, ale že se skutečně odehrály, patří k nejtypičtějším rysům toho žánru v osmnáctém i devatenáctém století. V *Adě* je tento typ iluze zproblematizován skutečností, že se román odehrává na jiné planetě. Ačkoliv tedy Van má stejné postavení jako *autentičtí* vypravěči „klasických kronik“ a v podstatě užívá obdobné postupy směřující k iluzi skutečnosti, ironizující nakládání s reáliemi, odchylky života na Antiterře od života na Zemi brání čtenáři v naivní identifikaci, zdůrazňují tak iluzivnost, literárnost, fikčnost, tedy pravý opak toho, oč tradiční vypravěči rodinných kronik usilují.

Jako rodinné kroniky má *Ada* (víceméně) lineární kompozici a sleduje přirozený tok lidského života. I s tím ale Nabokov pracuje svérázně, čemuž odpovídá disproporčnost jednotlivých částí románu. Na rozdíl od kronik totiž *Ada* nesleduje přirozenou linii času, ale Vana jako vypravěče zajímá toliko čas s Adou, a pomineme-li středovou postavu Lucetty (viz dále), z Vanova života román detailně zachycuje pouze jakési ostrůvky času, zatímco zbytek – coby život bez Ady – je podáván ve stroze stručném přehledu.

Žánru též neodpovídá množství postav. *Ada* jakožto rodinná kronika není kronikou rodu či společenství. Nemá kolektivního hrdinu – z rodiny vlastně sledujeme toliko osudy tří sourozenců a jejich rodičů. V tradiční rodinné kronice je též nemyslitelná milostná dostředivost *Ady*: v kronice jsou z hlediska rodiny milostné vztahy vždy odstředivé, směřované ven, k někomu mimo rodinu (byť vztah bratranec–sestřenice bývá tolerován, když už ne akceptován), zatímco u Nabokova je milostná zápleтка směřována dovnitř, je dostředivá – tři sourozenci, místo aby měli tři partnerské vztahy, mají toliko jeden společný.

## IV

Vypravěčem<sup>298</sup> románu je Van Veen. *Ada* jsou jeho (a Adiny) memoáry, je to historie jejich celoživotní lásky. Z tohoto hlediska jsou nesmyslné výtky vůči Nabokovovi, že hlavními hrdiny jsou sebevědomí, sebestřední aristokrati dávající nepokrytě na odiv svou dokonalost, urozenost a brilanci.<sup>299</sup> Na druhé straně, chybí-li mezi jeho vlastnostmi skromnost, není to zdaleka důvodem, proč bychom měli o jeho mimořádnosti, talentu a všestranných schopnostech pochybovat. Nemůžeme jej sice označit za *nespolehlivého* vypravěče, ale zcela spolehlivý také není.

Děj románu se uzavírá v roce 1922, své vzpomínky Van píše v letech 1957–1967.<sup>300</sup> Narativní přítomnost vzniku textu zachycuje závěrečná, pátá část románu. Odráží ji také čtyřicet dvě Adiny poznámky, jimiž doplňuje, upřesňuje a někdy též polemicky komentuje Vanovo vyprávění. Na stránkách románu se tak odvíjí až

---

298 Detailní analýza problematiky narativní stránky *Ady* viz Tammi, Pekka: *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia, 1985, s. 172–178.

299 O takovéto kritice viz *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 3–18.

300 O časových aspektech *Ady* viz Tammi.

jakýsi dialog dvou vypravěčů, byť Adin podíl je minimální. Ada je tak nejen Vanovou múzou, touhou, životní partnerkou, ale též jakousi asistentkou, jež mu pomáhá v uspořádávání vzpomínek. Každopádně se její vypravěčská přítomnost v románu uzavírá pátou kapitolou druhé části (zhruba ve dvou třetinách knihy). Nepřítomnost Adiných poznámek ve zbytku knihy by mohla znamenat, že Ada zemřela před Vanem, nedočkavši se dokončení rukopisu vzpomínek.<sup>301</sup>

Druhým zasahovatelem do Vanova textu je editor Ronald Oranger. Vzhledem k tomu, že už od úvodní poznámky víme, že *Ada* vyšla posmrtně, je to právě on, kdo knihu připravil k tisku. Oranger zachovává Adiny poznámky a sám připojuje své. Je to postava jednoznačně parodická: jeho školometské opravy a upozorňování na chyby působí místy zcela nesmyslně.

Oranger přičinil k textu celkem dvacet čtyři poznámky, ke konci počet vzrůstá a jejich vysoká frekvence zejména v páté části dává tušit, že postupující nemoc Vanovi zabránila text zredigovat. Jeho umírání se přenáší přímo do textu, jednak přímo tematicky, jednak i v roztržitosti až nesouvislosti Vanových poznámek.

Byl už čas na morfium? Ne, ještě ne. Čas-a-bolest nebyly zmíněny v *Textuře*. Škoda, protože do bolesti vstupuje element čistého času, do plné, hutné stálosti nemohu-snést-bolest...<sup>302</sup>

Až vše vrcholí ujištěním, že pokud musí Van umřít, tak by to mělo být „do dokončené knihy, do Ráje nebo do Hád, do prózy knihy nebo do poezie její reklamy“<sup>303</sup>.

---

301 Tammi, s. 176. Současně ale prezentuje i názory jiných badatelů, např. že Nabokov prostě jen o daný narativní postup ztratil zájem. Každopádně Nabokov k nalezení odpovědi žádné vodítko nenabízí, naopak vše ještě zatemňuje.

302 *Ada*, s. 459.

303 *Ada*, s. 460.

Na tomto místě Vanův text pravděpodobně skončil. Zbývá už jen závěr, sebeoslavný reklamní text, inspirovaný Vanovými posledními slovy, jež zřejmě připsal právě Oranger:<sup>304</sup>

Protagonistou je příslušník jedné z našich nejvýznačnějších a nejbohatších rodin dr. Van Veen, syn barona „Demona“ Veena, nezapomenutelné postavy, tak charakteristické pro Manhattan a Reno. Konec neobyčejné éry se kryje s neméně neobyčejnými chlapeckými léty Vana. Žádné dílo světové literatury, snad s výjimkou vzpomínek hraběte Tolstého, nemůže, pokud jde o čistou radost a arkadickou nevinnost, s „ardisovskou“ částí této knihy soupeřit. Příběh vášnivě dětské lásky na venkovské usedlosti sběratele uměleckých děl Daniela Veena, strýce hlavního hrdiny, nám přibližuje série strhujících scén, v nichž vystupují Van a krásná Ada, vskutku neobyčejná *gamine*, dcera Mariny, Danielovy manželky, která miluje divadlo. Již z prvních stránek je zřejmé, že jejich vztah není pouhým nebezpečným *cousinage*, ale že má jisté rysy, které zákon potírá. Navzdory mnoha komplikacím, jak dějovým, tak psychologickým, román ostrým tempem postupuje kupředu. Než se stačíme zastavit, abychom si trochu vydechli a důkladněji si prohlédli nové prostředí, novou krajinu, kam nás – dá-li se to tak říci – autor shodil ze svého létajícího koberce, už se do Vana bezhlavě zamiluje další půvabná dívka, Lucette Veenová, mladší Marinina dcera. Její tragický osud je jednou z největších atrakcí této vzrušující knihy. Zbytek Vanova vyprávění se soustřeďuje na otevřené a barvitě líčení jeho dlouholetého milostného vztahu s Adou, přerušného jejím manželstvím s chovatelem dobytka z Arizony, jehož legendární předek objevil naši zemi. Po smrti Adina manžela

---

304 Daný názor zastává i Tammi, s. 178.

dochází k opětovnému setkání našich milenců. Stáří tráví společným cestováním a životem v různých vilách (jedna krásnější než druhá), které Van vystavěl na rozličných místech po celé západní polokouli.<sup>305</sup>

Tolik stručný obsah románu z pera Ronalda Orangerera, i když, čímž reklamní text i celá *Ada* končí, je toho v románu „mnohem, mnohem víc“.

## V

Pro Nabokovovy romány platí, že úvodní pasáže, románová zahájení, často předznamenávají ráz textu, obsahují v sobě jakýsi klíč k jeho výkladu a porozumění.

*Ada* začíná takto:

„Všechny šťastné rodiny jsou si více méně nepodobné; všechny nešťastné jsou nešťastné více méně stejně,“ říká velký ruský spisovatel na začátku slavného románu (Anna Arkadijevič Karenina, do angličtiny převedeno R. G. Stonelowerem, Mount Tabor, 1880). Tento výrok má málo, pokud vůbec něco společného s příběhem, který zde otvíráme, s rodinnou kronikou, jejíž první část je spíše bližší jiné Tolstého práci, *Dětstvo i Otročstvo* (*Dětství a otčina*, Pontius Press, 1858).<sup>306</sup>

Na první pohled jsou patrné čtyři chyby: úvodní *citát* je oproti originálu významově obrácený, hlavní hrdinka má patronymikum absurdně ukončeno mužskou koncovkou, její příjmení chybně

---

305 *Ada*, s. 460–461.

306 *Ada*, s. 9.

končí koncovkou „a“ a autor překladu Tolstého knihy *Dětstvo i Otročestvo* zaměnil *otročestvo* (chlapectví) za *otčestvo* (otčina, vlast), takže Tolstého román nesmyslně přejmenoval. Všechny tyto chyby jdou na vrub překladateli Stonelowerovi, čímž se otvírá pro román důležité téma špatného překladu. Nekvalitní překlady a jejich autoři (mnohdy skuteční) jsou v *Adě* často zmiňováni, překlad Rimbaudovy básně *Paměť* bude hrát důležitou roli v souvislosti s Lucette. Později bude Tolstého román v *Adě* jmenován správně (*Anna Karenin*, česky tedy *Anna Kareninová*), až Van zjistí, jak nekvalitní práci Stonelower odvedl. Překládáním se také příležitostně baví sama Ada. Vzpomeňme též téma překládání v románu *Bledý oheň*, kde úzce souvisí s centrálním motivem falešného zrcadlení.

Mnohem důležitější ovšem je, že hned takto v úvodu je čtenář upozorněn na to, jak důležitou roli zde budou hrát nejružnější literární odkazy a parodie. Svět *Ady* je velmi specifický – v podstatě je jakýmsi muzeem.<sup>307</sup> Sít' narážek, odkazů, referencí a parodií je v *Adě* snad nejhustší ze všech Nabokovových románů a mohla by tvořit samostatnou linii výkladu. Tolstoj, Čechov, Turgeněv, Austenová, Flaubert, Joyce, Proust, Chateaubriand, Rimbaud, Byron – to jsou jen namátkově ta nejčastěji *zmiňovaná* jména. Mnoho autorů je ukryto za anagramem (např. Osberg – Borges), jména jiných jsou různě komolena a kombinována. Literatura tu zkrátka hraje klíčovou roli; cílem a záměrem bylo vytvořit vlastní specifický svět, něco zcela originálního, něco, co tu dosud nebylo. *Ada* je jakousi sumou literární historie a literárních postupů (a jejich parodií) od začátku 19. století po Nabokovovu současnost.

Právě v parodickém duchu totiž text pokračuje. Nabokov imituje postup starých románů, v nichž se na úvod vyprávění podává historie rodu a rodičů hlavních hrdinů, popř. naznačuje jejich sociální zázemí. Dva bratrance Daniel Veen (1838–1893) a Dementij (Demon) Veen

---

307 Appel, s. 161.

(1838–1905) si vzali za ženy dvě sestry: Demon Aquu Durmanovovou (1844–1883) a Daniel Marinu Durmanovovou (1844–1900). Aqua zešílela a záhy spáchala sebevraždu, Marina se úspěšně věnovala dráze herečky. Součástí popisu příbuzenských vztahů je i „rodokmen“. Z rodokmenu můžeme vyčíst, že Demon s Aquou měli syna Ivana (Vana) Veena (nar. 1870) a Daniel s Marinou dceru Adelaidu (Adu) Veenovou (nar. 1872), k níž se později přidala druhá dcera Lucinda (Lucette) Veenová (1876–1901). Rozdíl mezi Demonem a Danem je zhruba stejný jako mezi Marinou a Aquou. Dan se s Demonem vůbec nemůže měřit, není příliš bystrý ani inteligentní, příznačné je, že zřejmě nikdy nepřišel na to, že Ada není jeho dcera a Van není jeho synovec. Demon je představen jako nesmírně oslnivá osobnost, člověk vtipný a moudrý, jako epikurejec života, a Van jej chová ve velké úctě a lásce.

Z rodokmenu by vyplývalo, že vztah Ady a Vana je vztahem sestřenice a bratrance. Nicméně ještě před svatbami měl Demon poměr s Marinou a tento vztah jim vydržel po celý život. Z textu lze vyrozumět, že Ada je výsledkem tohoto milostného pouta, takže Van a Ada by byli nevlastní sourozenci. Ve skutečnosti však i Van je dítětem Demona a Mariny, Aquě nahrazoval její mrtvě narozené dítě. Takže úvodní široce nastíněné dějiny rodu mají v podstatě přesně opačný výsledek, než jakého dosahují v klasických románech. Místo, aby vše ujasnily, jen zamlžují a zatemňují. Sourozenectví Ady a Vana není nikde v románu přímo přiznáno, existují o něm toliko nepřímé (a nevyslovené), nicméně nezvratné důkazy.

## VI

Van do Ardisu poprvé přijel v červenci 1884. Bylo mu čtrnáct a půl, jeho „sestřenicím“ Adě a Lucettě dvanáct, respektive osm let. Kromě dvou dívek osazenstvo Ardiského panství tvořili Marina, matka obou dívek i Vana, Mlle Ida Larivière, dvaadvacetiletá guvernantka a obskurní

spisovatelka, jejíž prózy jsou zlomyslnou parodií Maupassantových povídek<sup>308</sup> (její jméno je narážkou na doktora z Flaubertovy *Paní Bovaryové*), komorník Bouteillan, komorná Blanche, jež se do Vana okamžitě zamiluje, jezevčík Dack a řada dalšího služebnictva. Později se k nim přidá ještě „strýček Dan“, Marinin manžel (zdali je otcem aspoň Lucetty, či zda i nejmladší sestra je Demonovým potomkem, není v románu nikde uspokojivě objasněno, proto vycházejme z domněnky, že Lucette je jeho dcerou – Ada a Lucette si totiž nejsou příliš podobné, Ada se podobá spíš Vanovi než sestře), roztržitý a poněkud přihloupý sběratel obrazů, jehož sbírka orientálních erotických tisků bude hrát důležitou iniciační roli v erotických hrátkách Vana a Ady. Celé první léto v Ardisu se nese v prosluněné idylické atmosféře her (dětských, společenských, erotických), pikniků (k Adiným narozeninám 21. července 1884) a společného stolování (snídaně, obědy, odpolední čaje, večeře). Odmyslíme-li si erotický nádech celého vyprávění, jde o atmosféru připomínající svět románů Jane Austenové.

Mezi Adou a Vanem se okamžitě vznítí jiskra vzájemné přitažlivosti, jež přeroste ve vášnivou lásku. Místem milostného zasvěcování je obrovská ardiská knihovna, čítající 14 841 položek (číslo nabokovovsky symetrické), knihovna s tajným schodištěm, úkryt milenců. Zde se odehraje klíčové erotické zasvěcení v 19. kapitole: všichni odjedou hasit hořící velkou stodolu a Van s Adou zůstanou sami – v knihovně, kam se Van uchýlil, aby měl lepší výhled. Z Ady a Vana se stanou milenci.<sup>309</sup>

---

308 Viz Appel, s. 174–175.

309 Knihovna jako prostor zasvěcení je standardní motiv. Nabokovovo novátorství spočívá ve skutečnosti, že zasvěcování v knihovně obvykle mívalo ráz především duchovní, kdežto v *Adě* je knihovna prostor jednoznačně spojený s erotikou a láskou. Knihovna je úkrytem milenců, erotické tisky v ní uchovávané jim jsou zdrojem inspirace, v knihovně se později odehraje i část Lucettina erotického zasvěcování. Bezpochyby je to vše příznačné pro „literární“ ráz celého románu.

Později je začala čím dál tím víc pronásledovat Lucette a Ada s Vanem vymýšleli stále nové a nové triky, jak se mladší sestry zbavit, jak ji zabavit, aby jim nepřekážela.

Do Ardisu se Van vrátí o čtyři roky později. Druhé společné léto je téměř stejně idylicky šťastné jako to první. Jde o pozoruhodný akt znovuvzkříšení minulosti, „metafyzický triumf nad časem“<sup>310</sup>, dokonalé nahrazení času prostorem – Ada a Van se dokážou vrátit o čtyři roky zpět. Jenomže idyla je brzy narušena. Jednak ještě více než dřív cítí neustálou přítomnost Lucetty, která se navíc (nyní stejně stará jako *tenkrát* její sestra) do Vana zoufale zamilovala, a jednak Van zanedlouho sezná, že mu Ada byla nevěrná – s bratrem své spolužačky Corduly Percy de Preyem a s patetickým učitelem hudby Philipem Rackem. Zatímco Lucettiny zamilovanosti dokážou milenci využít (a také ji zneužít – viz dále pasáž věnovaná Lucettě), s Adinou nevěrou se Van není s to vyrovnat. Druhé ardisovské období končí výbuchem Vanovy žárlivosti a jeho odjezdem.

## VII

První díl se uzavírá soubojovou epizodou, na níž lze velmi přehledně ukázat, jak v *Adě* Nabokov *postmodernisticky* pracuje s tradičními motivy.

Pozastavme se nejprve u motivu souboje v Nabokovově tvorbě, neboť dané téma u něj prodělalo zajímavý vývoj. V povídce *Ničema* jej pojímá ještě antiromanticky, v duchu Flaubertově (*Citová výchova*) či Čechovově (*Souboj*). V *Hrdinském činu* nahlíží na modernější, civilizovanější anglickou variantu dávného rituálu – gentlemanský pěstní souboj – mírně ironicky, ale pak ironické pojetí souboje

---

310 Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The American Years*. London: Chatto & Windus, 1992, s. 538.

opouští a začíná na téma pohlížet spíše v duchu romantické tradice souboje jako obrany šlechtické cti. Důležitou roli zde zajisté hrály jeho osobní zážitky, tedy otcův souboj, vylíčený v memoárech *Promluv, paměti* (devátá kapitola, podkapitola 5) – stejná událost je také námětem povídky *Lebeda*. Je naprosto zřejmé, že na tak výrazný emocionální zážitek nelze reagovat ironicky; na strachu o otcův život nic směšného nebylo a též důvody k souboji byly z Nabokovova pohledu sotva zpochybnitelné. Roli tu jistě sehrálo také vědomí tradičního pojmání tématu v ruské literatuře. Nabokov k tomu ve svých memoárech říká: „Souboj v Rusku je záležitost mnohem závažnější než jeho tradiční pařížská varianta.“<sup>311</sup>

Obdobně jako v *Lebedě* a v *Promluv, paměti* je v románu *Skutečný život Sebastiana Knighta* soubojová scéna koncipována v jednoznačně romantických odstínech a opět nazíraná jako vzpomínky na dětství. Rusko, leden 1913:

K souboji došlo za sněhové bouře na břehu zamrzlé říčky. Ozvaly se dva výstřely, než můj otec padl tváří na modrošedý vojenský plášť rozprostřený na sněhu. Palchin si třesoucímá se rukama zapálil cigaretu. Kapitán Belov přivolal kočího, který pokorně čekal o kus dál na sněhem zaváté cestě. Celá ta ohavná záležitost trvala tři minuty.<sup>312</sup>

Příznačné je, že ve všech třech zmiňovaných Nabokovových prózách se vypravěč, popř. hlavní hrdina, souboje přímo neúčastní, čtenáři se dostává jen jeho nepřímého vylíčení: v *Promluv, paměti* a *Lebedě* přes pocity syna strachujícího se o otce, ve *Skutečném ži-*

---

311 Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti*. Jinočany: H&H, 1998, s. 191. Překlad Pavel Dominik.

312 Nabokov, Vladimir: *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: Vintage International, 1992, s. 11.

votě *Sebastiana Knighta* jde o vypravěčovu rekonstrukci založenou na dodatečném vyprávění (vypravěči V. je v době souboje asi šest let). Možná i proto soubojová scéna ve *Skutečném životě Sebastiana Knighta* působí poněkud konvenčně a je spíše zaměřena na popis vnější akce než na prožitek účastníků. Mnohem „autentičtější“ záznamem celé události je na citovanou pasáž bezprostředně navazující ukázka z knihy Sebastiana Knighta *Ztracené vlastnictví* (*Lost Property*), v níž autor, tehdy čtrnáctiletý Sebastian, popisuje své zážitky z onoho lednového dne, čímž se tedy opět dostáváme ke způsobu užitému v povídce *Lebeda* či pozdějších memoárech.

O pozornosti, jakou Nabokov věnoval tematice souboje, svědčí i dvě rozsáhlé pasáže o ruských soubojích v *Komentářích k Evženu Oněginovi*:<sup>313</sup> pojednává o pravidlech, analyzuje souboj Oněgin–Lenskij, přičemž dochází k závěru, že Lenského smrt byla spíše nešťastnou náhodou než úmyslným zabitím, a rekonstruuje dva slavné souboje Puškinovy doby: souboj Šeremetěv v. Zavadovskij, u něhož sekundoval Gribojedov, a osudný souboj Puškinův.

Soubojová epizoda v *Adě* má nejtradičnější podobu, přesně odpovídající Nabokovovu ironickému zacházení s tématy, motivy a situacemi z klasických románů. Při vystupování z vlaku se Van ohlédne za Cordulou, jež cestovala s ním, a vrazí přitom do kapitána Tappera. Ten utrousí poznámku o Vanově chování, za což ho Van na nástupišti uhodí rukavicí přes tvář. Pánové si vymění vizitky a Van Tapperovi oznámí adresu, na níž jej bude moci zastihnout kapitánův sekundant. Při sjednávání podmínek souboje se Van dozví, že Tapper je prvotřídní střelec. Prožije neklidnou noc, napíše otcí dopis na rozloučenou a ráno se se svým sekundantem dostaví na sjednané místo. Cesta tam i chvíle před soubojem jsou

---

313 Eugene Onegin. *A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov.* Princeton: Princeton University Press, 1990, sv. II, s. 86–90; sv. III, s. 43–51.

plny temných předzvěstí: projíždějí kolem skličujícího břehu jezera, hromad uhlí, chatrčí, doků; kapitán přijede limuzínou připomínající pohřební vůz; a když Van vystoupí na lesní cestě, prolétne kolem něj průsvitný bílý motýl a Van si uvědomí, že mu zbývá jen několik minut života...

Našli příhodnou mýtinu a duelanti s pistolemi v rukou se postavili proti sobě ve vzdálenosti asi třiceti kroků po způsobu soubojů popsaných většinou ruských romanopisců a prakticky všemi ruskými romanopisci šlechtického původu. Jak Arwin [sekundant] tleskl dlaněmi, neformálně tak ohlásiv povolení střilet dle libosti, Van si všiml klopenatého pohybu vpravo: dva malí diváci nesoucí mezi sebou košík hub – tlusté děvče a chlapec v námořnickém oblečku. [...] A jak to Vanovi blesklo hlavou, ucítil úder kulky, utrhnávající mu, tak to cítil, celou levou stranu těla. Zavrával, ale rovnováhu udržel a s vybranou důstojností vystřelil z pistole do sluncem zamženého vzduchu. Srdce mu bilo stejnoměrně, sliny měl čisté, plíce cítil nedotčené, ale oheň bolesti běsnil kdesi v levém podpaždí. Krev mu prosakovala oblečením a po kapkách stékala na nohavici. Posadil se, pomalu, opatrně a opřel se o pravou paži. Báł se, že omdlí, a možná že i krátce ztratil vědomí, protože v příští chvíli si začal uvědomovat, že Johnny [jeho sekundant] mu vzal dopis [na rozloučenou] a právě si ho strkal do kapsy.<sup>314</sup>

Van Johnymu řekl, aby dopis roztrhal, a na kapitánovu otázku, zdali je s to pokračovat, už odpověděl jen nedokončeným přerěknutím. Pohřební limuzína se proměnila v sanitku vystlanou novinami, aby se uchránilo čalounění, a kapitán z kufru vyhrabal starý kabát,

---

314 Ada, s. 245–246.

v němž mu kdysi cestou k veterináři umřel milovaný pes, a Vana odvezli do nemocnice.

I když Nabokov neironizuje souboje či soubojové rituály (Van jako vypravěč jej ani ironicky pojmát nemůže), přesto není scéna prosta komických momentů. Ty jsou však spjaty ne se soubojovým rituálem, ale s možnostmi jeho literárního zpracování. Zdrojem ironizace je tu literární klišé: hrdinovo rozjitřené vědomí cestou na souboj, spatřující ve všem hrozná znamení. Právě details, kterým Van přikládá „symbolický“ význam působí v romantizujícím kontextu scény jaksi nevhodně (scenerie jezera, automobil připomínající pohřebák). Literární kontext je zdůrazněn antiiluzivním odkazem na ostatní ruské romanopisce, nahrazujícím popis postavení duelantů a umístění soubojových bariér. I po skončení Nabokov hromadí nemístné details: sekundant Johnny se předčasně chápe dopisu na rozloučenou, cti dbalý kapitán Tapper zakrývá sedadla automobilu novinami, velkomyslně obětuje starý památeční kabát, ve kterém mu posel pes...

V nemocnici soubojové téma pokračuje – Vanovo zranění se ukázalo být jen lehké, a tak Van plánuje, že v souboji zabije dva pomyslné Adiny nápadníky – Racka a Percyho. Shodou okolností je Rack hospitalizován ve stejné nemocnici jako Van. Umírá a jeho stav je natolik vážný, že Van ani nepřednese připravenou řeč, nakonec zemře dřív, než Van vůbec čekal. Stejně tak Percy je už v té době mrtev, padl v bojích na Krymu. Vanova pomsta nápadníkům se tak nekoná. Měsíc žije s Cordulou na Manhattanu. Když pak začátkem září odjíždí, je Cordula těhotná. Tím jejich vztah končí, protože Van děti mít nemůže. Symetricky k začátku je poslední odstavec první části parafrází závěru první části Flaubertovy *Paní Bovaryové*.

## VIII

Druhá část se otvírá originální transformací autorova oblíbeného tématu tajných agentů. Téma tajných agentů najdeme téměř ve všech Nabokovových *amerických* románech – buď vyjádřené přímo, tj. zobrazením postav agentů či špiclů, jako např. v románech *Ve znamení levobočka*, *Bledý oheň* či *Podívej na harlekýny!*, nebo ve formě jakési sublimace motivu v podobě buď paranoidního vnímání světa, nebo motivu sledování (*Lolita*), či vyhledávání informací, jako např. v románech *Skutečný život Sebastiana Knighta*, *Pnin*. Motiv tajných agentů tím souvisí s Nabokovovým ústředním tématem – schopností rozpoznávat skryté znaky a symboly, rozpoznat ornamenty tematických vzorů. Přítomnost tajných agentů, anebo poslů z jiného světa přinášejících zásadní poselství, a schopnost hrdiny odhalit jejich přítomnost, či smysl jejich sdělení, má pak zásadní výpovědní hodnotu o hrdinově postoji k světu. A to ne pouze v krajnostních formách, kdy na jedné straně máme dětsky nezáludný pohled na svět, bránící identifikaci agenta (jako např. Adam Krug z *Ve znamení levobočka* či Vadim z *Podívej na harlekýny!*), a na straně druhé pohled natolik paranoidní, že agenty vidí všude (H. H. v *Lolitě*, Kinbote v *Bledém ohni*). Každopádně dané téma výrazně rozvíjí Nabokovovi žáci z americké postmodernistické školy, zejména např. Thomas Pynchon se svým paranoidním pojetím reality.

Jak jsme již uvedli, Nabokov zaplňuje svět *Antiterry* spoustou zábavných detailů a odlišností – jednou z nich je i „slavná mezinárodní agentura VSD – *Velmi soukromé dopisy*“ (VPL – Very Private Letters), drahá a ceněná doručovací služba postavená na naprostém utajení, s agenty cvičenými tak, aby ani při mučení nevyzradili zasilku a osobně ji doručili adresátovi, ať už je kdekoliv. V následujících dvou letech tajní agenti VSD neustále stopují Vana po jeho cestách, aby mu v různých „nenápadných“ převlecích postupně doručili šest dopisů od Ady. Ta ty dva roky prožila převážně v L. A., kde Marina

pracovala na své filmové kariéře, nebo na matčině ranči v Arizoně. Ve svých dopisech Vana stále ujišťovala o své lásce, o tom, že ani Rack, ani Percy nebyli její milenci, naopak druhý ze jmenovaných z ní loudil polibky pod pohrůžkou, že Marině poví o jejím vztahu k „bratranci“. Van ani na jeden z listů neodpověděl. Když se po letech při psaní svých memoárů k těm dopisům zase vrátil, překvapilo jej, že jimi nebyl zahlcen, jak se mu zdálo, ale že jich dostal pouze šest.

... násobení dopisů při zpětném pohledu lze vysvětlit tím, že každý vrhl mučivý stín [...] přes několik měsíců jeho života a zmenšil se pouze, když se začala objevovat ne méně bolestná předtucha dalšího listu. Ale o mnoho let později, když pracoval na své *Textuře času*, Van v tomto úkazu našel dodatečný důkaz toho, že skutečný čas je spojený s intervaly mezi událostmi, nikoliv s jejich „průchody“, ne s jejich mícháním, ne s tím, jak zakrývají trhliny, ze kterých ta ryzí a neproniknutelná textura času vystupuje.<sup>315</sup>

Sedmý dopis došel v roce 1892, doručila jej Lucette a Van, rozhodnutý tiše odolávat, už neodpovědět nedokázal.

Zimní semestr 1892 Van prožil na Kingstone University v Mayne, proslulé prvotřídním blázcem a slavnou Katedrou Terrapie, a zabýval se zde problematikou odtržení času od jeho obsahu.

Bydlel na Manhattanu, v ateliérovém bytě mezi parkem a Manhattanskou knihovnou, který koupil od Corduly. Zde jej jednoho listopadového dne navštívila Lucette. Neviděl ji od roku 1888. Loňského podzimu mu z Kalifornie poslala desetistránkový dopis („neuspořádané, necudné, bláznivé, téměř surové vyznání lásky“). Bylo jí šestnáct a vypadala mnohem prostopášněji než Ada v jejích letech.

---

315 Ada, s. 265.

Během rozhovoru Lucette Vanovi poví, že věděla o jeho vztahu k sestře – a že vždycky byla nešťastná, že je vedle Ady odstrčená a že Van neopětoval a stále neopětuje její city. A také se přizná k erotickým hrátkám s Adou, jejichž první fáze začala už v Ardisu, když v knihovně ve starém sekretáři našly milostné dopisy jejich babičky z doby, kdy jí bylo dvanáct nebo třináct let. Belle (guvernantka) si tehdy vyvrtla kotník a dívky tak zůstaly ponechány samy sobě na pospas – ale vše bylo nevinné, dodává Lucette, vše jen předznamenalo „mravní zkázu tvé nebohé Lucetty v Arizoně, když jí bylo čtrnáct...“

Lucette mu doručí sedmý dopis od Ady, její „poslední pokus“: buď jí dovolí za ní přijet, nebo Ada přijme nabídku k sňatku, kterou před měsícem dostala. Van jí okamžitě odpoví *aerogramem* a Ada ještě tu noc přijede.

Všichni tři potom spolu stráví sobotu a v neděli ráno Van a Ada zatáhnou Lucette do svých erotických her. Lucette potom uteče a nechá jim jen vzkaz, že by se určitě zbláznila, kdyby zůstala. Van jí okamžitě napíše dopis s omluvou a lituje, že zašli tak daleko, lituje té hanebné, ale svou podstatou nevinné scény. V tom dopise je něco, co mě nutí žárlit, podotkla k tomu Ada.

Tak spolu začali žít ve Vanově manhattanském bytě. „Byli velmi ostražití – což bylo naprosto neúčinné, neboť nic nemůže změnit konec této kapitoly,“ začíná předposlední kapitola druhé části. Kromě Lucetty a agentury VSD nikdo neznal jejich adresu. Z domu nevycházeli společně, domlouvajíce si schůzky v knihovně nebo na tržišti... Jen jednou (3. února 1893) porušili pravidla a hned před domem narazili na paní Arfourovou (Mrs. R4), která shodou okolností znala obě rodiny. Ačkoliv oba svou přítomnost vydávali za setkání příbuzných (Ada právě přijela ze Západu), přesto Van ještě též den znovu uplatil správce domu, aby o nich nikomu neposkytoval žádné zprávy.

Týž den zemřel Dan. Jakkoliv byl už i jeho život groteskní, jeho smrt připomínala imitaci Hieronyma Bosche.

Dál už pracoval Osud – ironický, škodolibý, nabokovovský. Nazítří Demon přijel na Manhattan a následující den cestou k Danovu právníkovi v devět hodin ráno i on narazil na Mrs. R4. Zatímco čtenář v tu chvíli očekává nevyhnutelné setkání, během něhož by se Demon dozvěděl o přítomnosti Ady a Vana, otec Mrs. R4 jen pozdravil a spěšně přešel na druhou stranu ulice, pryč z jejího dosahu. „Ale právě s ohledem na takovou nahodilost připravil Osud alternativní pokračování.“ Demon si totiž, jak míjel restauraci Monaco, uvědomil, že by zde stále ještě mohl bydlet jeho syn s Cordulou de Preyovou, a rozhodl se ho jít navštívit a říct mu o Danově smrti. Ve výtahu s ním jel číšník se snídaní pro dva (čtenář už ví, že jde o snídani pro Adu a Vana). Demon se ho zeptal, zdali zde ještě bydlí jeho syn, a číšník odpověděl, že ano, že tu celou zimu žije se svou paní.

V to osudné ráno, zatímco Ada ještě spala, objednal Van snídani a šel brát obvyklou ranní koupel. Když vyšel z koupelny, našel v pokoji nejen snídani, ale i otce. Ten nervóznímu synovi nejprve obšírně vyličil okolnosti Danovy smrti:

Zaskočil jsem ti jen říct, že nebohý Dan zemřel podivnou boscheánskou smrtí. Myslel si, že něco jako fantastická krysa ho chce odvést z domu. Našli ho příliš pozdě, zemřel na Nikulinově klinice...<sup>316</sup>

Van není s to zastavit otcovu výmluvnost, mluví o Danových obrazech, o Lucettě, o Adě a jejím snoubenci Vinelanderovi, jenž je potomkem velkých Varangianů, kteří podrobili Tatary nebo Mongoly, o plánovaných schůzkách. Vanovi se ho konečně podaří přimět k odchodu, otec už odchází, když v tom...

---

316 Ada, s. 343.

A tu vešla Ada. Ne nahá – to ne; v růžovém peignoiru, aby nešokovala Valeria [číšníka] – v klidu si česajíc vlasy, sladké a ospalé. Udělala chybu, že vykřikla „*Bože moj!*“ a uskočila zpět do šera ložnice. Vše bylo ztraceno v štěrbině jediné sekundy. „Nebo lépe – okamžitě přijďte, oba dva, protože ruším všechny schůzky a jdu rovnou domů...“<sup>317</sup>

Demonova pracovna byla ve třetím patře jeho domu, Ada čekala v damaškovém pokoji o patro níž. V mrakodrapu přes uličku bylo otevřené okno přímo naproti oknu pracovny a nějaký muž v zástěře si v něm postavil malířský stojan.

„Brzy to bude devět let,“ odpověděl Van na otcovu otázku. „Svedl jsem ji v létě 1884. Až na jednu příležitost jsme se znovu nemilovali do léta osmdesát osm. Po dlouhém odloučení jsme společně strávili jednu zimu. Dohromady, myslím, jsem ji měl asi tisíckrát. Je celý můj život.“ Demon ví, že Vanovi nemůže hrozit vyděděním, neboť ten zdědil jmění po Aquě. Pohrozí mu zatracením. „Věřím v tebe a v tvůj zdravý rozum. Nesmíš starému hříšníkovi dovolit, aby zapřel svého jediného syna. Jestli ji miluješ, přeješ si, aby byla šťastná, a ona nikdy nebude šťastná, jak by mohla být, kdyby ses jí vzdal.“

Odcházející Van se vyhne setkání s Adou.

Doma jí napíše dopis, ať udělá, co jí otec řekne. „Protože má pravdu. Poslední pohled, který jsme spolu sdíleli, byl muž, který (nás?) maloval, ale tys ze svého úhlu asi neviděla, že měl na sobě něco, co připomínalo řeznickou zástěru, velmi zašpiněnou. Sbohem, děvče.“

Pošle dopis, najde svou pistoli Thunderbolt, přiloží ji k hlavě a zmáčkne kohoutek. Nic se nestalo. Místo pistole držel v ruce hřeben.

---

317 Ada, s. 345.

## IX

Část třetí. Van cestoval, studoval, učil. Psal – na horách, v jídelních vozech rychlíků, na palubách lodí, v parcích. Tak vznikly jeho knihy *Nečitelné podpisy* (1895), *Jasnovidoyeurismus* (1903), *Vybavený prostor* (1913), *Textura času* (započato 1922). Během let odloučení tři elementy – oheň, voda a vzduch – zničily v tomto pořadí Marinu, Lucettu a Demona.

Marina zemřela v roce 1900. Protože Van od Lucetty věděl, že se pohřbu zúčastní také Ada s manželem Andrejem Vinelandem, sám nepřijel.

Jednatřicátého května 1901 se v Paříži během jednoho dne Van setká s Gregem Erminimem, Cordulou (kterou umluví, aby s ním šla na hotel) a nakonec i s Lucettou. Ta Vanovi vypráví o tom, jaký je Andrej Vineland hlupák a má „hroznou sestru“. Lucette u nich před pěti lety byla na návštěvě a nakonec musela uprostřed noci odjet i s komornou Brigittou.

Lucettě je dvacet pět let a stále Vana miluje – a za vším, co dělá, je jen představa Vana, což jen prohlubuje její prázdnotu a osamělost. Z nich pramení i zoufalství její nabídky – bude-li Van s ní, nechá ho, aby byl s Adou. „Podívej, Vane,“ řekla... „Proč to nerisknout? Vždyť je to docela jednoduché. Vezmeš si mě. Dostaneš můj Ardis. Budeme tam žít, budeš tam psát. Splynu s okolím, nebudu tě otravovat. Pozveme Adu – samotnou samozřejmě –, aby na chvíli pobyla na *svém* panství, protože jsem vždycky měla za to, že matka zanechá Ardis jí. Když tam bude, já odjedu do Aspeny nebo Gstaadu nebo Schittau... Pak se vrátím, ale ona může zůstat, bude vítána, já se budu potloukat kolem pro případ, že byste mě vy dva chtěli...“<sup>318</sup>

Van plán samozřejmě zavrhne. Při loučení se políbili – a Lucette „chutnala přesně jako Ada v Ardisu“. Při odchodu jej Lucette ještě

---

318 Ada, s. 366.

chytila za rukáv. „Ještě jednu pusu, ještě jednu!“ opakovala Lucette dětsky, šišlavě... „Odmítám všechno komplikovat tím, že si začnu další incestní vztah,“ odpověděl Van.

O čtyři dny později, 3. června v 17.00 hod., vyplul parník *Tobakoff* do Ameriky s Vanem na palubě. Na lodi je i Lucette, jež o Vanově cestě věděla a rozhodla se cestovat spolu s ním, což se však Van dozví až nazítří ze seznamu cestujících.

Prožijí spolu téměř celý den – a Lucette stále mluví o své lásce a Van se marně snaží jí ve vyznáních bránit – a při večeři Lucette Vanovi vyzná, že by se s ním chtěla milovat...

A jak se sklíčeně díval na její hubená nahá ramena, tak pohyblivá a pružná, až to vzbuzovalo zvědavost, jestli by si je nemohla před sebou zkrřížit jako stylizovaná andělská křídla, přemýšlel nízce, že má-li se podřídít svému nejnitternějšímu kodexu cti, bude muset zůstat pevný pět takových dní smyslné touhy... Báł se přesně toho, po čem ona toužila: že okusí-li jednou její zranění a sevření, bude jej držet jako nenasytného vězně týdny, možná měsíce, možná víc, pak by nevyhnutelně nastalo trpké odloučení s tím, že nová naděje a staré zoufalství by už nemohlo rozbít rovnováhu. Ale nejhorší ze všeho bylo, když si zahanbeně uvědomoval svou touhu po tomto bláznivém dítěti, že v nevysvětlitelném překroucení odvěkého citu cítil, že jeho touha se hanbou jen zesiluje.<sup>319</sup>

Po večeři se procházejí po palubách parníku a Van si uvědomuje, jak je Lucette krásná a jak ji každý obdivuje. A začíná být svolný – konečně, proč ne? Dnes v noci? Dnes v noci.

Předtím si ale zajdou do lodního kina na *Poslední pokus Dona Juana*. Nevědí, že ve filmu hraje také Ada. Je naprosto dokonalá, její

---

319 Ada, s. 382.

filmová podoba je jakýmsi kompendiem toho, jak vypadala v roce 1884 a 1888 i 1892. „Díky kouzlu kamery byla znovu tou holčičkou s kalhotkami, které nenosila.“ Van ten pohled nemůže vydržet a z kina uteče. Je ve svém pokoji a je pevně rozhodnutý, že „nazítří Lucette vysvětlí, jako filozof a bratr jiné dívky, že ví, jak mučivé a nesmyslné je založit něčí duševní štěstí na tělesném zážitku, a že jeho slib věrnosti se tak blízce podobá tomu jejímu, ale že on přesto zvládá žít, pracovat a netrápit se žalem, protože odmítá zničit jí život...“<sup>320</sup>

Vtom mu Lucette, která v kině zůstala, zavolá...

Bezpochyby měl morální právo využít první záminku, která ho napadla, aby ji udržel co nejdál od své postele; ale také věděl jako gentleman a umělec, že úhrn slov, jež zvolil, byl banální a krutý... „*Možno pridti teper* (můžu teď přijít)?“ zeptala se Lucette. „*Ja ně odin* (nejsem sám),“ odpověděl Van. Následovala krátká pauza; potom zavěsila.<sup>321</sup>

Lucette potká staré (a nesmírně nudné) rodinné známé, již náhodou také cestují na *Tobakoffovi*, manžele Robinsonovi, a navzdory tomu, jak o ně nestojí, jak ji nezajímají, s nimi chvíli pobude. Když se rozloučí, sní Lucette čtyři prášky na spaní, které jí na večer dali Robinsonovi, v baru je zapije dvěma vodkami a skočí do moře.

Jelikož Lucette nikdy předtím neumřela [...], z takové výšky, z takové změti stínů a hadovitých odrazů, propadla s těžkým šplouchnutím vlnou, která se nahrbila, aby ji přivítala. Dokonalý konec zkazilo její instinktivní vynoření v okamžikém pohybu, místo aby se pod vodou oddala své drogové

---

320 Ada, s. 387.

321 Ada, s. 387.

malátnosti, jak plánovala... To bláznivé děvče si nenazkoušelo techniku sebevraždy, jak to, například, volně padající parašutisté dělají v elementu příští kapitoly.<sup>322</sup> Následkem prudkého vynoření a toho, že si nebyla jistá, kterým směrem se dívat přes vodní tříšť a temnotu a své vlastní tykadlovité vlasy – t,y,k,a,d,l,o –, nemohla rozeznat světla parníku a snadno si představila mnohaokou masu vzdalující se v bezcitném triumfu. Právě jsem ztratil své další poznámky. Mám je. Obloha byla bezcitná a temná a její tělo, její hlava a zejména ty zatraceně žíznivé kalhoty se plnily břemenem Oceanu Nox, n,o,x. V každém plesknutí a šplouchnutí studené divoké soli v ní anýzově zbarvená nevolnost vyvolávala zvracení a také se zvětšovalo mrzení, dobrá – mrazení v jejím krku a pažích. A jak se začínala ztrácet, považovala za správné oznámit řadě vzdalujících se Lucett – řekla jim, aby to předaly dál a dál v klamně křišťálovém zpětném pohybu –, že smrt obnáší pouze složitější řadu nekonečných zlomků samoty. [...] Třpytivě ozářený motorový člun vyslali z nepříliš vzdálené lodi s Vanem, plavčíkem a Tobym v lesklé kapuci mezi ostatními rádobyzachránci; jenže tou dobou se kolem provlnilo už mnoho moře a Lucette byla příliš unavená, aby počkala. Pak noc zaplnil rachot staré, ale pořád ještě silné helikoptéry. Příčinnivý paprsek světla z ní mohl vystopovat pouze temnou hlavu Vana, jenž [...] nepřestával refrénovitě křičet jméno utočené dívky do černých, pěnivě žilkovaných, spletitých vod.<sup>323</sup>

V dopise Adě Van napsal, že kdyby Lucettu miloval, nejspíš by umřela v posteli, šedivá a vyrovnaná. Ale tak, i kdyby udělal cokoliv,

---

322 Oním elementem příští kapitoly se míní vzduch; zmínka o parašutistech je narážkou na Demonovu smrt.

323 *Ada*, s. 389–390.

nejspíš by se stejně zabila. „V jiných, morálnějších světech, než je tahle kulička hnoje, by mohly být sebekázeň, zásady, transcendentální útěchy a možná i určitá pýcha v tom udělat šťastným někoho, koho doopravdy nemilujeme; jenže na této planetě jsou Lucetty odsouzeny k záhubě.“<sup>324</sup>

S Lucettou jsou spojeny dva důležité motivy. Její barvou je zelená (která pěkně ladí s rudě zrzavou barvou jejích vlasů), čímž se tolik liší od černo-bílé (černé vlasy, bledost kůže) Ady. Symboličnost zelené barvy se úzce váže k Lucettinu osudu: je to ambivalentní barva znamenající život (svěží zeleň života) i smrt (modravá zeleň smrti – oceánu), je to barva mládí, naděje a veselí, zároveň též žárlivosti a pomíjivosti. Jako symbol nezralosti vyjadřuje nezkušenost, naivitu, bláhovost. Nebude náhodné, že podobnou symboliku barev používal také Čechov.

Druhým tematickým průvodcem Lucetty jsou odkazy a narážky na Rimbaudovu báseň *Memoire*, která anticipuje Lucettinu smrt. Souvislost básně s Lucettou nastoluje Ada (v desáté kapitole první části), když hovoří o špatném překladu Rimbaudovy básně, v němž překladatel Fowlie přeložil francouzský název pro měsíček (*souci d'eau*) doslovně jako „pěči vody“, takže báseň odkvětinoval, tedy zabil. V angličtině slovo odkvětinovaný – deflowered – znamená též deflorovaný. A Lucette spáchá sebevraždu právě proto, že ji Van odmítl *odkvětinovat*.<sup>325</sup>

Brian Boyd píše:

Lucettina smrt je ústřední tragédií románu, něco, zač se Ada a obzvláště Van později snaží přijmout zodpovědnost; ale až

---

324 Ada, s. 391.

325 Celou záležitost podrobněji analyzuje Brian Boyd (*Nabokov's Ada: The Place of Consciousness*, s. 34–40, 102–103). Též in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 9–10. Též in Cancogni, Annapaola: *The Mirage in the Mirror. Nabokov's Ada and Its French Pretexts*. New York: Garland, 1985.

do své smrti byla přehlížena a opomíjena – ne pouze Vanem a Adou, ale také námi čtenáři – jako pouhá rušivá překážka Vanovy a Adiny vášně.<sup>326</sup>

Ve své monografii o *Adě* potom Boyd Lucettě věnuje rozsáhlou pasáž.<sup>327</sup> Nabokov na rozdíl od svých hlavních hrdinů Lucette nepřehlíží (v jednom z rozhovorů ji nazval „svým oblíbeným dítkem“<sup>328</sup>) a vztah Ady a Vana k mladší sestře je nejvýraznějším zpochybněním jejich morální sebestřednosti. Jak píše Boyd, „Van a Ada nejsou pouze radostnými příklady veselého mládí a radostných let, jak je chápe většina čtenářů, ale jsou též studií morální zaslepenosti, která může doprovázet dokonce i tu nejvýjimečnější inteligenci a lásku“<sup>329</sup>. Problém je v tom, že Van s Adou se k mladší sestře chovali bezohledně i nezodpovědně: příliš brzy ji sexuálně zasněžili, stavěli před ní na odiv svou lásku a zároveň povzbuzovali a rozdmýchávali její obdiv vůči Vanovi. Lucette se samozřejmě toužila vyrovnat starší, „úspěšnější“ sestře a navíc byli Ada s Vanem natolik posedlí sami sebou, že jí věnovali jen minimální pozornost. Či přesněji: jediná pozornost, kterou jí věnují, je zaměřena na to, jak se „otravné Lucetty“ zbavit. Vymýšlejí různé způsoby, jak být o samotě, a nestarají se o to, co mladší sestra cítí.

Lucette je laskavostí a dobrotou protikladem sebestřednosti svých sourozenců. Lucette je jakýmsi etickým středobodem románu. Je hodnotovým měřítkem pro chování Ady a Vana. Je protikladem Vanovy žárlivosti a pomstychtivosti vůči rivalům. Je protikladem Adiny sexuální nenasytnosti a bezohlednosti. Její láska k Vanovi je v mnoha ohledech *čistší* než vášně její sestry. Když se po čtyřech

---

326 *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 10.

327 Boyd, *Nabokov's Ada*, s. 91–161.

328 *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, s. 10.

329 Boyd, *Nabokov's Ada*, s. 93.

letech znovu setká s Vanem a předává mu dopis od sestry, ví, že se Van s Adou určitě hned spojí, což zase bude znamenat jen konec jejích „nadějí“. Přesto jí její laskavost velí dopis předat. Konečně (na rozdíl od Ady) ona zůstala po celý život Vanovi věrná. Lucette Vana neviděla čtyři roky – od léta 1888 do listopadu 1892, kdy mu doručila sestřin dopis. Když ji nezodpovědní milenci opět zatáhnou do svých her, je Lucette sice už od Ady „zasvěcená“, přesto nakonec uteče, neboť kdyby s nimi zůstala ještě jednu noc, zešílela by, jak napíše v dopise Vanovi. Potom Vana nevidí celých devět let, setkají se spolu až v Paříži v roce 1901 a Lucette stále Vana beznadějně miluje a žádný jiný vztah neměla. Společnou cestu zaoceánským parníkem *Admiral Tobakoff* pak Lucette chápe jako svou poslední šanci – buď Vana svede, nebo zemře.

Její tragický osud staví chování Vana a Ady do nového světla. Především jejich láska přestává být jakýmsi bezstarostným románkem. Ačkoliv Nabokov téma incestu nepojednává z moralistních pozic jako hřích, po němž musí následovat trest (z tohoto hlediska *Ada* nepřestává být provokací namířenou proti jakékoliv podobě prudérnosti a *pošlosti*) – ostatně možná právě proto nechá Adu a Vana dožít společně ve velmi vysokém věku a v naprosté harmonii<sup>330</sup> – přesto je jejich vztah eticky zpochybněn. Ne však pro jeho incestní charakter, ale pro bezohlednost a egoismus jejich lásky. Podle Nabokova žádný vztah nemůže existovat nezávisle na životech dalších lidí a bez zodpovědnosti vůči ostatním. Na druhé straně po Lucettině smrti si Ada i Van toto vše uvědomí. Adino další chování i to, že zavrhne plánovaný rozvod, když manžel

---

330 Abychom pochopili autorovo stanovisko, připomeňme si doslov k *Lolitě*, kde píše o tématech, jež jsou pro americké vydavatele tabu: „Dokonalé a vůbec skvělé černo-bílé manželství, na jehož konci vás čeká houf dětí a jejich dětí, a dále příběh absolutního ateisty, žijícího šťastným a plným životem a umírajícího ve spánku ve stáří 106 let.“ *Lolita*. Praha: Odeon, 1991, s. 316. Překlad Pavel Dominik. Z hlediska puritánské měšťácké morálky je *Ada* přesně takovým příběhem.

onemocní, a místo rozchodu se o něj mnoho let stará, toho budiž dokladem.<sup>331</sup>

Na začátku století Van pracoval na svém druhém filozofickém vyprávění, „denunciaci prostoru“, které však nikdy nebylo dokončeno. Část z románu vyšla časopisecky, což bylo pro Andreje Vinelandera, Adina chotě, příležitostí k tomu, aby jeho autorovi napsal obdivný dopis. Pokud se nám nechtělo věřit Lucettiným posměškům na Vinelandеровu adresu, neboť se tím mohla chtít zavděčit Vanovi, tak jeho epistolární sloh je důkazem, že Lucette nepřeháněla. Obzvláště ve srovnání s předchozími dopisy Vana a Ady, i suchým projevem Demona, dokonce i ve srovnání s francouzskými frázemi Corduly de Prey, zaujme Andrejův epistolární styl jako ukázkový exemplář *pošlosti*.

V březnu 1905 zemře Demon při leteckém neštěstí. V sobotu 10. října 1905 se Van znovu setká s Adou. Ráno toho dne jej v Ženevě zastihl telegram s informací, že nazítří bude Ada v Mont Roux na opačné straně jezera. Van se tam ještě týž den vydá a již večer se setkají v místním hotelu. Ada není sama – doprovází ji pár hereckých kolegů, švagrová Dorothy a samozřejmě manžel. Van ho v myšlenkách zabil již tolikrát, že jeho přítomnost působila jako vzkříšení. Andrej při představování své jméno, patronymikum a příjmení, vyslovil s didaktickou intonací komentátora ruského výchovného filmu. Jeho slovní projev sestával téměř výhradně z ruských frází – naštěstí, nemaje zvyk mluvit sám se sebou, hovořil málo; zbytek za něj obstarala jeho sestra. Chování a způsob mluvy

---

331 Příznačné též pro komplikovanou síť narážek v románu také je, že Lucettina smrt odkazuje (kromě průhledné narážky na Shakespearovu Ofélii) k *Anně Kareninové*, jejíž parafrází se *Ada* otvírá. Jak už víme, pasáž z *Anny Kareninové* je chybně přeložena, stejně jako je chybně přeložena Rimbaudova báseň, která provází Lucette. A Lucettin proud vědomí před její smrtí má velmi blízko proudu vědomí Tolstého hlavní hrdinky těsně před sebevraždou.

obou sourozenců Vinelanderových je tak deprimující, že jak se Van později od Ady dozví, byl to důvod, proč k nim do Agavie přestal po čase jezdit Demon, jenž o Dorothy řekl, že je „neocenitelná pro svou drzost a nehoráznost“. Dorothy svůj svébytný takt a inteligenci samozřejmě okamžitě předvede – a to při hovoru o Lucette a Marině. Lucettinu smrt označí za „bizarní konec“ a o její kráse poví, že spolu s Adou „dohromady tvořily dokonalou krásu v platónském smyslu“. A Vanovi o „naší velkolepé Marině“ řekne, že „na smrtelné posteli“ byla „posedlá dvěma bludy, jež se navzájem vylučovaly – že si bere Adu za ženu a že vy a ona jste bratr a sestra, a střet těchto dvou idejí zapříčinil její intenzivní duševní muka. Jak vaše psychiatrická škola vysvětluje tento druh konfliktu?“<sup>332</sup>

Van okamžitě přijde na nápad, jak dostat Adu z dohledu (především) švagrové a být s ní sám – pod záminkou dokončení vyřizování Lucettiny pozůstalosti, což bude obnášet návštěvu několika švýcarských bank, přičemž bude potřeba podpisů jeho i Ady, si se sestrou nazítří ráno domluví schůzku.

Nazítří Ada za Vanem přijde už o čtvrt na osm, prožijí spolu vášnivě čtyři hodiny v posteli, a tím se začne série jejich deseti schůzek, představující „nejvyšší vrchol jejich jedenadvacet let staré lásky“.

„Poprvé se vše zdálo postupovat pod vedením nějakého přátelského génia.“ Andrej na týden ulehl s chřipkou a Dorothy („rozená ošetřovatelka“) o něj pečovala, zatímco Ada se denně scházela s Vanem. Dorothy sice měla podezření, že Ada má ve Švýcarsku milence, že Van je skutečně její bratr a že kryje její tajné schůzky s nějakým mužem, jehož milovala ještě před svatbou. Dokonce se pokoušela švagrovou sledovat, ale Ada s Vanem byli nejen opatrní, ale přálo jim i štěstí...

„A pak si přátelský Osud vybral den volna.“ Andrejův stav se zhorší, je převezen do nemocnice, kde diagnostikují pokročilou

---

332 Ada, s. 406.

tuberkulózu. A zatímco Dorothy zběsile hledá Adu, milenci se těší, že očekávaná Andrejova smrt Adě ušetří starosti s rozvodem. Van už připravuje koupi domu ve Švýcarsku, když se při další schůzce od Ady dozví, že Dorothy dala převézt Andreje z nemocnice zpět do hotelu a za několik minut budou všichni odjíždět. Ada odmítne opustit nemocného manžela, věří, že Andrej bude žít jen o pár měsíců déle a pak se Ada k Vanovi konečně vrátí.

Andrej se neuzdravil. Ani nezemřel. Jeho léčba trvala sedmnáct let, během kterých Van dostal od Ady okolo stovky stručných dopisů. Zemřel až na jaře 1922. V létě se pak vdova vydala letecky do Švýcarska za Vanem, jemuž tehdy byly už padesát dva roky.

Ústředním tématem třetí části je smrt – Adě a Vanovi v průběhu let všichni zemřou. Téma smrti je spojeno i s Andrejem Vinelandem. Vineland a jeho sestra Dorothy rozrušují tragickou tóninu třetí části *Ady*. V kontextu smrti Lucetty a Demona a následujícího dalšího mnohaletého odloučení Vana a Ady mohou scény se sourozenci Vinelandovými působit jako komické odlehčení. Nabokov sice takový postup považoval za primitivní, nicméně jej zde mohl užít v rámci užívání postupů klasických romanopisců (zvláště uvědomíme-li si, že techniku komického odlehčení mezi dvěma „vážnými“ či tragickými momenty používali i Dickens, Tolstoj či Čechov). Na druhé straně jsou sourozenci Vinelanderovi jakousi burleskní variací dvojice Van a Ada. (A s přihlédnutím k tomu, že v románu Nabokov paroduje kde co, může jít i o ohlas sourozenců Andreje a Máši Bolkonských z *Vojny a míru*.)

Třetí část má stejnou syžetovou osnovu jako část druhá. Nejprve léta odloučení, následně se objeví Lucette. Po ní se objeví i Ada. Následuje krátký, vášnivý vztah Ady a Vana, jenž je zásahem zvenčí přerušen, a následují léta odloučení. Je zřejmé, že v dalších částech toto syžetové schéma Nabokov už nepoužije. Jednak zemřela Lucette a současně smrtí ostatních příbuzných zmizely veškeré další překážky pro to, aby Ada s Vanem mohli žít společně.

## X

### *Část čtvrtá. Filozofické jádro románu*

V pondělí 14. července 1922 jede Van do Mont Roux na schůzku s Adou. Nebyl zde sedmnáct let, stejnou dobu se s Adou neviděl. Cestou autem promýšlí svou práci o filozofii času. Jeho stěžejním záměrem je odmítnout pojetí času jako pohybu; paradoxně své teze formuluje během cesty. Filozofie času byl problém, kterým se Van zabýval delší dobu, cesta autem přes Švýcarsko byla vlastně jen shrnutím, domyšlením, dopracováním jeho koncepce. Vanovy myšlenky jsou zaznamenávány jakoby ve stavu jejich zrodu – nejde o logicky propracovaný esej o čase, ale o jakýsi proud myšlenek v jejich zárodečné podobě, sledujících kontury cesty, využívajících momentálních paralel, odbočujících a zase se vracejících zpět. „Mým záměrem při psaní *Textury času* je pročistit vlastní pojetí Času,“ uvažuje Van. „Chci prozkoumat podstatu Času, ne jeho běh, protože nevěřím, že jeho podstata může být redukována na jeho běh.“

První úkolem jeho koncepce je odmítnout pojetí Času jako Prostoru. Čas nelze chápat prostorově, protože v čase se nelze vracet. Proto Čas není pohyb, je nezvratný, což je výsledek omezení lidského vědomí, které do minulosti nemá jiný přístup než skrze bránu paměti pracující ovšem uvnitř přítomnosti. „Čas totiž není směr či jednosměrný pohyb, čas je rytmus. Ne pravidelné údery rytmu, ale mezery, proluky mezi dvěma takovými údery. Šedá pauza mezi dvěma černými údery: Něžný Interval.“

Druhá etapa: „Čistý Čas, Vjemový Čas, Hmatatelný Čas, Čas osvožený od obsahu, souvislostí a průběžného komentáře – to je *můj čas* a téma.“ Pojednáváme o Čase jako o jakémsi proudu, takže vždy skončíme na tom, že nejsme s to pojednávat o Čase, aniž bychom hovořili o fyzickém pohybu. Proto myšlenka, že Čas plyne, působí tak přirozeně. Jenomže posloupnost událostí nespočívá v hodino-

vém čase, ale v jakémisi autentickém rytmu Času. Intervaly mezi temnými údery dávají okusit texturu Času.

Van ustavuje pojem „Záměrná Přítomnost“ – je to jakýsi akt pozornosti, kdy vždy na tři čtyři vteřiny pocítujeme cosi jako okamžitost. Tato okamžitost je jediná realita, kterou známe; následuje po barvitěm nic toho, co již neexistuje, a předchází absolutnímu nic budoucna. Vědomý lidský život vždy trvá pouze jeden okamžik, protože v žádném okamžiku naší záměrné pozornosti k vlastnímu toku vědomí nemůžeme vědět, zdali tento okamžik bude následovat po jiném.

Fyziologicky je vědomí Času vědomím kontinuálního stávání se. Filozoficky je Čas pouze pracující vzpomínkou. „Být“ znamená vědět, že něco „už bylo“. „Nebýt“ implikuje pouze „nový“ druh (klamného) času: budoucnost. „Čas není nic jiného než oblíbený triptych: dál už neexistující Minulost, nestálý okamžik Přítomnosti a ,dosud ne‘, které nikdy nepřijde. – Ne. Jsou zde jen dvě části. Minulost (přetrvávající pouze v mysli) a Přítomnost (které má mysl dodává trvalost, a tudíž reálnost). Vytvoříme-li třetí oddělení naplněné očekáváním, předvídáním, předurčením, talentem předvídat, dokonalou předpovědí, stále naše mysl využívá Přítomnosti.“

Přinejlepším je „budoucnost myšlenkou hypotetické přítomnosti založené na posloupnosti našich zážitků, na víře v logiku a zvyk. Ve skutečnosti samozřejmě naše naděje se mohou naplnit asi stejně, jako může naše lítost změnit Minulost.“

Ada se léty velmi změnila „v konturách, stejně jako v barvě“. Vanovi se zdá, že z jejího vyčouhlého, klátivého půvabu nic nezůstalo – ačkoliv ji miloval tolik, že mu to nemohlo vadit, přesto jeho smysly zůstaly nevzrušené. Kvůli ztraceným kufrům a komorným mohla Ada zůstat jen na večeři – pak odjela do Ženevy. Van je zklamáný, udivený a vlastně mu ani nevadí, že Ada zase odjela. Volného večera využije, aby pokračoval v práci. Přes noc svůj esej dokončil, a když

se ráno probudil, uvědomil si, že jestli nebude jednat *ted'*, ztratí Adu navždy. Už připravuje odjezd do Ženevy, když vyjde na balkón a zjistí, že na balkóně o patro níž stojí Ada. Ve skutečnosti neodjela – jen chtěla nechat unaveného Vana odpočinout.

Část čtvrtá končí tím, že Van Adě vysvětluje, o čem psal:

Dal jsem nový život Času tím, že jsem od sebe oddělil Siamská dvojčata prostoru a klamně budoucnosti. Mým záměrem bylo vytvořit jakýsi druh novely ve formě pojednání o Textuře Času, propátrání jeho zahalené substance s názornými metaforami postupně rozvíjenými, velmi pozvolně budovanou logickou love story jdoucí od minulosti do současnosti, kvetoucí jako konkrétní příběh a stejně tak postupně vracející analogie a rozkládající se znovu do uhlazené abstrakce.<sup>333</sup>

Jako v případě vložené knihy o Černyševském v *Daru* není přítomnost *Textury Času* v *Adě* samoúčelným aktem autorovy svévole. Naopak, v podstatě je filozofickým vysvětlením některých zvláštností románu.

Platí to už pro zvolený způsob vyprávění, v němž najdeme časté odskakování do „budoucnosti“, tedy do vypravěčovy přítomnosti,<sup>334</sup> jinými slovy z času vyprávěného do času narativní přítomnosti. Podobnými přeskoky jsou i všechny Adiny komentáře a Orangerovy vydavatelské poznámky. Tento zdánlivě okrajový postup, jakoby bezvýznamná autorova libůstka, však ve skutečnosti ve složité koncepci románu slouží jako doklad pravdivosti Vanových filozofických názorů. Časové přeskoky totiž nejsou odskoky do budoucnosti, jak

---

333 *Ada*, s. 443.

334 Tammi (s. 175–176) napočítal ve své práci deset takových časových odskoků: vzhledem k tomu, že se zabývá především problematikou narativu, neuvádí Vanovo vypravěčské časové přeskakování do souvislosti s jeho filozofií času.

by se mohlo jevit z perspektivy čtenáře, ale zase jen do přítomnosti, přítomnosti vypravěče. Budoucnost není. Vyprávěné je minulostí, vše ostatní je jen prodlouženým vědomím přítomnosti.

Tak ve shodě s Vanovou filozofií i čas románu vlastně není lineárním pohybem vpřed, ale spíše rytmem Vanova a Adina spojení a odloučení. Takže pro Vana a Adu je skutečným časem pouze onen *Něžný Interval* mezi dvěma údery jejich odloučení – skutečným časem a současně prodloužením tohoto intervalu pak je nejen to, že posledních čtyřicet pět let prožili spolu, ale také skutečnost, že spolu mohli sdílet minulost.

Boyd k tomu píše:

... život není jako jednosměrný pohyb, není jako dramatická akce a reakce sil pozvolna směřujících k nějakému nevyhnutelnému vyvrcholení, ale je jako cosi mnohem svobodnějšího s překvapujícími klopýtnutími a změnami směru, které přesto ve zpětném pohledu zapadají do jedinečného vzoru, jenž charakterizuje individuální osud člověka. A současně *Ada* zaznamenává rytmus, který je nám všem společný: zdánlivě nekonečnou rozlohu času dětství, zrychlující se spád let, rovnoměrně narůstající zásoby vzpomínek.<sup>335</sup>

Jinými slovy, i disproporčnost jednotlivých částí *Ady* tak vlastně je vyjádřením Vanovy filozofie času. V knize o *Adě* Boyd poskytuje řadu dokladů, jak je Vanova filozofie Času obsažena v celém románu.<sup>336</sup> Mimo jiné už sama scéna setkání Vana a Ady po sedmnácti letech toho může být důkazem: šok z faktu, že současná Ada není tou bývalou Adou, nezdar jejich schůzky a pak nečekané setkání následující ráno, které vyústí v pevný partnerský svazek až do konce života – vše

---

335 Boyd, *Vladimir Nabokov*, s. 539–540.

336 Boyd, *Nabokov's Ada*, s. 171–178.

to dokládá, jak je nemožné cokoliv očekávat, plánovat, neboť věci se mohou měnit každým okamžikem. „Vanovo vyprávění,“ uzavírá Boyd, „potvrzuje jeho náhled na budoucnost, na volnost událostí v čase“<sup>337</sup>.

Vanova *Textura Času* je vyvrcholením Nabokovova celoživotního ohledávání daného tématu. Otázky času a jeho vnímání zaujímají v jeho tvorbě stěžejní místo už od samých počátků. V různé podobě: motiv nenaplněného plánu je v podstatě variací teze o nepředvídá-  
telnosti budoucnosti. Když v románu *Král, dáma, kluk* Marta a Franz plánují vraždu nepohodlného manžela, zacházejí s Dreyerem jako s nehybným, bezvládným materiálem; stačí však jen jedna manželova obyčejná reakce a plány jsou zmařeny, neboť ani ten nejdokonalejší plán není s to předvídat nečekané zvraty událostí. Ve světě, v němž je vše nezávislé na naší vůli, nelze napláňovat vůbec nic. Budoucnost nelze anticipovat. Povídku *Čorbův návrat* lze zase například číst jako pojednání o vztahu času a prostoru – hlavní hrdina po smrti manželky vyhledává místa, která navštívil spolu s ní, ve snaze vrátit čas. V zárodečné podobě najdeme Vanovu filozofii Času už v *Daru*, kde Fjodor říká:

Naše mylné vědomí času jako určitého růstu je výsledkem naší konečnosti, která spočívajíc sama vždy v rovině přítomnosti, předpokládá, že čas neustále postupuje od vodní propasti minulosti ke vzdušné propasti budoucnosti. Bytí tak je ustavičným přeměňováním budoucnosti v minulost... Teorie, jež mě nejvíc vábí, říká, že čas neexistuje, že vše je přítomnost v podobě záření za naší slepotou...<sup>338</sup>

Obdobně v románu *Ve znamení levobočka* říká profesor moderních dějin o opakování historie:

---

337 Boyd, *Nabokov's Ada*, s. 171.

338 Nabokov, Vladimir: *The Gift*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994, s. 312.

Moje klientka se nikdy neopakuje. Rozhodně ne tehdy, když lidé příchod toho opakování dychtivě očekávají. Ve skutečnosti se Klió může opakovat pouze nevědomky. Jelikož má příliš krátkou paměť. A vzhledem k existenci tolika fenoménů času, periodicky se opakující kombinace jsou patrné pouze tehdy, kdy už na nás nemohou mít vliv – když jsou, abych tak řekl, uvězněny v minulosti, která je minulostí jen proto, že je dezinfikována. Pokoušet se vytvořit mapu našich zítřků s pomocí údajů poskytnutých našimi včerejšky znamená pominout základní prvek budoucnosti, jímž je její naprostá neexistence. Závratný vpád přítomnosti do tohoto prázdna mylně považujeme za racionální pohyb.<sup>339</sup>

A bezpochyby není náhodou, že celoživotním traumatem hlavního hrdiny autoparodického románu *Podívej na harlekýny!* je neschopnost odlišit čas od prostoru.

## XI

Každá část *Ady* je jiná (a to i proporcionálně: každá část je zhruba o polovinu kratší než ta předchozí – první část zabírá asi polovinu románu, část druhá čtvrtinu, část třetí osminu, část čtvrtá šestnáctinu a i část pátá je poloviční vůči té čtvrté): část první má idylický ráz vlastní rodinným kronikám či vzpomínkovým románům devatenáctého století. Část druhá má ráz erotický (lesbický vztah Lucetty a Ady, milostné hrátky ve třech, společný život Ady a Vana), třetí tragický (smrt Mariny, Lucetty a Demona, zmaření nadějí na společný život Vana a Ady, Lucettina nenaplněná láska; důraz je

---

339 Nabokov, Vladimir: *Ve znamení levobočka*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002, s. 57–58. Překlad Pavel Dominik.

tedy položen na tragické aspekty lásky). Čtvrtá část je filozofickým esejem a pátá část vše uzavírá. Van ji však nemíní jako epilog – „je skutečným úvodem k mé z devadesáti sedmi procent pravdivé a ze tří procent pravděpodobné *Adě aneb Žáru, rodinné kronice*“<sup>340</sup>. Píše se rok 1967 a Vanovi je devadesát sedm let. Uplynulých dvacet pět let prožil s Adou. *Ada aneb Žár* jsou jeho memoáry, napsání jejich první verze mu zabralo šest let. Definitivní verze vyšla až posmrtně. Během dokončovacích prací se Van připravuje na smrt, jeho úvahy se prolínají s jeho vzpomínkami v jednolitém proudu vědomí. Na smrti, píše Van, jsou nejhorší tři aspekty: za prvé – naprostá ztráta všech vzpomínek, za druhé příšerná fyzická bolest a za třetí – beztvář pseudobudoucnost, prázdná a černá, nekonečné nebytí... Otázkou ovšem je, zdali ono nekonečné nebytí se týká i sourozenců Veenových. Napsáním *Ady* se totiž oba dostávají „do dokončené knihy, do Ráje nebo do Hád, do prózy knihy nebo do poezie její reklamy“<sup>341</sup>.

Jsou nesmrtelní. Van nad časem i Časem definitivně zvítězil.

*Ada* je Nabokovova suma, je to suma celé literatury. Alfred Appel napsal, že *Ada* „... je posledním románem ruské literatury devatenáctého století a jako celek je prvním a jediným klasickým dílem ‚ameruské‘ literatury“.<sup>342</sup> Román stylově kopíruje vývoj literatury: od postupů románů devatenáctého století – a to jednak použitím některých zaběhlých vypravěčských metod (např. vypravěč dopředu upozorňuje, co bude následovat), postupů či motivů (první část *Ady* „klasický“ román devatenáctého století evokuje i tematologicky a topologicky), jednak imitováním technik jednotlivých autorů (nejčastěji Austenová, Turgeněv, Tolstoj, Čechov, Flaubert...) – až k modernistickému proudu vědomí a postmodernistické metatex-

---

340 *Ada*, s. 445.

341 *Ada*, s. 460.

342 Appel, s. 170.

tovosti. Palimpsestový ráz románu ještě umocňují štědře zastoupené informace o knihách (které některá postava napsala či četla), filmech a hrách (které někdo napsal nebo v nich některá z postav hrála), jež mají mnohdy parodický ráz či burleskně převrací a komolí (všeobecně) známá díla.

Nabokov si pro *Adu* s mimořádnou precizností vymyslel nejen nový svět, nový zeměpis a nové dějiny a novou metafyziku, ale zejména vlastní koncept času, na němž toto výstřední, ale dokonalé dílo postavil.

# Mrazivý záchvěv, z předstírání

(Perecův *Kabinet sběratele*)

## I

Tezi, že literární postmodernismus opouští – jako projev pokračující poznávací skepse – „velká vyprávění“ a nahrazuje je fragmentárními a předběžnými modely, lze vhodně doložit na díle Georgese Pereca. Jeho typickou autorskou metodou není sledovat souvislý tok vyprávění, ale zastavovat se u izolovaných epizod a statických výjevů. Jsou to jakoby osamělé fotografie, nespojené a zdánlivě nespojitelné momentky, jejichž smysl se ozřejmí až v perspektivě většího celku.

Na principu „prohlížení fotografií“ – a to doslova – je postavena autobiografická linie románu *W aneb Vzpomínka z dětství* [1975]. V něm Perec vzpomínky nikoliv rekonstruuje, nýbrž vytváří – a to prohlížením si fotografií z doby, na kterou žádné vzpomínky nemá nebo nemůže mít. Souvislé vyprávění o dětství je nahrazeno důkladným popisem statických snímků. Jako by autor očekával, že z pouhého nahromadění faktů, z jejich výčtu, vytane nějaký smysl či řád.

Katalogizace jevů a výčty jsou typickými znaky poetiky Georgese Pereca. Jeho vzpomínkové texty mají podobu útržků reality, náhodných obrazů, neseskládaných v příběh ani nezřetězených do tematických vzorců. Nejde o autorskou schválnost či samoúčelný experiment, spíše o projev epistemologické skepse člověka žijícího v mnohotvárném světě, v němž „skutečnost“ může být fikcí, klamem, mystifikací či podvodem. V takovém světě nelze událostem vnutit smysl; katalogizace jakožto literární postup je tak projevem nedůvěry v možnosti vyprávění.<sup>343</sup>

---

343 Srov. Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003, s. 252–260.

Anebo také jsou výčty, strohé deníkové záznamy bez příkras, jediným prostředkem, jak bezprostředně zachytit okamžik v jeho prchavosti a nezachytitelnosti. „Psát: úzkostlivě se pokoušet něco zadržet, něco uchovat naživu...“, čteme v závěru jeho *Průzkumu prostoru* [1974]<sup>344</sup>, *Pokus o vyčerpávající popis jednoho místa v Paříži* [1974] je detailním pozorováním všedního života na náměstí Saint-Sulpice v Paříži. Za zdánlivě neosobním a chaotickým výčtem vyvstává rytmus událostí, autorovo citové zaujetí, básnické zachycení „šumu každodennosti“. Ze stále se vracejícího tématu prchavosti a pomíjivosti tak můžeme vyčíst to, co skrývá za jeho hračkářstvím a zdánlivě nezávažnými a nevázanými nápady. Skrze výběr detailů vyvstává onen lukácsovský „světový názor“. Přes formalistické hříčky autor zkoumá fungování nesignifikačního světa. Následující analýza Perecovy krátké prózy *Kabinet sběratele* [1979] se pokusí v této zdánlivě prosté postmodernistické hříčce představit jednak některé typické znaky Perecovy poetiky, ale zejména daný text přečíst jako výraz autorova postoje ke světu.

## II

Jedním z centrálních motivů životního díla Georgese Pereca, románu *Život – návod k použití* [1978], je pokus milionáře Bartlebootha vytvořit nicotu – jeho životní aktivita je cílena k důmyslnému ničení. Z obrazů, jež vytvoří, jsou vyráběny puzzle skládačky, které jsou poté, co je Bartlebooth složí, komplikovaným způsobem ničeny. Co nejprve působí jako neškodný rozmar, záhy přeroste v obraz zkázy, zmaru a smrti a způsobí několik zmařených životů. Současně sledujeme snahu dvou umělců všeobecnou zkázu zastavit. Gaspard Winckler Bartleboothovi znemožní složit jednu ze skládaček a tím

---

344 Perek, Georges: Prieskum priestoru. *Revue svetovej literatury*, 17, 1981, č. 6, s. 118.

zničit další obraz a Serge Valéne, který Bartlebootha naučil malovat, se zase snaží „oddálit smrt chystající se zachvátit celý dům“ tím, že namaluje jeho obraz. *Život – návod k použití* je – jak se nakonec ukáže – vlastně dynamickým záznamem Valénova neuskutečněného díla.

Právě *Život – návod k použití* množstvím výtvarných děl v něm popsaných a celou svou koncepcí vytane čtenáři na mysl při četbě *Kabinetu sběratele*, textu, jenž by klidně mohl být jednou z kapitol Perecova „velerománu“.

*Kabinet sběratele*,<sup>345</sup> „příběh“ o jednom velkolepém podvodu a zlé posmrtné pomstě,<sup>346</sup> není souvislým textem, ale skládá se z řady ocitovaných či parafrázovaných „autentických“ dokumentů, pospojovaných informativním průvodním slovem. „Kabinet sběratele“ je rozměrné plátno amerického malíře německého původu Heinricha Kürze, poprvé vystavené roku 1913, zobrazující americko-německého pivovárníka a zapáleného sběratele Hermanna Raffkeho uprostřed své sbírky obrazů. Pro preciznost a podivnost, s jakou reprodukuje v několika stále se zmenšujících a proměňujících verzích sto nejslavnějších kousků z Raffkeho sbírky a také sám sebe, se obraz stal senzací. Po incidentu, kdy se jeden z návštěvníků galerie pokusil dílo poškodit, Raffke obraz z výstavy stáhl a už ho nikdy nikdo neviděl. Když pivovárník o půl roku později zemřel, vzal si svůj nejslavnější obraz s sebou do hrobu: nechal si jej vyvěsit v zapečetěné hrobce. Zde však text nekončí: dále sledujeme průběh dvou velkých aukcí Raffkeho sbírek a jsme seznámeni s životopi-

---

345 Perec, Georges: *Kabinet sběratele. Historie jednoho obrazu*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2001. Překlad Kateřina Vinšová.

346 Něco obdobného, byť kvalitativně odlišného, najdeme i v *Životě – návodu k použití*, kde neúspěch Bartleboothovy destrukční mise je také způsoben důkladně připravenou „posmrtnou“ pomstou: „Gaspard Winckler je po smrti, ale dlouhodobá pomsta, kterou tak trpělivě a důkladně chystal, ještě nebyla dokonána.“ (s. 16).

sy pivovarníka i geniálního malíře a dalšími aktivitami Raffkeho dědiců. Po rozprodání zbylých obrazů v roce 1924 přichází závěr: Humbert Raffke všem účastníkům dražby zašle dopis, v němž jim oznamuje, že obrazy byly padělky a on je jejich autorem.<sup>347</sup> Vše bylo pivovarníkovou velkolepou pomstou světu za to, že ho v začátcích jeho sběratelské dráhy v Evropě napálili a prodali mu obrazy buď bezcenné, nebo padělané.

Jakmile se to Hermann Raffke po svém návratu dozvěděl, rozhodl se, že se pomstí. S pomocí svých dětí, synovce, který při této příležitosti prokázal ohromný padělatelský talent,

---

347 Pro lepší orientaci stručný přehled jednotlivých „dokumentů“ – částí *Kabinetu sběratele*:

1. Představení Kürzova „Kabinetu sběratele“ na německých oslavách v Pittsburghu v roce 1913.
2. Přijetí akce tiskem.
3. Katalog z výstavy.
4. Průběh výstavy a její ukončení v říjnu 1913.
5. Stať Lestera K. Nowaka „Art and Reflection“ – rozbor obrazu „Kabinet sběratele“.
6. Raffkeho smrt v dubnu 1914 – „Kabinet sběratele“ zapečetěn v jeho hrobce.
7. První aukce Raffkeho sbírky – katalog aukce, z 216 položek popsáno pět amerických pláten a tři evropská (která byla prodána nejdraž).
8. Život Raffkeho dědiců mezi léty 1914 a 1924.
9. Autobiografie Hermanna Raffkeho vydaná v roce 1921 a údaje o vybraných obrazech z jeho sbírky.
10. Kniha Lestera K. Nowaka „Heinrich Kürz, an American Artist, 1884–1914“ vydaná v roce 1923 a věnovaná především „Kabinetu sběratele“; vytvořeno na základě zachovalých skic. Součástí knihy je i práce o dalších obrazech z Raffkeho sbírky.
11. Druhá aukce Raffkeho sbírky v květnu 1924.
12. Seznam 39 děl z aukce, která byla prodána nejdraž, se stručnou charakteristikou a údaji o kupci.
13. Informace o tom, že všechny obrazy prodané v aukci byly padělky a Heinrich Kürz nikdy neexistoval.

a několika dalších kompliců, kteří se hráli podružnější roli, mezi nimi Lestera Nowaka a Frantze Ingehalta, připravil vše tak, aby po mnoho let, a dokonce ještě po své smrti pro změnu on mystifikoval sběratele, znalce a obchodníky s uměním. Posledních osm cest do Evropy prakticky plně věnoval shromažďování a vyrábění důkazů, které by potvrzovaly pravost děl, o jejichž vytvoření se zatím postaral Humbert Raffke alias Heinrich Kürz. Svorníkem tohoto trpělivého režijního počínu, v němž každá etapa byla naprosto přesně propočítána, bylo vytvoření *Kabinetu sběratele*, na němž obrazy ze sbírky, otevřeně prezentované jako kopie, napodobeniny, repliky, budou samozřejmě působit jako kopie, napodobeniny, repliky *skutečných* obrazů.<sup>348</sup>

Pivovarníka Raffkeho lze zařadit po bok milionáře Bartlebootha. Zatímco však hnacím motorem milionářovy motivace byla nuda a neschopnost nalézt jinou seberealizaci než v ničení svých puzzle-obrazů, Raffke se jen vynalézavě mstí. Místo aby budoval svou vytouženou sbírku, veškerou energii i bohatství nasměruje k zorganizování monstrózního spiknutí, geniální pomsty. Když nejdou hodnoty vytvořit, je třeba aspoň ničit. Příběh *Kabinetu sběratele* by se nemohl odehrát jindy než ve dvacátém století. S jistou středoevropskou potměšilostí se chce dodat, že se také nemohl odehrát jinde než v Americe. Těžko říct, jak to Perec s těmi národnostmi vlastně myslel, ale – jakkoliv to může znít mírně xenofobně – už zde spočívá základní rozdíl mezi Bartleboothem a Raffkem: zatímco noblesní milionář byl Angličan, zbohatlický pivovarnický podvodník je amerikanizovaný Němec.

Z převyprávění obsahu *Kabinetu sběratele* by se mohlo zdát, že jde jen o zábavnou literární hříčku. Dokonce i autor v závěru tvrdí,

---

348 *Kabinet sběratele*, s. 68–69.

že příběh byl sepsán „jen a jen pro radost, a také mrazivý záchvěv, z předstírání“<sup>349</sup>. Ve skutečnosti ale představuje názornou ukázkou užití oulipovských prostředků, z nichž ani jeden nelze označit za samoučelný. Z pomyslného seznamu Perecových tvůrčích postupů (které v plnosti představuje v *Životě – návodu k použití*) se zaměříme pouze na tři, jež lze v *Kabinetu sběratele* považovat za nejstěžejnější.

### III

#### **Matematická úloha**

Jedním z typických znaků poetiky *Oulipo*, *Dílny potenciální literatury* (Ouvroir de Littérature Potentielle), které byl Perec členem, je záliba v matematických úlohách. V *Životě – návodu k použití* jich najdeme celou řadu. Šachistické uspořádání Perecova románu má konečně též matematický ráz.

Zašifrovanou matematickou úlohu najdeme i v *Kabinetu sběratele*:

Brzy si někdo dal tu práci a propočítal, že plátno měří necelé tři metry krát něco přes dva metry, že první „obraz v obraze“ je ještě téměř metr dlouhý krát sedmdesát centimetrů na výšku, že třetí už má pouhých jedenáct centimetrů na osm, že pátý je sotva tak velký jako poštovní známka a šestý že je stěží pět milimetrů na tři. Když potom jistý člověk vyzbrojený klenotnickou lupou [...] prohlásil, že je na něm velmi zřetelně k rozeznání sedící muž, stojan s portrétem tetovaného muže a ještě jednou obraz a na něm znovu sedící muž a ještě naposledy obraz, z něhož zbývá tenká, půlmilimetrová čára...<sup>350</sup>

---

349 *Kabinet sběratele*, s. 69.

350 *Kabinet sběratele*, s. 18.

Shrňme si údaje, jež nám Perec nabízí:

- Původní obraz: 300 × 210 cm
1. vložený obraz 100 × 70 cm
  2. vložený obraz (údaje neuvedeny)
  3. vložený obraz 11 × 8 cm
  4. vložený obraz (údaje neuvedeny)
  5. vložený obraz velký jako poštovní známka
  6. vložený obraz 0,5 × 0,3 cm
  7. vložený obraz (údaje neuvedeny)
  8. vložený obraz (údaje neuvedeny)

Představu o jednotlivých obrazech si na základě autorových dat lze jen stěží učinit, čtenář si vše musí dopočítat.

1. vložený obraz je vůči originálu v měřítku 1 : 3
2. vložený obraz – k originálu v 1 : 9 » 33 × 23 cm
3. vložený obraz – k originálu v měřítku 1 : 27
4. vložený obraz – k originálu v měřítku 1 : 81 » 3,7 × 2,6 cm
5. vložený obraz – k originálu v měřítku 1 : 243 » 1,3 × 0,9 cm
6. vložený obraz – k originálu v měřítku 1 : 729
7. vložený obraz je 2187krát menší než originál a má rozměry 1,4 × 0,9 mm
8. vložený obraz je 6561krát menší než originál a ona „půlmilimetrová čárečka“ má rozměry 0,45 mm na délku a 0,032 mm na výšku.

Pokud uvažujeme o obrazech takových rozměrů, není divu, že se mezi draženými obrazy objevil i Hans Holbein ml. (který má ke Kürzově tvorbě skutečně blízko – důraz na detail, portréty stejných „kupců“ jako Raffke, německým původem a přesídlením do anglicky mluvícího prostředí). Miniaturizace od šestého vloženého obrazu dále je absurdní – dostáváme se někam do oblasti Leskovovy (a Zamjatinovy) *Blechy* či Cimrmanovy vyřezávané pecky.

Jak už bylo řečeno, na základě Perecových údajů si jen stěží můžeme rozměry „Kabinetu sběratele“ představit. Čtenář – pokud chce mít o obrazu přesnou představu – musí autorovu matematickou úlohu vyřešit, musí se sám aktivně zapojit do hry. Snaha přimět čtenáře k *aktivitě* je jedním z typických rysů Perecovy tvorby – jen těch možností, jak postupovat při čtení *Života – návodu k použití*. Skrytá matematická úloha v *Kabinetu sběratele* tak není jen pouhou hříčkou, ale zapadá do fikčního světa Perecovy tvorby, kde hravost má své čelní místo.

## **IV**

### ***Mystifikace***

Zatímco v osmnáctém a devatenáctém století mystifikační rovina díla sloužila jako projev autorské distance či ironického autorského gesta, písemnictví století dvacátého obohatilo mystifikaci o nový rys – intelektuální hravost. Čtenář si je dobře vědom, že je vystaven mystifikaci, autor to před ním nikterak neskrývá, současně mu ale velmi znesnadňuje možnost si mystifikaci „prověřit“. Spisovatelé jako Nabokov, Borges nebo i Eco chrlí na čtenáře obrovské množství informací, často imitují (a parodují) seriózní vědeckou literaturu, ale nedávají čtenáři šanci prověřit, kde ještě pracují s fakty a kde se už pohybují na poli fikce. Mystifikace tak je důsledně protipozitivistická – přímo pracuje s vědomím otevřenosti a nekonečnosti lidského poznání, s nemožností i přes obrovský rozkvět informačních technologií si danou informaci ověřit. Moderní a vzdělaní spisovatelé dvacátého století často zvládají vědní obory natolik specializované a činnosti vyžadující takové znalosti, že mystifikace čtenáře, spočívající na vytváření fikce nebo záměrné tvorbě omylů a chyb v rámci jejich vědní specializace, jim nedá vůbec žádnou práci. V prověřování údajů, kterými ho autor zahrne, pak čtenář

(opět: chce-li) může najít zábavnou a napínavou hru, v níž odhaluje hranice fikčního světa autorova díla.

Mystifikace založená na hravosti je nedílnou součástí Perecovy poetiky. V próze *Co je to tam vzadu na dvoře za kolo s chromovanými řídítky?* [1966] najdeme v závěru „vědecký“ seznam literárních prostředků, kterých autor údajně použil, kde pochopitelně kromě známých termínů najdeme i nesmysly. A tu přichází zásadní pochybnost ostražitého čtenáře: jde o skutečné hlouposti, nebo Perec někoho paroduje? Mystifikace tak v konečném důsledku není pouhým odkazem na nekonečnost lidského poznání, ale také projevem naprostého znejistění nad nemožností rozpoznat skutečnost od fikce.

Jak jsme již uvedli, *Kabinet sběratele* je mystifikačním textem a ani zde Perec tohoto prostředku neužívá samoučelně. Je součástí celkového ideového konceptu textu a připravuje pointu příběhu tak, aby nebyla náhodná, ale v podstatě jediná možná.

Jednodušší variantu mystifikace v *Kabinetu sběratele* představují zmiňované malíři a jejich díla. Zde Perec kombinuje tři postupy: buď si tvůrce i díla zcela vymýšlí (byť nedůvěřivého čtenáře přece jen může napadnout: co když takový umělec skutečně existoval a Perec o něm našel informaci v nějaké zapomenuté příručce, velmi podrobné odborné publikaci, nebo jeho dílo někde skutečně viděl?), nebo skutečným umělcům přisuzuje neexistující plátna, anebo existujícím plátnům dává chybné autory. Podívejme se na příklady: Hans Holbein je v textu uveden jako autor *Portrétu kupce Martina Baumgartena*. Čtenáři, majícímu v povědomí ráz malířovy tvorby, tedy portréty kupců, purkmistrů a měšťanů, vše připadá důvěryhodné, navzdory tomu, že takové plátno u Holbeina nenajdeme. Totéž např. Jan Vermeer, který má ve své tvorbě několik pláten tematizujících dopis, ale žádné nazvané *Ukradený dopis*. Smysl mystifikace je jasný: autor rafinovaně nenápadným způsobem sděluje, že máme co do činění s podvrhy.

Druhý typ mystifikace je poněkud složitější. Netýká se přímo obrazů, ale literatury o nich. V textu je často citován kunsthistorik Lester Nowak, jeden z aktivních účastníků Raffkeho podvodu. Jeho stati jsou ale z odborného hlediska snadno napadnutelné. Mystifikace zde spočívá v úmyslném vytváření chyb. Např. v článku „Art and Reflection“ (příznačný název vzhledem k motivu zrcadlení v *Kabinetu sběratele*) Lester zmiňuje „*Gersaintův vývěsní štít*, kde se Watteau u vědomí toho, že tento obraz bude jeho „uměleckou závětí“, rozhodl reprodukovat díla, která nejvíce obdivoval...“<sup>351</sup>. Jenže Watteauovo dílo není „kabinetem sběratele“, ale obrazem obchodu s obrazy. Stejně tak dodnes není zřejmé, jsou-li zobrazená plátna dána malířovým osobním výběrem, nebo zásobou obchodu. Navíc ze zhruba třiceti zobrazených pláten lze námět určit asi jen u třetiny, přičemž u většiny z této identifikovatelné skupiny (nepočítáme-li portrét Ludvíka XIV. ironicky umístěný do koše) se můžeme omezit jen na určení příslušnosti ke škole a zbytek neodpovídá známým kompozicím. Perec tedy úmyslně vytváří ve svém textu chybu, jejíž smysl je jednoznačný: dát čtenáři vědět, že Lester Nowak je šarlatán a podvodník, a upozornit, že na jeho aktivitách nebude něco v pořádku.

Mystifikace tak ztrácí všechny znaky samoučelnosti, není pouhou autorovou hříčkou, ale představuje pro text ústřední motiv, rozpracovaný na několika úrovních.

## V

### **Zrcadlení**

Kürzův obraz zobrazoval Raffkeho kabinet. Výstavní sál a posléze i interiér pivovarníkovy hrobky byly zpětně koncipovány podle

---

351 *Kabinet sběratele*, s. 22.

obrazu. Zdá se, že došlo k trojímu zrcadlení – kabinet » obraz » sál a hrobka. Jenže pak se ukázalo, že se zmenšenými kopiemi obrazů Raffkeho sbírky, zobrazenými v „Kabinetu sběratele“, není něco v pořádku:

... netrvalo dlouho a zjistilo se, že jeho úmyslem naopak bylo nevytvořit nikdy přesnou kopii vzoru a že se zřejmě škodolibě bavil tím, když do ní pokaždé propašoval nějakou nepatrnou obměnu: postavy či detaily od jedné kopie k druhé mizely nebo měnily místo anebo byly nahrazovány jinými: z Gartenovy čajové konvice se stala modrá smaltovaná kávová konvička; rohovnický přeborník, na první kopii ještě v převaze, schytl na druhé řádný zvedák a na třetí ležel na lopatkách; původně liduprázdnou piazzettu zaplňovaly karnevalové maškary (Longhiho *Slavnost v paláci Quarli*); z marocké krajiny se jeden po druhém vytráceli žena se závojem, oslík a dromedár; obraz znázorňující *Eskymáky sjíždějící řeku Hamilton* od Schönbrauna byl postupně nahrazen *Lovci perel* od Dietricha Hermannstahla a poté *Podobiznou nevěsty* od R. Mutta; pastýř zahánějící své ovečky (*Hodina malování*, holandská škola) jich napočítal deset na první kopii, dvacet na druhé a ani jednu na třetí; z hráče na loutnu se stal hráč na flétnu (*Hospodský výjev*, vlámská škola); tři muži na polní cestě přecházeli od tělnatosti hraničící s obezitou k až zarážející hubenosti apod.<sup>352</sup>

Tato obměna způsobená procházením *originálu* lomem umění připomene jednu z hlavních metafor Nabokovova románu *Bledý oheň* [1962]: šílený literární vědec Charles Kinbote, považující sám sebe za krále uprchlého z malého královstvíčka Zemby, čte Shakespeara v překladu do svého „rodného“ jazyka, a má-li jej ci-

---

352 *Kabinet sběratele*, s. 19.

tovat anglicky, musí ho ze zemblanštiny přeložit zpět do angličtiny. Při překládání se mu ale z úryvku vytratí to klíčové – slova *bledý oheň*, jež dala název celému románu. Právě tento Nabokovův román-poému o pravém a falešném umění, o osudných záměnách a tragických zrcadleních lze považovat za jeden z možných zdrojů pochopení Perecova textu. Oulipisté považovali Nabokova za svého autora. Členům skupiny imponovalo spojení šachistické logiky, entomologické přesnosti a důrazu na detail s bohatou a barvitou imaginací a jazykovou a stylistickou dokonalostí. Dokonce se vážně zabývali myšlenkou, že Nabokovovi, k němuž to z Paříže do Montreux neměli daleko, nabídnou ve svém spolku členství. Nakonec ale s vědomím mistrova zásadního odmítání členství ve všech autorských a uměleckých skupinách nápad nerealizovali.<sup>353</sup>

Perecův *Život – návod k použití* se nabokovovskými narážkami jen hemží<sup>354</sup> a Perecův anglický životopisec David Bellos uvádí, že přímým impulzem pro napsání *Života* mu byla četba Nabokovova románu *Skutečný život Sebastiana Knighta* [1941] o marném pokusu vypravěče románu napsat životopis svého bratra, slavného, ale záhadného spisovatele. Již zmiňovaný *Bledý oheň* je složitě strukturovaným textem – básní-komentářem, v němž se jednotlivé roviny mnohvrstevnatého díla navzájem pokřiveně zrcadlí, asi

---

353 Nejvýraznějším projevem oulipovského okouzlení Nabokovem budiž Queneauho román *Zazí v metru*, inspirovaný *Lolitou*. Ostatně autor *Zazí* měl Nabokovův román téměř z první ruky: pracoval jako redaktor u Gallimarda právě v době, kdy zde vyšla francouzská edice *Lolity*. (A vliv byl i obrácený: když Kubrick připravoval svou filmovou verzi *Lolity*, ptal se Nabokova, jak by si představoval hlavní hrdinku. Spisovatel odpověděl, že přesně jako děvče, co hrálo *Zazí* ve filmu Louise Malla.)

354 Tu se nabízí vysvětlení jmen obou hlavních protagonistů podvodu v *Kabinetu sběratele* pivovarníka i jeho čínorodého synovce-padělatele: Hermann i Humbert patří mezi nejslavnější Nabokovovy románové postavy a v obou případech jde o vyšinuté zločince (Hermann v *Zoufalství* a Humbert v *Lolitě*). Možná i takto mezitextově Perec upozorňuje, co se z celé záležitosti s obrazem nakonec vyklube.

jako skutečnost a její zdeformované zrcadlové odrazy v obrazech M. C. Eschera.

Zrcadlový odraz je pouhým odrazem, ale současně je stejně skutečný jako věci, které odráží. Úloha lidského vnímání pak spočívá jednak v rozlišení, co je skutečnost a co odraz (tedy v hierarchizaci v platónském smyslu), ale také v rozlišení skutečnosti na zrcadlovou a nezrcadlovou. S touto několikerou dvojznačností si Nabokov i Perec pohrávají. Zatímco ale u Nabokova vše vyúsťuje do metafyziky zrcadel, Perecův text se uzavírá jakýmsi zrcadlovým paradoxem: obrazem „Kabinet sběratele“, „na němž obrazy ze sbírky, otevřené prezentované jako kopie, napodobeniny, repliky, budou samozřejmě působit jako kopie, napodobeniny, repliky *skutečných* obrazů“<sup>355</sup>.

Obraz tedy zrcadlí něco *neskutečného*, něco, co není. A nejen to: vzhledem k tomu, že Kürzův obraz je zřejmě v Raffkeho sbírce jediný nepadělaný, lze říci, že originál zrcadlí kopie. Platónské pojetí zrcadla je definitivně odmítnuto a vládne Raffkeho nicota.

## VI

Tvořivá hravost, jeden z nejtypičtějších znaků Perecovy tvorby, prostupuje i *Kabinet sběratele* a jsou jí podřízeny všechny aspekty textu, z nichž některé jsme probrali výše. Tuto hravost musí s autorem sdílet i čtenář, má-li textu porozumět. Nejde ovšem o hravost samoučelnou, o autorský škleb, ale o vyjádření spisovatelova pohledu na svět.

Nepřítomnost existenciální roviny v jeho tvorbě a důraz na hravost vyplývají z autorovy biografie: válečné trauma židovského chlapce, vyjádřené v podtextu na první pohled chladně neosobních memoárů *W aneb Vzpomínka z dětství*, se v jeho tvorbě projevuje

---

355 *Kabinet sběratele*, s. 69.

jakýmsi zvláštním bílým místem amnézie, kdy – jak píše Václav Jamek – „získání nové vitality je potom možné jen tehdy, zůstane-li ona rána nikoli zapomenuta, ale oddělena a dál nejitřena“<sup>356</sup>. Hravost a mystifikace, vytváření ne pouze nových příběhů, ale celých nových dějin a světů (i tak lze číst *Kabinet sběratele*, i tak lze číst utopickou linku knihy *W aneb Vzpomínky z dětství*) tedy vyjadřuje autorovo znejistění světem – jeho ironií, potměšilostí, neuchopitelností –, kde je možné vše (monstrózní pivovarníkův podvod) a současně nic (téma „zmařeného díla“ v *Životě – návodu k použití*). Takový svět nelze zobrazit v jeho úplnosti (viz časosběrné pozorování náměstí), nýbrž jen útržkovitě – anebo vytvořit svět nový, založený na předem určených pravidlech, jakkoliv podivných (jazykových, matematických, šachových, sportovních...), často spojených s destrukcí literární formy. Perec chová v nebyvalé oblibě nejrůznější výčty, seznamy a rejstříky, jež nejsou ničím jiným než pokusem nově uspořádat svět podle abecedního principu. Tuto zálibu a s ní i svou autorskou metodu ironicky komentuje v *Kabinetu sběratele*: autor se tím na okamžik může „tvářit, že narušuje ‚zavedený pořádek‘ v umění a za výčtem znovu nachází invenci, za citací inspiraci, za paměť svobodu“<sup>357</sup>.

Do kategorie próz vytvářejících „nový svět“ bezpochyby patří i *Kabinet sběratele*. „Dobrodružství literatury splývalo pro Pereka s nevyčerpatelným dobrodružstvím světa...“ uvádí Václav Jamek.<sup>358</sup> Výsledkem je pak to, čím spisovatel uzavírá *Kabinet sběratele* – píše se pro radost a pro mrazivý záchvěv, z předstírání.

---

356 Jamek, Václav: Geniální hračičkář Georges Perec. *Literární noviny*, 3, 1992, č. 26, s. 11.

357 *Kabinet sběratele*, s. 23.

358 Jamek, s. 11.

# Když doba přeje různým formám potrhlosti

(Rushdieho *Hanba* jako historický román)

## I

Žánr historického románu, jakkoliv obtížně je sám o sobě definovatelný, prodělal během dvacátého století zásadní přeměnu. Jakkoliv z dřívějších dob zůstala zachována obliba historického románu jako populární četby, jako beletrizované literatury faktu i jeho alegorizující varianta, scottovský historický román, reflektující (slovy Vladimíra Svatoň) „zápas dvou odlišně koncipovaných duchovních světů“<sup>359</sup>, či „srážku jedné ‚celistvosti‘ s ‚celistvostí‘ jinou: odcházející nebo nastupující“<sup>360</sup>, se zásadně proměnil. Moderní historický román, coby dědic – či pozůstalý – toho scottovského programově pracuje s demystifikací dějinných událostí, obohacený pohledem na historické události očima účastníků, což sice patří k tradiční výbavě realistického historického románu 19. století, ale v jeho moderní variantě je existenciální rozměr dominantní. Jak řekl britský prozaik J. G. Farrell: „Skutečná zkušenost nesestává z podpisu smluv či z obchvatných manévrů, ale z kouře, který vás pálí do očí, a z puchýřů na noze.“<sup>361</sup>

Druhou podobou, do níž se scottovský román ve dvacátém století proměnil, je román, jenž programově rezignoval na velké historické události a jehož stěžejním záměrem je snaha rekonstruo-

---

359 Svatoň, Vladimír: *Proměny dávných příběhů*. Praha: Univerzita Karlova, 2004, s. 130.

360 Svatoň, s. 136. K dané problematice též viz s. 271–278, 319.

361 Citováno podle: Hilský, Martin: *Současný britský román*. Jinočany: H&H, 1991, s. 152.

vat historické vědomí, způsob myšlení a hierarchii hodnot obyvatel určité epochy. Za typického představitele tohoto typu románu lze považovat ku příkladu Johna Fowlese, jehož „koncepce“ historického románu je ukryta v románu *Daniel Martin* [1977], jehož titulní hrdina se potýká s psaním filmového scénáře o britském vojevůdci Kitchenerovi. V 39. kapitole (*Řeka mezi*) Danielovi v zásadní rozmluvě o ahistorickém vnímání dějin řekne starý východoněmecký egyptolog: „Slyším hlas této epochy. Nikoliv dějin.“<sup>362</sup> *Francouzova milenka* [1969] je právě na naslouchání hlasu epochy postavena. Všechny ty slavné a ceněné antiiluzivní triky románu směřují k odlišení vědomí spisovatelových současníků od vědomí viktoriánských mužů a žen v roce 1867. Průnik do dobového vědomí, vnímání světa pohledem člověka z půlky devatenáctého století, dodávají *Francouzově milence* specifickou historickou atmosféru a kontrast mezi „složitou“ současností a „idylickou“ dobou viktoriánskou ukazuje, jak nesamozřejmé jsou výdobytky moderní společnosti, jak velkou cestu musela anglická společnost od roku 1867 ujit.<sup>363</sup> Ještě vyhraněnější exkurzí do vědomí lidí v minulosti je *Larva* [1985], historická sci-fi detektivka, jakoby vycházející z otázky: Kdyby v roce 1736 přistál v Anglii létající talíř, jak by jej asi teh-

---

362 Fowles, John: *Daniel Martin*. Praha: Volvox Globator, 2002, s. 539. Překlad Rudolf Chalupský.

363 Vladimír Svatoň v knize *Proměny dávných příběhů* píše: „... historický román je postaven na předpokladu, že děje, postavy, vyličení životních poměrů i samy slohové prostředky budou vnímány na pozadí hodnot odlišných. Současnost je v takových dílech jakoby prožita znovu, její duchovní zájmy jsou zproblematizovány, zbaveny samozřejmosti, ukázány jako výsledek dlouhého úsilí, nebo naopak jako sféra, kterou je třeba obohatit. [...] Lev Tolstoj psal *Vojnu a mír* v době, kdy se odehrávaly příběhy *Zločinu a trestu* nebo *Výrostka*: kouzlo bezprostředních lidských vztahů pociťovali jeho čtenáři na pozadí individualismu a etického rozvratu, jež s sebou přineslo uvolnění lidské osobnosti z tradičních životních forem.“ (s. 276) Tato definice umožňuje chápat *Francouzovu milenkou* jako skutečný historický román.

dejší lidé vnímali? Jak by si setkání s mimozemšťany vysvětlovali? „Autentičnost“ rekonstrukce prožitku tehdejších lidí ještě umocňuje zvolená metatextová pseudodokumentární forma odpovídající dobovému úzu psaní románů. Byli-li to mimozemšťané nebo lidé z budoucnosti ve stroji času, se nakonec čtenář nedozví; právě proto, že na románové události pohlížíme pouze očima tehdejších lidí, či přesněji jediné svědkyně Rebeky Leeové, která stroj vnímá jen jako jakousi obří larvu. Jedním z nejzajímavějších pokračovatelů „fowlesovské“ linie historické prózy je současný australský prozaik Peter Carey, autor *Oscara a Lucindy* [1988] a *Pravdivého příběhu Neda Kellyho a jeho bandy* [2001].

K tomu je třeba ještě připomenout motiv *alternativních* dějin v románu postmodernistickém či dějin založených na vizi gigantického spiknutí. Nabokovova rodinná kronika *Ada aneb Žár* [1969] se odehrává na Zemi s alternativními dějinami: bitvu na Kulikově poli roku 1380 Tataři neprohráli, takže zabrali veškerý prostor mezi Baltským a Černým mořem a Tichým oceánem. Francii po napoleonských válkách definitivně zabrala Anglie a její koloniální říše se nerozpadla, Rusko se přesunulo na Aljašku, spojilo se s USA a vytvořilo impérium táhnoucí se až dolů k Argentině. V paranoidní vizi světa románu Thomase Pynchona *Dražba série 49* [1966] jsou dějiny nahlíženy perspektivou spiknutí Trystero. O zálibě, jakou nachází v tématu různých monstrózních spiknutí soudobá popkultura snad ani není třeba hovořit. Jako vhodnou ilustraci využití motivu alternativních dějin založených na spiknutí lze zmínit efektní (byť jinak po všech stránkách druhořadý) thriller Dana Browna *Šifra mistra Leonarda*, v němž jsou celé křesťanské dějiny pojímány jako velké spiknutí katolické církve proti pravdě, známé toliko hrstce vyvolených, kteří si ji předávají z generace na generaci formou složitých šifer, symbolů a kryptogramů.

## II

### *Palimpsestové dějiny*

Salman Rushdie přichází ve svých románech s koncepcí jakýchsi palimpsestových dějin, apokryfní historie. Ve svých románech ukazuje osudy svých postav a rodinných klanů v širokém časovém rozpětí. V *Maurově posledním vzdechu* [1995] například vypravěč zprostředkovává rodinnou historii i dvě generace zpět před svým narozením. V centru Rushdieho zájmu je postavení člověka v dějinách. Ve svých širokých epických pásmech se spoustou odboček a vedlejších epizod ukazuje, jak „velké“ společenské a historické události mnohdy náhodně, krutě a se smyslem pro škodolibost zasahují do života lidí. Začteme-li se do Rushdieho esejů, zejména těch, jež pracují s autobiografickým materiálem [např. *Step Across This Line*, 2002], náhle zjišťujeme, že to, co se v románech může zdát jako nezpochybnitelný akt autorovy imaginace, všechny ty neuvěřitelné historky a ztřeštěné zápletky, je vlastně všední realita. Žádný magický realismus, pouze obraz doby, „kdy se dařilo různým formám potrhlosti“, doby „vymknuté z kloubů“, vykořeněného času.

Historie, zasazení do konkrétní dějinné atmosféry, ukotvení v konkrétním historickém okamžiku, „duch doby“ či společenské klima, to vše hraje u Rushdieho důležitou roli a poskytuje historickou dimenzi i těm románům, které se neodehrávají v širokém historickém rozpětí, ale reflektují současnost (v *Satanských verších* [1988] je to Londýn druhé půlky 80. let, ve *Zběsilosti* [2001] New York na konci tisíciletí).

„Rodinná sága“ *Maurův poslední vzdech* [1995] se zprvu zdá být příběhem rodinného klanu DaGamů-Zogoibyů na pozadí dějin, aby se následně ukázalo, že je to rodina, co stojí v pozadí dějin: Abraham Zogoiby, otec hlavního hrdiny a vypravěče, coby bombajský „kmoť“, mocný mafián sjednotivší zločinecké skupiny napříč náboženskými

vyznáními, stojí v pozadí mnoha změn a intrik. V románu mimo jiné můžeme číst:

Samo město a snad celá země byly palimpsestem, podsvětím pod nadsvětím, černým trhem pod bílým; když byl celý život takový, když se neviditelná skutečnost přeludně pohybovala pod viditelnou smyšlenkou a přitom vyvracela všechny její významy, jak potom mohla být Abrahamova životná dráha odlišná? Jak mohl kdokoli z nás uniknout tomu smrtícímu vrstvení? Jestliže jsme byli uvězněni ve stoprocentní atrapě skutečnosti, oblečení do maškarády povrchnosti [...], jak jsme mohli proniknout k plné, živočišné pravdě o ztracené matce vespod? Jak jsme mohli prožít autentické životy?<sup>364</sup>

Je-li svět, v němž žijeme, „atrapou skutečnosti“, pak je možné cokoliv.<sup>365</sup> O Pákistánu, či spíše „Pákistánu“, dějišti *Hanby* [1983], se dočteme, že to byla „země tak neskutečná, že mohla skoro existovat“<sup>366</sup>. V páté kapitole románu je známá pasáž o vzniku názvu Pákistánu a o jeho palimpsestových dějinách:

Je dobře známo, že slovo Pákistán je akronym, který vymyslela v Anglii skupina muslimských intelektuálů. P. jako Paňdžábcí, A jako Afghánci, K jako Kašmířané, S jako Sindh a to „tan“ je

---

364 Rushdie, Salman: *Maurův poslední vzdech*. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 188. Překlad Pavel Dominik.

365 *Maurův poslední vzdech*: „Pravda je skoro vždycky výjimečná, mimořádná, nepravděpodobná a takřka nikdy v souladu s normou, takřka nikdy tím, co napovídají chladné kalkulace.“ (s. 332) „A pokud je realita našeho bytí taková, že za iluzorností světa, za závoji utkanými z nevědomí a klamu existuje tolik skrytých pravd, proč ne tedy i nebe a peklo?“ (s. 335).

366 Rushdie, Salman: *Hanba*. Praha: Odeon, 1988, s. 70. Všechny ukázky v překladu Pavla Dominika.

tam prý místo Balúčistánu. (Jistě vám neuniklo, že nikde není ani zmínky o Východním křídle, na Bangladéš místo ve jméně jednoduše nevybylo, a proto se nakonec dovrtěl a od odpadlíků se odtrhl. A teď si představte, co takové podvojně odpadlictví provede s lidmi!) – Bylo to tedy slovo zrozené v exilu, které se časem vypravilo na Východ, bylo převedeno neboli přeloženo a vnutilo se historii: byl to navrátilce, přivykající si v rozdělené zemi, pokrývající stránky minulosti palimpsestem. Palimpsest zastírá to, co se nachází vespod. Aby bylo možné vybudovat Pákistán, bylo nutné indické dějiny zaretušovat, popřít, že hned pod slupkou pákistánského úředního času leží indická staletí. Minulost byla přepsána, nic jiného nebylo třeba dělat. Kdo se podjal úkolu přepsat historii? – Přistěhovalci, *mohadžirové*. V jakých jazycích? – V urdu a angličtině, dvou importovaných jazycích, třebaže jeden z nich to neměl daleko. Na následující historii Pákistánu je možné pohlížet jako na souboj mezi dvěma časovými vrstvami, zápas zastíněného světa, jenž se prodírá nazpět nánosem, který mu byl vnucen. Pravou touhou každého umělce je vnutit svoji představu světa, a Pákistán, ten oprýskaný palimpsest, vedoucí stále lítější válku sám proti sobě, se dá popsat jako nezdar zasněného ducha. Snad byly použité pigmenty nevhodné, nestálé, tak jako Leonardovy, nebo snad místo děje bylo prostě *nedostatečně vymyšlené...*<sup>367</sup>

U Rushdieho jsou každé dějiny palimpsestové. Minulost je vždy přepsána, upravena, s množstvím vynechávek; to nejlepší bývá často vymazáno. Realistický historický román o moderních dějinách zkrátka nelze napsat. Když si vypravěč v druhé kapitole klade otázku, „má se historie považovat výlučně za vlastnictví je-

---

367 Hanba, s. 101.

jích účastníků?“<sup>368</sup>, odpovídá na ni celým románem. Jinými slovy: i dějiny jsou pouhou konstrukcí. Jejich „autoři“ si stejně jako autoři fikcí vybírají jen to, co se jim „hodí“.

... i já, stejně jako všichni, kteří opustili domov, jsem fantasta. Tvořím imaginární krajiny a snažím se jimi oklamat ty, které existují. I já se potýkám s problémem historie: co zachovat, co zahodit, jak si podržet to, čeho se chce paměť mermomocí vzdát, jak si poradit se změnou.<sup>369</sup>

Už výběrem jsou tedy „fakta“ upravena. Autor si užívá výhod toho být fantastou, ale historická „fakta“, materiál ze života, který uvádí coby příklad v pasáži ve čtvrté kapitole, kdy čtenáři představuje *Hanbu* v alternativní podobě jako „realistický román“, jsou stejně fantastická jako fikce. A vlastně jen potvrzují jeho slova o „neskutečné“, „nedostatečně vymyšlené“ zemi.

Kolik materiálu ze života se mohlo stát povinnou četbou! – Kupříkladu příběh o bývalém místopředsedovi sněmovny, který přišel o život v budově národního shromáždění, když po něm zvolení zástupci začali házet kusy nábytku; nebo o tom filmovém cenzorovi, který vzal červenou tužku a v každém rámečku v té scéně filmu *Noc generálů*, kdy si generál Peter O'Toole prohlíží galerii, začmáral všechny akty na stěnách, takže diváci byli oslněni bizarní podívanou, jak se generál Peter prochází obrazárnou plnou tančících červených skvrn; anebo o jednom velkém zvířeti z televize, který mi kdysi s vážnou tváří řekl, že vepřové je nadávka; nebo o výtisku časopisu *Time* (nebo to snad byl *Newsweek*?), který se nikdy nedostal

---

368 *Hanba*, s. 29.

369 *Hanba*, s. 101–102.

do země, neboť se v něm psalo o údajném švýcarském kontu prezidenta Ajjúba Chána; o banditech na hlavních silnicích, kteří jsou souzeni za to, že soukromě podnikají něco, co vláda provádí jako veřejnou politiku; nebo o genocidě v Balúčistánu; [...]; nebo o mimořádných popravách – prvních po dvaceti letech – nařízených čistě proto, aby se ospravedlnila poprava Zulfikára Alího Bhutta; anebo o tom, proč se Bhuttův kat vypařil, tak jako mraky pouličních pobudů, kteří se stávají stálými oběťmi únosů za bílého dne [atd.].<sup>370</sup>

Takový postoj umožňuje vypravěči si skutečnost libovolně upravovat, aniž by mohl být obviněn z vymyšlení. Vše je tak výstřední, život v daném kuse světa je natolik absurdní, že jediný možný způsob, jak o ní psát, je „excentrická poloha“<sup>371</sup>, „mírný odklon od skutečnosti“<sup>372</sup>. I vypravěčova osobní zkušenost se zemí jiný postoj neumožňuje:

Byť znám Pákistán už drahně let, nikdy jsem tam nežil déle než šest měsíců v jednom kuse. Jednou jsem tam pobýval pouhé dva týdny. Mezi tím půlrokem a čtrnácti dny mají ostatní časové úseky různé trvání. Poznával jsem Pákistán na pokračování...<sup>373</sup>

Možná právě statut cizince mu umožňuje onen ozvlášťující pohled údivu nad specifíčnostmi života v totalitním státě. D. C. R. A. Goonetilleke sice uvádí, že při psaní „hnací silou bylo Rushdieho distancování od Pákistánu“<sup>374</sup>, ale nedoceňuje, jak moc je pro „pohádkové ladění“

---

370 Hanba, s. 80–81.

371 Hanba, s. 30.

372 Hanba, s. 30.

373 Hanba, s. 79.

374 Goonetilleke, D. C. R. A.: *Salman Rushdie*. London: Macmillan Press, 1998, s. 46.

románu důležitá skutečnost, že se děj odehrává v nedemokratické zemi, kde je možné cokoliv. Což není nikterak v rozporu s tím, že fantastické prvky jsou nedílnou součástí Rushdieho poetiky. Výše ocitovaný výčet specifičností pákistánské historie v pasáži o alternativní podobě *Hanby* jako realistického románu je ukončen též nastíněním osudů takové realistické knihy i jejího autora.

Do této chvíle, pokud bych býval psal knihu takového ražení, by mi nebylo nic platné protestovat, že jsem psal všeobecně, nejen o Pákistánu. Knihu by zakázali, vyvezli na smetiště, spálili. Taková dřina a na nic! Z realismu může spisovateli taky selhat srdce. Ještě štěstí, že jenom vyprávím moderní pohádku, a tak je všechno v pořádku, nikdo se nemusí vzrušovat ani brát moc vážně, co mi občas vylétne z úst. Není ani třeba sahat k žádné drastické akci.<sup>375</sup>

Jak už bylo řečeno, dějiny stejně jako fikce jsou konstruktem. Pocit, že Rushdie stále překračuje hranice mezi „skutečností“ a fikcí, může ovšem být dán úhlem pohledu čtenáře. To, co někdo může vnímat jako „všední realitu“, může na jiného čtenáře působit jako magicky rozbujelá fantazie. O přijetí *Dětí půlnoci* Rushdie v rozhovoru řekl:

Někteří lidé v Indii chválí mé knihy za to, že přinášejí velmi přesný pohled na současnou indickou realitu, na což jsem velmi hrdý, protože přesně o to jsem usiloval. Musím nicméně přiznat, že v Indii jsou vnímány jinak než ve světě. Například román *Dětí půlnoci* zde četli jako historickou knihu, dokonce se mi stalo, že mě někdo oslovil a suše mi sdělil, že jej mohl napsat taky, že to všechno přece dobře zná! A já to bral jako

---

375 *Hanba*, s. 81.

svým způsobem kompliment. Zatímco na Západě oceňovali fantastické prvky té knihy a vnímali ji jako určitou variantu magického realismu. Zkrátka se stávalo, že to, co se v Indii pokládalo za historickou realitu, chápali jinde jako čistou fikci.<sup>376</sup>

Specifičnost Rushdieho poetiky a jeho přístupu k historickému materiálu je také dána vypravěčskými prostředky: imituje orální formu, jsa inspirován tradičními arabskými a indickými narativními postupy.<sup>377</sup> „Když se vrátíte zpět ke skutečně starodávným tradicím, podaří se vám cosi velmi bizarního a moderního,“ říká k tomu sám autor.<sup>378</sup> Současně tyto tradiční postupy obohacuje sternovskými a modernistickými postupy. Výsledný efekt vyvolává dojem, že události jako by samy byly aktem vyprávění. Když Tzvetan Todorov analyzoval poetiku pohádek *Tisíce a jedné noci*, použil termín „lidi-vyprávění“. Každá postava je virtuální příběh, nová zápletka. Každá postava přerušuje tok rámcového příběhu a *vkládá* do něj svůj vlastní.<sup>379</sup> Podobnou metodou pracuje i Rushdie: stále přerušuje hlavní příběhovou linii rozmanitými digresemi; spíše než o sternovské odbočky však jde o ono Todorovovo „vložení“. Příběh Omara Šakíla je stále narušován vloženými jinými „lidmi-vyprávěními“, až to hlavního hrdinu odsouvá mimo ohnisko vyprávění, kamsi na okraj. Označuje-li vypravěč Šakíla za „periferního člověka“, podporují pocit odsunutosti i zvolené vyprávěcí postupy. „Nic se nevymaní z narativního světa, neboť vstřebal zkušenost v její úplnosti.“<sup>380</sup>

---

376 Bojiště kultur. Rozhovor se spisovatelem Salmanem Rushdiem (rozhovor vedl Pavel Dominik za spolupráce Pavla Mandyse). *Týden*, 2001, č. 15, s. 72.

377 Goonetilleke, s. 18.

378 Goonetilleke, s. 18.

379 Todorov, Tzvetan: *Poetika vyprávění*. Praha: Triáda, 2000, s. 131–135.

380 Todorov, s. 134.

### III

#### **Šaškovský škleb dějin:**

#### **dva diktátoři a periferní člověk**

Dějiny Pákistánu v románu jsou spjaty se dvěma muži: Razou Hajdarem a Iskanderem Harappou. Oba státníci stejně jako ostatní historické postavy jsou zobrazeny v groteskním vychýlení, jsou parodováni a zneváženi zveličením jejich lidských slabostí. Jejich motivace jsou často posměšně degradovány, jsou nahodilé, nicotné, vycházejí z ješitnosti a neukojených frustrací či megalomanských ambicí.<sup>381</sup> Palimpsestová historie se stává sérií drbů a anekdot. Autor tak zbavuje tragické aspekty života v totalitním režimu hrůznosti. Nicotnost autorit a jejich nízké motivace naopak všemu dodávají výrazné černohumorné ladění. Smích je nejlepší zbraní proti diktátorům. Ale nejen proti nim; v Rushdieho groteskní optice se takto šklebí i jiné historické figury, počínaje Indirou Gándhíovou (*Děti půlnoci*) a konče Billem Clintonem (*Zběsilost*). John Fowles ve svém románu *Daniel Martin* charakterizuje západní neúctu k autoritám jako vyjádření své svobodomyšlnosti, úcty a lásky ke svobodě.<sup>382</sup> Problém je v tom, jak to právě v souvislosti s *Hanbou* přesně pojmenoval Malcolm Bradbury, že to, co my považujeme za projev liberálnosti, lze též na druhé straně považovat za útok proti celému Třetímu světu.<sup>383</sup>

Rushdieho metoda ovšem není žádnou novinkou. A to ani v kontextu historického románu; vzpomeňme příklad z nejznámějších, a to zesměšňující obraz Napoleona v Tolstého *Vojně a míru* [1869].

---

381 O vlivu bolesti zubů na chod dějin se ostatně zmiňuje již Tolstoj ve *Vojně a míru*.

382 *Daniel Martin*, s. 547.

383 Bradbury, Malcolm: *The Modern British Novel. Revised Edition*. London: Penguin Books, 2001.

V ruské literatuře najdeme i další případy, z nichž si Rushdie mohl vzít příklad: demytizačním znesvěcením N. G. Černyševského vyvolal svého času skandál Vladimir Nabokov, když v *Daru* [1934–1938, publ. 1952] vůči ruskému idolu použil jeho vlastní zbraně, tj. zkonfrontoval jeho teoretické dílo s jím uplatňovanou „životní praxí“. Drsným zesměšněním diktátora je i vyložení šaškovská mystifikačně-dokumentární koláž *Moje malá leniniáda* [1988] Venedikta Jerofejeva.

Tak jako se za apokryfními jmény Hajdar a Harappa skrývají skutečné historické postavy, fikční hrdinové nesou jména skutečných osobností. Hlavní hrdina Omar Chajjám Šakíl nese jméno podle slavného perského básníka z přelomu 11. a 12. století (křesťanského kalendáře), Sofia Zenobia, dementní Hanba a ironická Moudrost, podle slavné syrské vládkyně z druhé poloviny 3. století. Farah Zarathuštrová nese jméno slavného íránského proroka, Omarův bratr Babar zase podle císaře z první třetiny 16. století, zakladatele „mogulské“ dynastie, proslulého vojevůdcovskou zručností. Žádná z takto pojmenovaných postav však velikosti svých „předchůdců“ nedostojí; jako by se takovým pojmenováním pokoušeli rodiče svým dětem dodat velikosti (jako pan Shandy, otec hrdiny slavného Sternova románu), ovšem marně.

Omar Chajjám Šakíl, hlavní hrdina *Hanby*, je již od začátku charakterizován jako *periferní člověk*,<sup>384</sup> jehož údělem bylo „působit – z jeho pozice na okraji – na velké události“<sup>385</sup>. Je to on, kdo vyvolá nepřátelství mezi Hajdarem a Harappou. A to je vlastně vše podstatné, co kdy vykonal. Vlastně ještě něco: byl zetěm špatného prezidenta. Jinak je pasivní, jeho existence se pohybuje „na hranici

---

384 *Hanba*, s. 24.

385 *Hanba*, s. 127.

neviditelnosti“, zbabělý, apatický k pomstě smrti svého bratra. Svůj životní pocit shrnuje v závěru:

Jsem periferní člověk [...] V mém životě hráli hlavní role jiní. Hajdar s Harappou, moje hvězdy. Jeden odjinud a druhý místní, věřící a pohan, voják a civilista. A několik ženských hvězd. Pozoroval jsem je ze zákulisí, protože jsem si s rolí nevěděl rady. Přiznávám se ke šplhání nahoru, k výmluvám, že dělám jenom svou práci, že jsem se flákal v rohu, zatímco jiní zápasili.<sup>386</sup>

Za jakousi esenci Rushdieho přístupu, za metaforu postavení člověka v dějinách, lze považovat scénu z třetí kapitoly *Maurova posledního vzdechu*: vypravěčův dědeček Camoens Da Gama se rozhodne do Indie importovat zářivou myšlenku komunismu za pomoci falešných Leninů – vůdcových dvojníků. Sežene jich hned sedm, bohužel žádný není akorát: „Moc velký Lenin, Moc malý Lenin, Moc tlustý Lenin, Moc tenký Lenin, Moc šmajdavý Lenin, Moc plešatý Lenin a Kolozubý Lenin...“ A navíc nemají bílou kůži. Sovětský delegát, oficiální, stranou posvěcený dvojník, nechávající si říkat Vladimír Iljič, se při jejich schvalování pochopitelně rozzuří: je to parodie, pohana a urážka. A na závěr vysloví upřímný názor, že je mu z Indie „na sraní“. Dědeček je rozčarován a nic nechápe. Vždyť to myslel tak upřímně.

Dějiny se na nás šaškovsky šklebí. Jediné, co můžeme udělat, je jim ten škleb oplatit.

---

386 Hanba, s. 329–330.

# IV

# Když se nepředstavitelné stane skutečným

(Rothovo *Spiknutí proti Americe* a román po 11. září 2001)

## I

*Americká trilogie* (*Americká idyla*, *Vzala jsem si komunistu*, *Lidská skvrna*) Philipa Rotha je „kronikou“ života v USA druhé poloviny 20. století a autorovým komentářem amerických dějin a společnosti. Z hlediska autorského typu se v nich Roth vymezil jako ten, kdož trvá na právu vnášet do textu své morální stanovisko a etické soudy. Jsou to knihy moudrého muže – v nekonečné nestabilitě hodnotových systémů současnosti by literatura měla čtenářům „pomáhat“ v hledání hodnotové orientace, definovat identitu, skýtat orientaci ve světě.

Modernistické experimenty i postmodernistické hříčky tuto orientaci nabízely jen omezeně, neboť kritériem se v nich stala literatura sama. Pro modernisty i postmodernisty se moderní realita jako by vzpírala (pouhé) mimetické reprezentaci, a tak se utekli do *přehledné* sféry literárních experimentů. Jen málokterí – jako třeba Samuel Beckett nebo Vladimir Nabokov – byli s to i přes experimentálnost svých textů říct cosi podstatného k světu, v němž žili. (Možná i díky tomu se mnohé moderní teoretické koncepty zamotaly do své vlastní pojmoslovné zaumnosti. Z tohoto důvodu se mi zdá, že tzv. *etická kritika* – která sice do textu vnáší eticko-morální hodnotová měřítká nepocházející z literárního díla samého – o smyslu a významu díla dokáže vypovědět něco víc než analýza strukturální, naratologická či jakákoliv jiná, obdobná.) Konec literárního postmodernismu nastal tehdy (dovolme si nadsázku), když spisovatelé pocítili potřebu navrátit se k příběhům, které *dávají smysl*.

Literatura pochopitelně čerpá z hlubších zdrojů než z momentálních společenských a politických problémů. Nikdy by neměla sklouznout k služebnosti vůči jakékoliv Velké Ideji; na druhé straně ovšem by se z povinnosti reagovat na současnost vyvazovat neměla. Salman Rushdie to v jednom z rozhovorů vyjádřil jasně: buď pište o tom, co je tady a teď (ve smyslu reakce na aktuální problémy dneška), nebo nepište vůbec. Ne že by Rushdie tolik věřil v mocnou sílu psaného slova, spíše chtěl jen vyhraněnou formulací zdůraznit, že soudobé dějiny vrátily spisovatelům *velká témata*.

V eseji *Překročit tuto hranici* [2002] Rushdie napsal:

To, jak se díváme na svět, ovlivňuje svět, na který se díváme. [...] Sny o budoucnosti naší vlastní i našich dětí utvářejí každodenní soudy, které pronášíme o práci, o lidech, o světě, jenž ty sny maří nebo umožňuje realizovat. I život vytvořený našimi představami je součástí všednodenního života v reálném světě. Příšery naší imaginace nám vylézají z hlav, překračují hranice mezi snem a realitou, mezi přeludy a skutky, a zhmotňují se. Obludy stvořené obrazotvorností dělají totéž. Útok na Světové obchodní centrum byl v podstatě obludným výplodem obrazotvornosti, provedený tak, aby zasáhl veškerou naši představivost, aby ovlivnil naše představy o budoucnosti. [...] Může se nám to zdát nepředstavitelné, ale pro ty, kteří spáchali tento zločin, byla smrt tisíců nevinných lidí jen vedlejší záležitostí. Podstatou věci bylo vytvořit význam. Teroristé z 11. září a ti, kteří ten den naplánovali, se chovali jako zvrácení, ale z druhé strany též průkopníci umělci: ohavně inovativní, otřesně úspěšní... Snažím se mluvit o literatuře a myšlenkách, ale sami vidíte, že mě to stále táhne zpět k té katastrofě. Jako každý spisovatel na světě se snažím najít způsob, jak psát po 11. září 2001, po dni, který se stal jakousi hranicí. Ne pouze proto, že útok byl čímśi jako invazí,

ale proto, že jsme ten den všichni překročili neviditelnou hranici mezi představitelným a nepředstavitelným a co bylo nepředstavitelné, se stalo skutečným.<sup>387</sup>

*Spiknutí proti Americe* [2004] Philipa Rotha lze číst přes rushdieovskou tezi, že potřebujeme čím dál tím více představivosti k tomu, abychom porozuměli světu. *Spiknutí* je románem o tom, že tyranie nezvítězí, pokud ji nezačneme považovat za normál, a že k totalitě lze dojít cestami institutů demokratické společnosti. A také o tom, že za masovým útlakem nestojí jen rozhodnutí vládní exekutivy, ale také příčinlivá a neosobní práce pečlivých zaměstnanců, konkrétních vykonavatelů na nejnižší úrovni. Je to román o tom, jak snadno se *nepředstavitelné* stane *skutečným*.

S mrazivou výstižností to vše vystihuje věta ze začátku románu, v níž Roth charakterizuje dobu *Spiknutí*: „Izrael dosud neexistoval, šest milionů evropských Židů ještě nepřestalo existovat...“<sup>388</sup>

## II

### ***Román po 11. září 2001***

Existuje jistá podobnost – v tónině, časové situovanosti, v ideovém postoji autorů – mezi romány jako *Lidská skvrna* [Philip Roth, 2000] a *Zběsilost* [Salman Rushdie, 2001]. Obě prózy komentují Ameriku konce či přelomu tisíciletí, Ameriku „ve vrcholné hodině své hybridní, všežravé moci“ (Rushdie). Je příznačné, že v obou prózách rezonuje Clintonova sexuální aféra a atmosféra zuřivé politické ko-

---

387 Rushdie, Salman: *Step Across This Line. Collected Non-Fiction 1992–2002*. London: Vintage, 2003, s. 436.

388 Roth, Philip: *Spiknutí proti Americe*. Praha: Volvox Globator, 2006, s. 9. Překlad Josef Línek.

reknosti a hysterického puritánství. Clintonova aféra jako hvězdná hodina amerického pokrytectví a „extáze svatouškovství“ (Roth) – a hrdinové obou autorů cítí potřebu ji glosovat a provokovat ty, již by toužili „excidovat erekcí z vládní exekutivy“ (Roth): Rushdie se zamýšlí, zdali by prezidentův mimomanželský sex vyvolal takové moralistní pobouření, kdyby místo s ošklivou Lewinskou kopuloval s Sharon Stoneovou, jedna z okrajových Rothových postav zase nastoluje tezi, že kdyby „ji byl Clinton prcal do zadku, možná by držela hubu“. Prezidentův sexuální úlet coby pozadí románových příběhů umožňuje dobrat se podstaty amerického života, diagnostikovat americkou středostavovskou mentalitu, pokrytectví zhmotnivší se v hysterickou kampaň, která se „zrodila z nesmiřitelného ducha a měla obhajovat [...] vznešené ideály“ (Roth).

A také existuje podobnost či souznění – v hledání historických kořenů některých aspektů současnosti, v jemných myšlenkových odstínech – mezi romány jako *Spiknutí proti Americe* [Roth, 2004] a *Klaun Šalímar* [Rushdie, 2005]. Též jsou patrné rozdíly mezi *Lidskou skvrnou* a *Spiknutím* a *Zběsilostí* a *Klaunem Šalímarem* – v tónině a atmosféře, kdy potměšilou výsměšnost prvně jmenovaných vystřídala vážnost a angažovanost těch druhých. V centru *Spiknutí* i *Klauna Šalímara* nejsou jedinci, ale rodiny a společenství, které se dostaly do soukolí dějin a absurdní davové nenávisti. Byť situovány do minulosti, vyjadřují se k nejaktuálnějším problémům současnosti. Oba spisovatelé se svou cestou vyrovnávají s něčím, co se vymyká představivosti. Oba romány – u Rushdieho explicitně, u Rotha v pozadí – se vyrovnávají se situací po 11. září 2001; události onoho dne zde ovšem jsou depolitizovány, vytrženy z konkrétního historického okamžiku, zobecněny a depersonifikovány.

Rozdílnost mezi romány před 11. zářím a po něm lze doložit i na srovnání *Americké idyly* [Roth, 1997] s *Klaunem Šalímarem*. Na první pohled se může zdát, že jsou obě prózy o terorismu. Rushdie se ovšem snaží dobrat vysvětlení příčin a pracuje s širokým his-

torickým záběrem, u Rotha je téma (levicoví teroristé a radikální hnutí odporu proti válce ve Vietnamu) nazíráno optikou rodinné tragédie. Otázka, kterou si opakovaně pokládá Rothův hlavní hrdina – proč se z dcery, vyrůstající v lásce a materiální jistotě, stala vražedkyně –, zůstane bez odpovědi.

*Spiknutí i Klaun Šalímar* ukazují, jak snadné je pěstovat si obraz nenáviděného nepřítele, pokud na něj hledíme kolektivní perspektivou neosobního ONI. V tom jako by oba moderní klasici viděli sílu příběhů – ukázat, že nikdy žádní ONI nejsou, že jsou jen konkrétní lidé s konkrétními životy. Jejich hrdinové jsou postaveni tváří v tvář nesmyslným dogmatům, nepochopitelným rozhodnutím *mocných* a jako otec hlavní hrdinky *Klauna Šalímara* si uvědomí: „Naše povaha už dál není kritickým faktorem našich osudů. Když přijdou vrazi, co bude záležet na tom, jestli jsme žili dobře nebo špatně?“ Člověk v soukolí historie, jedno ze stěžejních témat moderního románu...

### **III**

#### ***Dva roky alternativních dějin***

Žánr *Spiknutí proti Americe* můžeme vymezit jako historickou anti-utopii. Odehrává se v rozmezí června 1940 až října 1942 a vychází z myšlenky *co by se stalo, kdyby* – kdyby v prezidentských volbách roku 1940 nezvítězil opětovně Franklin Delano Roosevelt, ale kandidát republikánů (již se stavěli proti vstupu USA do války a hlásali striktní izolacionismus) Charles A. Lindbergh. Slavný americký pilot patřil spolu s např. Henry Fordem či senátorem Burtonem Wheelerem k sympatizantům hitlerovského Německa, ne-li přímo k americkým nacistům. Roth ve svém románu ukazuje, jak snadno a rychle a ústavní cestou se může demokratická země přerodit v totalitní režim.

Efekt, jehož Philip Roth dosahuje, je mimořádně věrohodný. Pracuje se skutečnými historickými postavami, využívá autentických dobových dokumentů a prolíná je s dokumenty fikčními, především však brilantně imituje rétoriku politických projevů a jazyk úřední moci.

Historická dimenze tvoří jen pozadí příběhu – nikdo z historických postav tu nevystupuje přímo, jsou jen aktéry zpráv, rozhlasového vysílání, filmových týdeníků. V popředí stojí osud rodiny autorova alter ega. Tentokrát však nikoliv Nathana Zuckermana, ale Phila Rotha, na začátku sedmiletého chlapce. *Spiknutí* se tváří jako autobiografie: čtyřčlenná rodina, starší bratr, Summit Avenue v dělnické čtvrti Newarku, škola, otcovo zaměstnání – vše je autentické. Dokonce i telefonní číslo rodiny Rothů. V románu ožívá barvitý kolorit židovské čtvrti zalidněný osobitými figurkami – obchodníky, rabíny, židovskými mafiány i pouličními gangstery. Evokace koloritu a *vzpomínky* na svéráz všedního života v židovské čtvrti tvoří důležitou linii románu. Volba dětského pohledu ještě zdůrazňuje zmatek a naprosté vykojení ze všednodenního řádu, které do židovské čtvrti vnese Lindberghova kandidatura na prezidenta:

... na náladě, která vyhnala těsně před pátou ranní do ulic členy všech rodin v bloku, se nezměnilo nic. Celé rodiny, které jsem dosud vídal jen řádně oblečené v denních úborech, se promenovaly kolem jen v županech, přetažených přes pyžama a noční košile, a v bačkorách, jako by je z domovů vyhnalo zemětřesení. Co mě ale jako dítě zaráželo nejvíc, byl hněv, hněv mužů, jež jsem znal jako bezstarostné mluvky nebo tiché a svědomité živitele, kteří obvykle po celý dlouhý den čistili ucpané odpadní roury, obsluhovali pece nebo prodávali po kilech jablka a večer pak usedali k novinám, poslouchali rozhlas a usínali v křesle v obýváku, hněv obyčejných lidí, kteří byli náhodou Židé a teď hučeli na ulici, nadávali a nestarali se

přitom ani za mák, jestli se to sluší, lidé rázem uvržení zpět do bídného zápolení o život, o němž se domnívali, že jejich rodiny díky prozíravé migraci předchozí generace nepostihně.<sup>389</sup>

Dětský pohled tak není jen obvyklou formou ozvláštnění, ale umocňuje jedno ze stěžejních témat románu – vyjádření *odcizení* se světa velké politiky (či „velkých dějin“) malému světu „obyčejných“ lidí a jeho principům.

Téma *alternativních dějin* není v literatuře ničím novým, Roth je však neužívá k postmodernistickým hříčkám či rozvíjení teorií spiknutí, ale k vyjádření těch nejaktuálnějších problémů současnosti: odmítnutí izolacionismu ve světě, kde vše souvisí se vším (základní teze Rushdieho *Klauna Šalímara*), vyjádření pocitu odcizení politické moci zásadám morálky a rozumu, či demonstrace, jak snadno se i v rámci demokratického systému může jedna národnostní či kulturní (či jiná) menšina stát občany druhé kategorie, ne-li přímo nepřítelem určeným k likvidaci, a jak funguje mentalita skupinové nenávisti.

*Odcizení* politického světa zásadám rozumu i morálky v románu zosobňuje postava kariéristického rabína Bengelsdorfa, milence a posléze i manžela tety Evelyn, matčiny sestry. Bengelsdorf v rámci logických veletočů své demagogické rétoriky podporuje fašistického kandidáta na prezidenta, když umně vysvětluje, že Lindberghovy kontakty s německými nacisty nebyly spoluprací, ale rafinovanou formou špionáže. Zatímco většina Židů volila demokracii, neboť vstup USA do války chápali jako podporu v Německu perzekvovaných Židů, rabín podpořil republikánské izolacionisty, protože „naše vlast“ stejně nemůže zvrátit krutý osud německých Židů a vstup do války by jen jejich utrpení zhoršil.<sup>390</sup> Za odměnu se

---

389 *Spiknutí proti Americe*, s. 19.

390 *Spiknutí proti Americe*, s. 37.

pak stane hlavním organizátorem Lindberghových programů *na podporu integrace židovské menšiny*.

Dva roky alternativních dějin USA vyvrcholí odstraněním prezidenta Lindbergha, jenž se nacistům, ať už americkým, či německým, zdál příliš krotký, pokud šlo o perzekuci amerických Židů, a státním převratem vedeným viceprezidentem Wheelerem. Ten se však nezdaří a po čtrnácti dnech moc znovu získají demokratické síly, Roosevelt se vrátí do prezidentského úřadu a tímto obloukem autor dospěje zpět k „nefektivní“ historii; za dva měsíce Japonsko, jemuž náhle USA přestaly být spojencem, zaútočí na Pearl Harbor.

## **IV**

### ***„Hráz proti velké americké neomalenosti...“***

V *Americké idyle* Rothovo alter ego Nathan Zuckerman říká o svých románech, že jsou to příběhy o otcích a dětech. Mezi typické Rothovy hrdiny patří vystrašení (židovští) rodiče, již na svět okolo pohlížejí jako na místo neustálého ohrožení (a to nikoliv jen toho antisemitského), a tudíž nabádají své děti k neustálé ostražitosti. Tato rodičovská péče a strachování samozřejmě v potomcích vyvolává protireakci formou vzdoru a výsměchu. A vyrostou-li ve spisovatele, ve svých románech proti rodičům rebelují tím, že z nich dělají komické figury.

*Lidská skvrna* ovšem ukazuje, že nejde o výsadu jen židovských rodin. Černošský otec Colemana Silka, kultivovaný a důstojný muž, chce svým dětem zajistit nejlepší možnou budoucnost, aby nemusely „trpět“ tím, že jsou černoši. Pevnou výchovou je chrání (Coleman Silk jej vnímá jako „hráz proti velké americké neomalenosti...“), současně však též linkuje jejich osudy...

Pan Silk to měl všechno předem narýsované: Coleman půjde na Howardovu, vystuduje medicínu, potká tam dívku se světlou pletí a z dobré černošské rodiny, ožení se, usadí se a bude mít děti, které pak také půjdou na Howard.<sup>391</sup>

Coleman Silk takový osud odmítne a raději se rozhodne *nebýt* černochem.

Z tohoto hlediska *Spiknutí* nabízí obměnu klíčového Rothova motivu. Rodiče tu nejsou komičtí paranoici, ale ostražití lidé, jimž dal vývoj událostí za pravdu. Jejich nejhorší obavy se naplnily. Philip Roth napsal román o americkém pogromu.

Lindberghovým protihráčem a hlavní postavou románu je postava Philova otce. Ten je velkolepou postavou, důstojnou, byť poněkud komickou; je člověkem, který se i v beznadějných situacích snaží zachovat důstojnost. Jako zastánce demokratů přenáší Rooseveltovu tezi *Ne izolacionismu* i na rodinný život. Rodina se nemůže izolovat od okolí, od společnosti, od státu, nemůže se uzavřít sama do sebe:

Dějiny jsou všechno, co se děje všude ve světě. I v Newarku, a dokonce i tady na Summit Avenue. To, co se děje obyčejnějším lidem v tomhle domě, bude taky jednou součástí dějin.<sup>392</sup>

Otec chápe Lindberghovo prezidentství jako katastrofu pro americké Židy, vládní politika udržování úzkých vazeb s Hitlerovým Německem jej v tom utvrzuje. Večery tráví hltáním zpráv, poslechem protilindberghovských rozhlasových pořadů, četbou novin a prognózováním válečné situace i pesimistické budoucnosti. Ale

---

391 Roth, Philip: *Lidská skvrna*. Praha: Volvox Globator, 2006, s. 86. Překlad Jiří Hanuš. „Howard“ byla univerzita určená pro černé občany USA.

392 *Spiknutí proti Americe*, s. 147.

vzhledem k tomu, že Lindberghova administrativa žádné razantní kroky proti židovskému obyvatelstvu nepodnikla, začíná být otec se svým ostražitě kritickým postojem vůči vládě čím dál tím víc osamělý. V očích těch, jimž Lindbergh „zatím nic špatného neudělal“<sup>393</sup>, má Philův otec nálepku paranoika...

Program pro asimilaci Židů *Jedna rodina* („pracovní program pro dobrovolníky, jenž má městskou mládež seznámit s tradičním způsobem života na venkově“<sup>394</sup>) organizovaný Lindberghem založeným Úřadem pro jednotnou Ameriku (jeho programy „dodají americkým náboženským a národnostním menšinám odvahu výrazněji se včlenit do širší společnosti“<sup>395</sup>) nechápe otec v rámci oficiálních proklamací, ale jako skrytě antisemitskou snahu rozdělit rodiny a rozeštvat děti a rodiče. Což se v případě rodiny Rothových podaří – starší bratr Sandy si prosadí odjezd na farmu v Kentucky a pobyt v křesťanské rodině otce a syna odcizí.<sup>396</sup> Sandy se vydatně podporován tetou Evelyn ztotožní s vládní rétorikou a vidina úspěchu a pocit vlastní důležitosti jej vžene do náruče Úřadu pro jednotnou Ameriku, kde se pro svůj věk stane aktivním náborářem programu *Jedna rodina*. Oportunista Sandy se nechá zkorumpovat tím, že okusí křesťanský blahobyť, a otec se pro něj stane pouhým paranoikem, který nevidí, jak se lidé v Americe mají za Lindbergha dobře.

Kromě Sandyho je otec konfrontován též se zraněním Philova bratrance Alvina, jenž s otcem sdílel protinacistické rozhořčení a jako dobrovolník vstoupil do kanadské armády a při nasazení v Evropě přišel o nohu. Možnost, že by v případě války, jejímž stou-

---

393 *Spiknutí proti Americe*, s. 104.

394 *Spiknutí proti Americe*, s. 73.

395 *Spiknutí proti Americe*, s. 73.

396 Viz rozsáhlá pasáž, srovnávající úspěchy farmáře pana Mawhinneye s otcem, který uměl jen prodávat pojištění a „byl, jak jinak, jenom Žid“. *Spiknutí proti Americe*, s. 79–80.

pencem byl Roosevelt, mohl být zraněn nebo zabit i bratr Sandy, způsobí, že o otci začne pochybovat i Phil:

Protože to, co mu o Lindberghovi řekl strýc Monty [„Chceš, aby se Sandy jednou vrátil domů jako Alvin? Neválčíme a do války se nechystáme. Pokud vím, Lindbergh mně zatím nic špatného neudělal.“], bylo přesně totéž, co mu předtím tvrdil rabi Bengelsdorf – a co Sandy potajmu říkal mně –, začínalo mi vrtat hlavou, jestli můj otec ví, o čem mluví.<sup>397</sup>

Jakkoliv o otci Phil pochybuje, nevystupuje proti němu z pozice vzdoru. Naopak – otce řadí mezi ty, kteří „chtějí za každou cenu zůstat věrní své představě poctivého a čestného jednání“<sup>398</sup>. Otec zarputile věří v americký právní systém, miluje volby, považuje za věc cti řádně platit daně. Lze-li z pozice obyvatele Evropy na americké vlastenectví a patriotismus pohlížet s ironií a despektem, ve *Spiknutí* není otcova patetická víra v Ameriku jen vyprázdněným gestem, ale je součástí jeho pevného charakterního postoje, jeho čestnosti a poctivosti. Je to postoj neizolacionistický; otec se vždy staral o věci veřejné, vždy byl *řádným občanem* a odtud pramení jeho víra ve stát a jeho demokratické instituce.

Oslnivost otcovy postavy vyniká zejména v situacích, kdy stojí sám *proti všem*; proti vládní demagogii, proti vzdoru staršího syna, proti narůstajícímu antisemitismu. Jedním z takových okamžiků je večere s rabínem Bengelsdorfem, jehož jako svého nápadníka přivede k Rothům teta Evelyn. Otec si v roli „omezeného švagra“ dovolí „přihlouplými řečmi oponovat učenci hovořícímu deseti jazyky“<sup>399</sup>, jenž neopomene zdůraznit, že dnes odpoledne během

---

397 *Spiknutí proti Americe*, s. 104.

398 *Spiknutí proti Americe*, s. 203.

399 *Spiknutí proti Americe*, s. 92.

návštěvy Bílého domu hovořil s prezidentem. Rabín své rétorické cvičení z provládního oportunismu, „přívál zasvěcených výroků“, jež „naše jídelna, a pravděpodobně žádná jídelna v našem bloku, ještě nezažila“, vítězoslavně zakončí otázkou:

... a když se rabi na závěr uctivě, téměř důvěrně zeptal: „Povězte mi, Hermane, máte pocit, že by ve vás to, o čem jsem mluvil, mělo vyvolávat nějaký strach?“, se zděšením jsem vyslechl, jak otec bezvýrazným hlasem odpovídá „Ne, ne, ani zdání.“ A pak, bez ohledu na to, že jeho slova může rabi vzít jako urážku, která nejen probudí jeho nelibost, ale raní jeho samolibost a vyprovokuje v něm pomstychtivé pohrdání, otec dodal: „Upřímně řečeno, daleko víc mě děsí, když slyším takhle mluvit někoho, jako jste vy.“<sup>400</sup>

Jsou-li Rothovy romány o otcích a synech, tak *Spiknutí* končí triumfem pana Rotha. Při cestě do Kentucky v době státního převratu a pogromů v celé zemi prokáže svou statečnost, ale především znovunaváže vztah se Sandym. Starší syn pochopí otcovy obavy a přijme jeho historickou zkušenost, když stejně jako kdysi otec pozná, „zač je toho loket, když člověk jednou provždy dostane nálepku Kristova vraha“<sup>401</sup>. Strach, jenž se nese celým románem, přestane být doménou rodičů a přenesení se i na bezstarostné děti, aby je jako částčka jejich „dějinné paměti“ dokázal varovat před hrozícím nebezpečím. Sandy a Phil dozrají a pochopí; třeba i to, že „nestoudná domýšlivost vyložených hlupáků může velice ovlivnit osudy jiných lidí“<sup>402</sup>.

Další příběh už bude o Sandym a Philovi jako otcích a jejich bezstarostných rebelujících dětech...

---

400 *Spiknutí proti Americe*, s. 93.

401 *Spiknutí proti Americe*, s. 284.

402 *Spiknutí proti Americe*, s. 172.

## V

### *„Copak je možný, aby se děly takové věci?“*

„Těmto vzpomínkám dominuje strach, neutuchající strach,“<sup>403</sup> zní první věta Rothova románu. Ačkoliv *Spiknutí* není historickým románem, existenciální prožitek historie tvoří jednu z jeho dominant.

Roth ukazuje, jak snadno „příběh dějin“ ve své nepředvídatelnosti plynule přechází od hrůzy ke grotesce. Co se z hlediska zpětného historického pohledu zdá nevyhnutelné, je ve skutečnosti sérií náhod, děsivých svou absurdností. Ve *Spiknutí* toto téma na svých bedrech nese Philův nechtěný kamarád Seldon Wishnow. Když se Rothovi v rámci programu *Novousedlík 42* mají přestěhovat do Kentucky, malý Phil se vydá za vlivnou tetičkou Evelyn s prosbou, aby tam místo nich odeslala sousedy Wishnowovy. Stojí za tím snaha zbavit se obtížného kamarádství sirotka Seldona. Teta však Philův krok pochopí jako přání mít v novém prostředí kamaráda a transfer bezodkladně zařídí. Jenže otec Roth se stěhování vzepře, paní Wishnowová se synem odjedou sami a během pogromu v Kentucky je Seldonova matka upálena. Následující otcova „záchranná akce“ na jedné straně představuje pro rodinu Rothů krajní ohrožení, na druhé straně zacelí roztržku mezi otcem a Sandym. A do záchrany se zapojí i rodina farmáře Mawhinneye, na jehož tabákové farmě se Sandy tak odcizil rodině.

Jediná Philova návštěva tety Evelyn tak způsobí řetězec náhodných událostí s katastrofálními důsledky. V románu několikrát zdůrazněný pocit „konce dětství“ je nesen hlubokým pocitem viny za smrt paní Wishnowové a prožitkem strachu z ohrožení života otce a bratra, kteří se vydali autem z New Jersey do Kentucky, aby Seldona zachránili.

Všechny tyto aspekty jako by se zkondenzovaly do tragikomickeho dialogu matky s Philem po odjezdu otce se Sandym (ve chvíli

---

403 *Spiknutí proti Americe*, s. 7.

vrcholícího státního převratu). V matčině otázce „Copak je možný, aby se děly takový věci?“ je skryto vědomí nemožnosti vůbec pochopit některé aspekty dějin, prolnutí oněch velkých dějin s životem rodiny... „Kam se poděl náš obvyklý, smysluplný život?“ – ptá se v době, která žádný smysl nedává...

Když se vrátila do kuchyně, pohroužila obličej do dlaní a celá se najednou roztřásla pláčem. Skrupule starostlivého rodiče šly stranou a s nimi i síla, která jí dosud pomáhala skrývat vlastní slabost a držet všechno pohromadě. „Jak to, že je Selma Wishnowová mrtvá?“ ptala se. „Jak to, že zatkli Roosevelta? Copak je možný, aby se děly takový věci?“ „Protože zmizel Lindbergh, ne?“ zeptal jsem se. „Protože se *objevil*,“ odpověděla. „Především proto, že se ten gójskej blb s tím jeho pitomým letadlem vůbec objevil! Neměla jsem jim dovolit, aby jeli pro Seldona. Kde máš bratra? Kde je tvůj otec?“ Jako by se taky ptala, kam se poděl náš obvyklý, smysluplný život, ta skvělá, jedinečná věc, kterou byla společná existence nás čtyř. „Ani nevíme, kde jsou,“ řekla, ale znělo to, jako by to byla ona sama, kdo se ztratil. „Poslat je takhle pryč... Co mě to napadlo? Nechat je jet přes celou zem, když...“ Záměrně se zarazila, ale bylo zřejmé, co chtěla říct: když gójové na ulicích zabíjejí Židy. Nemohl jsem dělat nic jiného než přihlížet a čekat, až vypláče všechny slzy. Ke svému překvapení jsem si uvědomil, že matku najednou vnímám úplně jinak: jako bytost, která je stejná jako já. To zjištění mě šokovalo. Byl jsem ještě příliš mladý na to, abych věděl, že právě to lidi k sobě poutá ze všeho nejpevněji.<sup>404</sup>

Existenciální prožitek historie je v groteskní podobě doprán i rabínu Bengelsdorfovi a jeho ženě. Když prezident Lindbergh

---

404 *Spiknutí proti Americe*, s. 268–269.

nevysvětlene zmizí a důvěrník první dámy je coby „rabín Rasputin“ zatčen, teta Evelyn propadne naprosté paranoie a schovává se u Rothů ve sklepě (z Philovy perspektivy mezi ostatními strašidly). Z oportunistických manželů se vyklubou groteskní figury – neschopní pochopit dění okolo, zcela propadlí sebeklamu o vlastní důležitosti. Chtěli být aktéři Historie, nikdy však nebyli víc než kašpaři. „... že krajní utrpení připomíná frašku, ví každý.“<sup>405</sup> Teta Evelyn šílí hrůzou, že ji budou mučit, protože *zná pravdu*, rabín Bengelsdorf svůj stihomam zhmotní ve spikleneckou teorii v podobě pěti set padesátistránkového „deníku zasvěceného pozorovatele“, v němž vysvětluje pozadí záhadného Lindberghova zmizení, obhájí své sotva obhajitelné postoje a zejména představuje sám sebe jako člověka, který vždy věděl. Bengelsdorfův *Můj život za Lindbergha* však sklídí jen nálepky „výmysl pomstychtivého a chamtivého egocentrika“ či „bláznivý deník chorobného lháře“<sup>406</sup>. A v tom je zásadní rozdíl mezi těmito dvěma, kteří nikdy neprohlédli a jsou ve své samolibé vážnosti směšní, a otcem, jenž i přes svůj „ztřeštěný stoicismus“<sup>407</sup> a všechny komické rysy je postavou vážnou, důstojnou a (v tom nejlepším slova smyslu) plnou patosu.

## VI

### *Potíže s žánrem*

V historickém románu je minulost plocha, kam se promítají problémy současnosti. Žánrově jsme *Spiknutí* vymezili jako *historickou antiutopii*, což však není zcela přesné. Z hlediska žánru historického románu je *Spiknutí* opakem tradičního scottovského historického

---

405 *Spiknutí proti Americe*, s. 279.

406 *Spiknutí proti Americe*, s. 258–259.

407 *Spiknutí proti Americe*, s. 281.

románu, je historií naruby. Intimní linka románu – rodinné osudy a kolorit válečného Newarku – je autentická, zatímco historická linie je i přes přítomnost skutečných, historicky doložených postav fiktivní. Takže *historickou antiutopii* (tedy román „varující“ v historické dimenzi před neblahým vyústěním současného vývoje, možného vyčlenění jisté části obyvatel USA jakožto občanů druhé kategorie) lze nahradit termínem *alternativní historie*. Historie ve své učebnicové podobě vzbuzuje domnění, že události, k nimž došlo, byly nevyhnutelné.

Neúnavný proud nepředvídatelného, který se teď stácel úplně špatným směrem, byl něčím, co jsme se my děti učily jako „dějiny“, *neškodná historie, kde všechno, co bylo ve své době nepředvídatelné, je zaneseno na stránky učebnic jako nevyhnutelné*. Hrůza z nepředvídatelného je něco, co historie jako věda zamlčuje, a mění tak katastrofy na příběhy.<sup>408</sup>

Neškodná historie, na stránkách učebnic příběhy směřující k nějakému určitému cíli, mající v sobě ukrytý myšlenkový koncept a vykazující imanentní jednotu. Ti, co katastrofy dějin prožívají, však *smysl* onoho vyššího lineárně dosažitelného cíle přijímají s nedůvěrou a skepsí.

Alternativní historie (jakožto podžánr sci-fi, její spekulativní linie) umožňuje „znovu prožívat neuspořádanou povahu lidské existence“<sup>409</sup> a připomíná, že z dané historické situace existovalo více východisek, že řešení nebylo jednoznačné.

„Vzpomínám“ má dominovat strach, strach židovské rodiny z holocaustu. Z hlediska efektu na čtenáře a jeho spoluprožívání

---

408 *Spiknutí proti Americe*, s. 95. Zdůraznil MS.

409 Brenner, Arthur: *Counterfactual History and Roth's Purpose in The Plot Against America*. The Philip Roth Society Newsletter, 3, 2005, č. 2, s. 17.

a sdílení osudů postav byla Rothova žánrová volba výborným tahem. Znalost dějin, vědomí „jak to dopadne“, nám dost dobře neumožňuje sdílet otcovy obavy – naopak bychom jej spolu s jeho románovými oponenty mohli označit za paranoika. Alternativní dějiny, jejichž „výsledek“ neznáme, nám sdílet otcův strach umožňují.<sup>410</sup>

V *Americké idyle* i *Lidské skvrně* Nathan Zuckerman vytváří fikce o „skutečných“ postavách ze svého života. Když se mu nedostává informací o lidech, o nichž chce psát, zapojí svou spisovatelskou představivost: „... pokud budu chtít vědět, co bylo dál, budu si to muset vymyslet.“<sup>411</sup> V oscilaci mezi skutečností a fikcí má *Spiknutí* k trilogii blízko. Um a věrohodnost, s jakou vytváří dva roky alternativních dějin USA, jako by nepřímou přitakávaly postmodernistické historické praxi a jejímu extrémnímu epistemologickému relativismu, považujícímu historii za druh fikce.<sup>412</sup> Jenomže v případě *Spiknutí* je opak pravdou. V tomto románu, stejně jako v celé *Americké trilogii*, nám Roth sděluje, že historii mohou za fikci považovat pouze ti, kteří ji neprožili.

---

410 Arthur Brenner ve zmiňované stati vyslovuje pochyby nad způsobem, jakým se Roth vrátil z alternativních dějin k dějinám „skutečným“. Jakožto znalec problematiky alternativních dějin musel jistě pociťovat „žánrovou frustraci“. Nicméně nemohu se ubránit spekulativní úvaze, že kdyby Roth v linii alternativních dějin setrval a nechal fašisty v USA zvítězit, byl by žánrově čistější, co se týče antiutopické stránky románu a i alternativních dějin, ale takové řešení by oslabilo „realistické“ vyznění románu.

411 Roth, Philip: *Americká idyla*. Praha: Volvox Globator, 2005, s. 65. Překlad Luba a Rudolf Pellarovi.

412 Viz např. Doležel, Lubomír: Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou. *Česká literatura*, 2002, č. 4, s. 341–365; Iggers, Georg G.: *Dějepisectví ve 20. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, zejména s. 9–22, 108–112.

## Bibliografická poznámka

Tato práce vznikala v letech 2004–2007. Některé její kapitoly byly publikovány průběžně, většinou ve zkrácené či jinak upravené verzi:

Hra bohů, nekonečné možnosti (Šachové téma v moderní próze). *Svět literatury*, r. XVI, 2006, č. 33, s. 91–108.

Starý Ben, modrý pes a zánik divočiny (Faulknerův *Medvěd*). In Sýkora, Michal, ed.: Kontext(y) V. *Litteraria, Theatralia, Cinematographica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica* 30-2006. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 101–111. Následně jsem ji zařadil do své knihy *Dostojevského buldok. O zvířatech a/v literatuře*. Brno: Host, 2006.

Klíč k jiným světům... (Téma znaků a symbolů v moderní próze – metafyzická tematika v tvorbě Vladimira Nabokova a Jasunariho Kawabaty). Část věnovaná románu Jasunariho Kawabaty publikována v časopise *Svět literatury*, r. XV, 2005, č. 32, s. 128–138.

Když doba přeje různým formám potrhlosti (Rushdieho *Hanba jako historický román*): Host, příloha *Světová literatura*, 21, 2005, č. 7, s. 86–89.

Kapitola *Dějiny románu od Austenové po Nabokova*. (*Nabokovova Ada* aneb *Žár, rodinná kronika*) byla převzata z mé knihy *Vladimir Nabokov – „Americká témata“*. Brno: Host, 2004. Pro potřebu této práce jsem ji upravil a zkrátil.

Kapitoly věnované tvorbě Georgese Pereca vznikly jako samostatné eseje:

Tah koněm. Nad jedním aspektem Perecova románu *Život – návod k použití*: *Literární noviny*, 11, 2000, č. 24, s. 10–11.

Mrazivý záchvěv, z předstírání. Nad Perecovým *Kabinetem sběratele*: *Host*, příloha *Světová literatura*, 17, 2001, č. 8, s. 46–50.

Ostatní kapitoly nebyly v době dokončení této práce publikovány.

# Bibliografie

## ***A – Knihy v práci analyzované, citované či zmiňované***

- Beckett, Samuel: *Murphy*. Praha: ERM, 1995.
- Faulkner, William: *Collected Stories*. London: Vintage, 1995.
- Faulkner, William: *Medvěd*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
- Faulkner, William: *Prapory v prachu*. Praha: Mladá fronta, 2004.
- Fowles, John: *Daniel Martin*. Praha: Volvox Globator, 2002.
- Fowles, John: *Daniel Martin*. Bungay: Triad – Granada, 1978.
- Fowles, John: *Francouzova milenka*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- Fowles, John: *Larva*. Praha: Volvox Globator, 2000.
- Fowles, John: *Mág*. Praha: Volvox Globator, 1999.
- Fowles, John: *The Magus*. London: Picador, 1988.
- Fowles, John: *Sběratel*. Praha: Odeon, 1988.
- Kawabata, Jasunari: *Hlas hory*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002.
- Kawabata, Jasunari: Meidžin. In týž: *Tanečnice z Izu a jiné prózy*. Praha: Odeon, 1988.
- Kawabata, Jasunari: Sněhová země. In týž: *Tanečnice z Izu a jiné prózy*. Praha: Odeon, 1988.
- Kawabata, Jasunari: Tisíc žeriov. In týž: *Spiace krasavice*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1971.
- Nabokov, Vladimir: *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.
- Nabokov, Vladimir: *The Defense*. New York: Vintage International, 1990.
- Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Nabokov, Vladimir: *The Gift*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994.

- Nabokov, Vladimir: *Jaro ve Fialtě*. Olomouc: Votobia, 1997.
- Nabokov, Vladimir: *Lectures on Literature*. San Diego – New York – London: Brucoli Clark/Harcourt Brace & Company, 1980.
- Nabokov, Vladimir: *Lectures on Russian Literature*. New York – London: Brucoli Clark/Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- Nabokov, Vladimir: *Lolita*. Praha: Odeon, 1991.
- Nabokov, Vladimir: *Look at the Harlequins!* Harmondsworth: Penguin Books, 1991.
- Nabokov, Vladimir: *Lužinova obrana. Pozvání na popravu*. Praha: Odeon, 1990.
- Nabokov, Vladimir: *Pale Fire*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.
- Nabokov, Vladimir: *Promluv, paměti*. Jinočany: H&H, 1998.
- Nabokov, Vladimir: *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: Vintage International, 1992.
- Nabokov, Vladimir: *Sobranije sočinienij v 4 tomach*. Moskva: Pravda, 1990. Tom 2: *Zaščita Lužina; Podvig; Sogladataj*; Tom 3: *Dar; Otčajanije*; Tom 4: *Priglašenije na kazň; Drugije berega; Vesna vFialtě*.
- The Stories of Vladimir Nabokov*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1996.
- Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. New York: Vintage International, 1990.
- Nabokov, Vladimir: *Transparent Things*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.
- Nabokov, Vladimir: *Třináct do tuctu*. Praha: Volvox Globator, 1996.
- Perec, Georges: *Kabinet sběratele. Historie jednoho obrazu*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2001.
- Perec, Georges: *Life A User's Manual*. London: Collins Harvill, 1987.
- Perec, Georges: Mám rád, nemám rád. *Světová literatura*, 34, 1994, č. 1.
- Perec, Georges: Pokus o vyčerpávající popis jednoho místa v Paříži. *Světová literatura*, 31, 1986, č. 5.

- Perec, Georges: Prieskum priestoru. *Revue svetovej literatury*, 17, 1981, č. 6.
- Perec, Georges: Vzpomínám si. *Světová literatura*, 39, 1994, č. 1.
- Perec, Georges: Vzpomínám si. *Literární noviny*, 3, 1992, č. 26.
- Perec, Georges: *W aneb Vzpomínka z dětství*. Praha: Odeon, 1979.
- Perec, Georges: *Život – návod k použití*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- Roth, Philip: *Americal Pastoral*. London: Vintage Books, 1998.
- Roth, Philip: *Americká idyla*. Praha: Volvox Globator, 2005.
- Roth, Philip: *The Human Stain*. London: Vintage Books, 2001.
- Roth, Philip: *Lidská skvrna*. Praha: Volvox Globator, 2005.
- Roth, Philip: *The Plot Against America*. London: Vintage Books, 2006.
- Roth, Philip: *Spiknutí proti Americe*. Praha: Volvox Globator, 2006.
- Reder, Michael R., ed.: *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- Rushdie, Salman: *Fury*. London: Jonathan Cape, 2001.
- Rushdie, Salman: *Hanba*. Praha: Odeon, 1988.
- Rushdie, Salman: *Maurův poslední vzdech*. Praha: Mladá fronta, 1999.
- Rushdie, Salman: *Shalimar the Clown*. London: Jonathan Cape, 2005.
- Rushdie, Salman: *Shame*. London: Vintage, 1997.
- Rushdie, Salman: *Step Across This Line*. Collected Non-Fiction 1992–2002. London: Vintage, 2003.
- Rushdie, Salman: *Zběsilost*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003.

## **B – Literatura**

### **B. 1 – Literárněvědné publikace – obecně**

- Auerbach, Erich: *Mimesis*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.
- Bloom, Harold: *Kánon západní literatury*. Praha: Prostor, 2000.

- Bradbury, Malcolm: *The Modern British Novel 1878–2001*. London: Penguin Books, 1993, 2001.
- Bradbury, Malcolm, ed.: *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. London: Fontana Press, 1990.
- Cornwell, Neil, ed.: *Reference Guide to Russian Literature*. London – Chicago: Fitzroy Deaborn Publishers, 1998.
- Culler, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002.
- Černý Václav: *Tvorba a osobnost I, II*. Praha: Odeon, 1992, 1993.
- Drozda, Miroslav: *Narativní masky ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1990.
- Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- Glanc, Tomáš, ed.: *Exotika. Výbor z prací Tartuské školy*. Brno: Host, 2003.
- Grebeníčková, Růžena: *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995.
- Hilský, Martin: *Moderní britský román*. Jinočany: H&H, 1991.
- Hilský, Martin: *Modernisté*. Praha: Torst, 1995.
- Lodge, David: *Jak se píše román*. [Brno:] Barrister & Principal, 2003.
- Lodge, David: *Working with Structuralism*. London and Boston, Mass.: Rotledge & Kegan Paul, 1981.
- Lukács, Georg: *Metafyzika tragédie*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Lukács, Georg: *Velcí ruští realisté*. Praha: Svoboda, 1948.
- Lukács, Georg: *Vyprávět či popisovat? [1936]*. *Světová literatura*, 3, 1956, č. 4.
- Lukács, Gyorgy: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha: Odeon, 1976.
- Moser, Charles A., ed.: *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 1996.
- Nünning, Ansgar, ed.: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- Pechar, Jiří: *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha: Filosofia, 1999.

- Richetti, John, ed.: *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Ruland, Richard – Bradbury, Malcolm: *Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Scholes, Robert – Kellog, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002.
- Svatoň, Vladimír: *Proměny dávných příběhů*. Praha: Univerzita Karlova, 2004.
- Svatoň, Vladimír: *Z druhého břehu*. Praha: Torst, 2002.
- Szondi, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host, 2003.
- Šalda, F. X.: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- Šklovskij, Viktor: *Poznámky k próze ruských klasiků*. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- Šklovskij, Viktor: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948.
- Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003.
- Turner, Mark: *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*. Brno: Host, 2005.
- Zima, Petr V.: *Literární estetika*. Olomouc: Votobia, 1998.

## **B.2 – Literárněvědné publikace – k jednotlivým dílčím tématům**

*soupis nezahrnuje časopisecké studie, recenze a internetové zdroje*

### **B.2.1 – Beckett**

- Bair, Deirdre: *Samuel Beckett. A Biography*. New York: Simon & Schuster, 1990.
- Begam, Richard: *Samuel Beckett and the End of Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

- Brater, Enoch: *The Essential Samuel Beckett*. London: Thames & Hudson, 1989, 2003.
- Foster, Paul: *Beckett a zen*. Praha: Mladá fronta, 2002.
- Kenner, Hugh: *Samuel Beckett. A Critical Study*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Pilling, John, ed.: *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Pilling, John: *Beckett Before Godot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

### **B.2.2 – Faulkner**

- Canetti, Elias: *Masa a moc*. Praha: Arcadia, 1994.
- Gray, Richard: *The Life of William Faulkner. A Critical Biography*. Oxford, UK – Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1996.
- Longley, John Lewis, Jr.: *The Tragic Mask. A Study of Faulkner's Heroes*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1963.
- Peprník, Michal: *Topos lesa v americké literatuře*. Brno: Host, 2005.
- Weinstein, Philip M., ed.: *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Rubin, Louis D., Jr., ed.: *The American Souts: Portrait of a Culture*. Washington: United States Information Agency, 1979, 1991.

### **B.2.3 – Fowles**

- Conradi, Peter: *John Fowles*. London and New York: Methuen, 1982.
- Fawkner, H. W.: *The Timescapes of John Fowles*. London – Toronto: Associated University Press, 1984.
- Huffaker, Robert: *John Fowles*. Boston: Twayne Publishers, 1980.
- Neary, John: *Something and Nothingness. The Fiction of John Updike and John Fowles*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992.

- Olsen, Barry J.: *John Fowles*. New York: Frederic Ungar Publishing, 1978.
- Onega, Susana: *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*. Ann Arbor – London: U.M.I. Research Press, 1989.
- Warburton, Eileen: *John Fowles. A Life in Two Worlds*. London: Jonathan Cape, 2004.

#### **B.2.4 – Kawabata**

- Gessel, Van C.: *Three Modern Novelists. Sôseki, Tanizaki, Kawabata*. Tokyo: Kodansha International, 1993.
- Introduction to Contemporary Japanese Literature. 1956–1970*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1972.
- Kato, Shuichi: *A History of Japanese Literature. Volume 3, The Modern Years*. Tokyo: Kodansha International, 1983.
- Keene, Donald: *Dawn to the West*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Líman, Antonín: *Krajiny japonské duše*. Praha: Mladá fronta, 2000.
- Líman, Antonín: *Mezi nebem a zemí*. Praha: Academia, 2001.
- Starrs, Roy: *Soundings in Time. The Fictive Art of Kawabata Yasunari*. Richmond, Surrey: Curzon Press, 1998.

#### **B. 2.5 – 1 – Nabokov – obecně**

- Alexandrov, Vladimir E., ed.: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995.
- Alexandrov, Vladimir E.: *Nabokov's Otherworld*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Barabtarlo, Gennady: *Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*. Bern – New York: Peter Lang, 1993.
- Boyd, Brian. *Nabokov's Ada The Place of Consciousness*. Ann Arbor: Ardis, 1985.

- Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Connolly, Julian W., ed.: *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1999.
- Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. Boston, MA: Little, Brown and Co., 1967.
- Newman, Charles – Appel, Jr., Alfred, eds.: For Vladimir Nabokov on his Seventieth Birthday. *TriQuarterly* (Evanston, IL), 17, Winter 1970. Knižně: Appel, Jr., Alfred – Newman, Charles, eds.: *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970.
- Page, Norman, ed.: *Nabokov: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Pifer, Ellen: *Nabokov and the Novel*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.
- Quenell, Peter, ed.: *Vladimir Nabokov: A Tribute*. New York: Morrow and Company, 1980.
- Rivers, J. E. – Nicol, Ch., eds.: *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*. Austin, TX: University of Texas Press, 1982.
- Stegner, Page: *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*. New York: Dial Press, 1966.
- Tammi, Pekka: *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.
- Tammi, Pekka. *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction: Four Essays*. Tampere, Finland: Tampere University Press, 1999.
- Toker, Leona: *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989.
- Vladimir Nabokov: *Pro et Contra*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Christianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

## B.2.5 -2 – Nabokov – Ada

- Alter, Robert: Ada, or the Perils of Paradise. In Quennell, Peter, ed.: *Vladimir Nabokov: A Tribute*. New York: William Morrow, 1980, s. 103–118. Též In Bloom, Harold, ed.: *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov*. New York: Chelsea House, 1987, s. 175–190.
- Appel, Jr., Alfred: Ada described. *TriQuarterly* (Evanston, Illinois), 17, Winter 1970, s. 160–186. Též In Appel, Jr., Alfred – Newman, Charles, eds.: *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970.
- Barabtarlo, Gennady: Basic Basque, Van Veen. *The Nabokovian*, Spring 1985, 14, s. 24–26.
- Boyd, Brian: Annotations to Ada. *The Nabokovian*, od čísla 30 (Spring 1993).
- Boyd, Brian: L'Art et l'ardeur d'Ada. *Europe*, 791 (March 1995), s. 106–114.
- Boyd, Brian: Ada. In Alexandrov, Vladimir E., ed.: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, s. 3–18.
- Cancogni, Annapaola: *The Mirage in the Mirror: Nabokov's Ada and Its French Pre-Texts*. New York: Garland, 1985.
- Nicol, Charles: Ada or Disorder. In Rivers, J. E. – Nicol, Ch., eds.: *Nabokov's Fifth Arc*. Austin, TX: University of Texas Press, 1982, s. 230–241.
- Proffer, Carl: Ada as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature. *Russian Literature TriQuarterly* (Ann Arbor, MI), 3, 1971, s. 399–430.
- Tammi, Pekka: The True Batch Outboys the Riot. *The Nabokovian*, Spring 1990, 24, s. 39–42.

Zeller, Nancy Anne: The Spiral of Time. In Proffer, Carl R., ed.: *Ada. A Book of Things about Vladimir Nabokov*. Ann Arbor, MI: Ardis, 1974, s. 280–290.

### **B.2.5 – 3 – Nabokov – práce publikované česky**

Engelking, Leszek: *Vladimir Nabokov. Podivuhodný podvodník*. Olomouc: Votobia, 1997.

Pechal, Zdeněk: *Hra v románu Vladimira Nabokova*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.

Svatoň, Vladimír: Marné popírání místa. Abstrakce místa v evropské tradici. Vladimir Nabokov a dědictví titanismu. In *Kultura a místo. Studie z komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova, 2001, s. 239–259.

Svatoň, Vladimír: Ruská marginalita a marginalita v Rusku. In *Mezi okrajem a centrem. Studie z komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova, 1999, s. 154–174.

Sýkora, Michal: *Vladimir Nabokov: od Mášeňky k Daru*. Host: Brno, 2002.

Sýkora, Michal: *Vladimir Nabokov. „Americká témata“*. Host: Brno, 2004.

### **B.2.6 – Perec**

Bellos, David: *Georges Perec. A Life in Words*. London: Harvill, Harper Collins Publishers, 1993.

### **B.2.7 – Rushdie**

Bloom, Harold, ed.: *Bloom's Modern Critical Views. Salman Rushdie*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.

- Booker, Keith M., ed.: *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: G. K. Hall & Co., 1999.
- Goonetilleke, D. C. R. A.: *Salman Rushdie*. London: Macmillan Press, 1998.
- Grant, Damian: *Salman Rushdie*. Plymouth, UK: Northcote House Publishers, 1999.
- Kuortti, Joel: *Fictions to Live*. In *Narration as an Argument for Fiction in Salman Rushdie's Novels*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.
- Taneja, G. R. – Dhawan, R. K., eds.: *The Novels of Salman Rushdie*. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 1992.
- Ten Kortenaar, Neil: *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2004.
- Teverson, Andrew: *Salman Rushdie*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.

### **B.2.8 – Roth**

- Brauner, David: *Philip Roth*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.
- Halio, Jay L. – Siegel, Ben, eds.: *Turning up the Flame. Philip Roth's Later Novels*. Newark: University of Delaware Press, 2005.
- Royal, Derek Parker, ed.: *Philip Roth: New Perspectives on an American Author*. Westport – London: Praeger Publishing, 2005.
- Shostak, Debra: *Philip Roth – Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

## Ediční poznámka

Kniha, která byla předlohou našeho vydání, byla redakčně připravena v rámci semináře Nakladatelská praxe, vedeného v Ústavu české literatury a literární vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, ve spolupráci s Vyšší odbornou školou grafickou v Hellichově ulici v Praze a s Univerzitou Palackého v Olomouci.

*Redakce MKP*

**Michal Sýkora**  
**Vize řádu světa v moderní próze**  
**Román a „světový názor“**

Ilustrace na obálce z Pixy.org  
Technická redakce Markéta Teuchnerová

Vydala Městská knihovna v Praze  
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. elektronické vydání  
Verze 1.0 z 26. 2. 2021

ISBN 978-80-274-1280-8 (epub)  
ISBN 978-80-274-1281-5 (pdf)  
ISBN 978-80-274-1282-2 (prc)