

Román, výraz, čas

Tomáš Koblížek

Platí, že román jako specifický předmět zkoumání prochází zcela rozmanitými oblastmi humanitních věd (úvahy o románu nalezneme jak ve sféře literární vědy, tak například v sociologii či filosofii) a že jeho svébytná forma snad víc než jakákoliv jiná podněcuje interpretace v mnoha ohledech rozdílné (jak je patrné, například Bachtinovy, Lukácsovy či Kunderovy reflexe přistupují k románu zcela původním způsobem¹). Tuto schopnost románu přitahovat pozornost z mnoha stran přitom neoddělitelně doprovází schopnost vzpírat se každé úvaze, jestliže si nárokuje výlučnost či privilegovaný přístup k románovému žánru: jako by se v románu pokaždé ukazovalo víc, než o něm jediná perspektiva dokáže říci, jako by každý výklad v románu nutně zanechával „místa nedourčenosti“. Aniz bychom chtěli tyto okolnosti přehlížet, pokusíme se v následujících úvahách alespoň zhruba vytknout základní témata či okruhy témat, která lze v dialogu s rozmanitými reflexemi románu artikulovat a vzhledem k nimž si snad znovu můžeme položit otázku po specifikách tohoto žánru. Výraz dialog zde přitom užíváme zcela záměrně: nejedná se nám o to vytvořit na základě čtení rozmanitých úvah jakousi „průměrnou“ teorii románu či „definovat“ román na základě toho, co mají jednotlivé teorie společné a co bychom mohli jednoduše převzít. Stejně tak se nejedná ani o historickou studii, v níž bychom se snažili určit, co bylo typické pro tu či onu etapu v dějinách myšlení románu, případně o podrobný výklad nebo kritiku jednotlivých koncepcí. Naším záměrem je spíše na základě čtení rozmanitých úvah reflektovat, co by pro nás samotné mohlo tvořit svéráznou povahu tohoto žánru, které problémy snad můžeme chpat jako dnes důležité a pro román charakteristické.²

V této souvislosti hodláme vyzdvihnout především dvě úzce propojené tendence v myšlení románu, které – domníváme se – je třeba myslet pospolu, pokud se má vyjevit konkrétní povaha fenoménů, kolem nichž tyto tendence krouží. První tendenci se můžeme pokusit vytknout v návaznosti na Herderovu

¹ Milan Kundera tak například sleduje vztah románového žánru k lidskému bytí (srov. např. Kundera 1989), Georga Lukáče román motivuje k nástinu jakýchsi duchovních dějin západu (Lukács 1967), Bachtin zase skrze úvahy o románu dospívá ke svébytné teorii jazyka (Bachtin 1980).

² Pouze na okraj upozorníme, že následující reflexe představují pouze jakousi předběžnou úvahu a mají teprve připravit půdu, na níž snad budeme moci žánr románu dále zkoumat a podrobněji popisovat. Vzhledem k omezenému prostoru se tu bohužel nemůžeme věnovat analýze konkrétního díla, ani podrobněji rozvádět jednotlivá tvrzení. Doufáme však, že na jednotlivé otázky obsažené v této úvaze (například na motiv „konečnosti románu“) budeme moci v budoucnu ještě navázat a dále je rozvíjet.

úvahu, kterou nacházíme v 99. dopise jeho *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1796). Herder s ohledem na Fieldingovy, Sternovy a Richardsonovy romány poznamenává, že: „[Ž]ádný druh poezie není tak objemný jako román, v porovnání s ostatními druhy je schopen *nejrozmanitějších způsobů zpracování*, neboť v sobě zahrnuje či může zahrnout nejen dějepis či místopis, filosofii a teorii téměř všech umění, ale také poezii všech druhů a forem – a to v próze“. K tomu pak dodává, že „[c]okoliv poutá lidský rozum a srdce: vášně a povaha, postava či krajina, zručnost a moudrost, vše možné a myslitelné, ba nemožné samo – to vše lze vložit a smí být vloženo do románu [...]. Tato básnická forma připouští nejrůznorodější prvky, neboť je to poezií v próze“ (Herder 1990, s. 21). Poněkud zjednodušeně řečeno, v právě nastíněné perspektivě román vystupuje jako polymorfni žánr, tj. jako žánr, který nedefinuje ten či onen postup, ani jednoduše pluralita těch či oněch formálních prvků, ale spíše *sama otevřenost* ke všem myslitelným formám či sama nezávaznost vůči těm či oněm způsobům uspořádání. Vzhledem k řečenému platí, že do románu lze naráz vložit filosofický traktát, historický popis či lyrickou báseň, a román přitom nepřestává být románem, tzn. nestává se filosofickým pojednáním, historiografií ani básní. Románu je tak vlastní flexibilita, která mu oproti jiným žánrům nenáleží pouze jako přírůstek, nýbrž jako definiční rys: román jakožto román musí moci integrovat a dále přetvářet rozmanité slovesné formy. Tuto zatím pouze hrubě vyznačenou tendenci nyní můžeme vzít jako východisko. Totiž předběžně bychom mohli říci, že ptát se po románu možná znamená ptát se právě po smyslu jeho formální otevřenosti. Pochopit román jako specifický fenomén snad znamená ptát se po tom, co tuto otevřenost zakládá či nese.³

³ Téma otevřenosti, resp. důraz na představu vnitřní formální „rozchvacenosti“ románu lze vysledovat u řady jinak velmi rozmanitých autorů. Zprostředkovaně toto téma nalezneme např. u Hegela v *Estetice*, kde je román vřazen do sféry epiky (hovoří o „měšťanské epopeji“). Ta jednoduše nestojí vedle dalších „básnických žánrů“ (lyrika a drama), nakolik v ní není látka lyriky a dramatu jednoduše „vynechána“: „v epice se tyto stránky uplatňují jen jako momenty, místo aby udávaly základní formu celého znázornění“ (Hegel 1966, s. 277).

Okolnost, že se román vyznačuje formální otevřeností, že může integrovat *de facto* jakýkoliv slovesný žánr, naznačuje ve svých *Fragmentech* (1798) Friedrich Schlegel. Žánr románu zmiňuje v kontextu úvahy o romantické poezii, která dle fragmentu 116 představuje „progresivní univerzální poezii. Jejím určením není pouze znovu spojit veškeré oddělené druhy poezie a propojit poezii s filosofií a rétorikou. Chce a má smísit či nechat splynout také poezii a prózu, genialitu a kritiku, umělou a přirozenou poezii, má oživit a oduševnit poezii a učinit život a společnost poetickými. [...] Obemýká vše, co je jakkoli poetické, od největšího systému umění obsahujícího v sobě další systémy až po vzdych či polibek, jež básníci dítě vydechne v neumělem zpěvu“ (Schlegel 1990, s. 24). Ve fragmentu 185 přitom Schlegel poznamenává, že „[v]eškeré součásti musí v románu natolik splývat, že vzdělaný znalec, který není ani klasickým básníkem, ani filosofem, ani filologem, dokáže toto vše pojmut. V tomto ohledu je *kritický styl* absolutní antitezí romantického stylu, neboť v tom prvním musí všechny složky vzdělání klasicky vyčleněné a oddělené“ (Schlegel 1990, s. 25).

Pokud hovoříme o podmínkách formální otevřenosti, máme v první řadě na mysli motivaci, která vede k překračování formálních pravidel (míšení a transformaci) a která jako taková určuje význam jednotlivých proměn. Tím chceme říci, že pohyb, k němuž v románu dochází, není svévolný, že se v případě románu nejedná o nezávaznou hru či prostou subverzi toho, co v dějinách literatury předcházelo. Lze se domnívat, že v základu formálních přesunů a diferencí vůči tradici leží jistý pozitivní vztah, který – domníváme se – vyznačuje právě druhá tendence myšlení o románu.

Cosí o podstatných rysech tohoto myšlenkového směřování lze například vyčíst z úvahy, kterou Jamesu Joyceovi věnoval Hermann Broch („James Joyce a současnost“, 1936). Broch v úvodní pasáži poznamenává, že

[p]okud dílo [...] skutečně obsáhlo ducha své epochy a svým záběrem zachycuje i předem dané a pro každého člověka a způsob jeho jednání určující ‚dobové zbarvení‘, zkrátka obecně platný ‚dobový styl‘ do té míry, že se opravdu stalo výrazem své epochy (zdůrazňuji ‚výrazem‘, nikoliv pouhou kopií, jakou předkládají noviny), pak samo dílo patří ke skutečnosti této epochy, postihuje v ní onu ‚historickou realitu‘, která je zárukou nadčasovosti“ (Broch 2009, s. 10).

O něco dále pak Broch probírá téma zobrazitelnosti jako jednu ze „znepokojivých“ otázek současného umění, přičemž opakuje některé důležité motivy obsažené již v citaci první – upozorňuje, že

[j]akmile [...] začnou hodnoty upadat, je jednota [dané epochy] narušena, a čím déle devalvace pokračuje, tím chaotičtější se stává rozvržení sil ve světě, o to větší umělecké nasazení je zapotřebí, aby všechny tyto síly byly ovládnuty a využity [...], za této situace vyvstává problém, zda se hodnotově upadající svět nakonec nebude muset zřít uměleckého zachycení své celistvosti, protože se stane nezobrazitelným (Broch 2009, s. 15).

Hermann Broch zase v souvislosti s Joyceovým románem – jenž má pro Brocha jistou paradigmatickou hodnotu – upozorňuje, že „v *Odysseovi* se vedle všudypřítomného realismu vynořují nejrůznější druhy stylů. Nejenže zde splývají tradiční způsoby zobrazení, epický, lyrický, dramatický, které samy procházejí nesčetnými variacemi od vědeckého výkladu až k homérickému eposu, ale i každá z dvanácti kapitol *Odyssea* má svůj vlastní styl“ (Broch 2009, s. 21).

Nejvýraznějším představitelem polymorfního nahlížení na formu románu je jistě Michail Bachtin, který v souvislosti s románovým žánrem sleduje neredukovatelnou mnohost hlasů střetávajících se v románu: romanopisec dle něho „přijímá různé dialekty a jazyky spisovného i nespisovného jazyka do svého díla, přitom jejich difference ani netlumí, ani nestírá, naopak působí ve smyslu jejich prohloubení“ (Bachtin 1980, s. 75).

Vposledku můžeme odkázat na Robbe-Grilletův soubor esejí *Za nový román* (1963), v němž se klade důraz na neustálé přeskupování románové formy. Robbe-Grillet zde poznamenává, že „[k]aždý romanopisec, každý román, musí vynalézt svou vlastní formu. Žádný recept nemůže nahradit tuto neustálou reflexi. Kniha si pro sebe samu vytváří vlastní pravidla. Sám pohyb psaní musí tato pravidla ohrožovat, vést k jejich selhání, a roztříštit je“ (Robbe-Grillet 1963, s. 12).

Zaměříme se na první ze dvou důležitých motivů, které se v citacích objevují a které je vzhledem k naší úvaze třeba zdůraznit. V první řadě je románové dílo tematizováno jako „projev“, román se stává „výrazem“ jistého předmětu, jež má „zachytit“ či „zobrazit“, hovoří se o „jedinečném poznávacím aktu“ (Broch 2009, s. 41). Aniž bychom se nyní blíže zabývali, jakým způsobem chápat pojmy „výraz“ či „zobrazování“,⁴ mohli bychom tu vyzvednout první důležitý aspekt Brochovy úvahy: Román jakožto určitá forma znázornění odpovídá jisté struktuře, jeho forma je přiměřená určitému, zatím blíže nespecifikovanému předmětu. Důraz na vyjadřující moment nám tu zprvu může připadat jako sám o sobě nic neříkající či banální poukaz. Nicméně jeho zvláštní význam se snad projeví v okamžiku, kdy moment vyjádření vztáhneme k výše načrtnuté myšlence polymorfie, resp. kdy moment otevřenosti nahlédneme právě z perspektivy výrazu či znázornění. Zdá se totiž, že jakmile polymorfii (první tendence) pojmem jako sdělnou (druhá tendence), jakmile román pojmem z hlediska vztahu k předmětu, který se v něm vyjadřuje a kvůli kterému je třeba rozmanité formální prvky stále přeskupovat, pak již nelze formální otevřenost chápat jednoduše jako doklad bezhraničné rozplývavosti románu či jako projev pouhé hry. Otevřenost formy či polymorfie se nyní jeví právě opačně: jako zacílený pohyb vycházející vstříc předmětu, který se v románu sděluje, jako pohyb k tomu, co polymorfni výraz uchopuje a činí zřetelným: místo nezávazné hry by tedy román charakterizovala přesnost, místo svévole specifická vnímavost.

Obě tendence tudíž hodláme myslet pospolu, nakolik teprve jejich „syntéza“ ukazuje, že ptát se po otevřenosti románu neznamená vidět v románu projev jakéhosi manýrismu, ale směřovat pozornost k předmětu, který si „žádá“, aby byl vyjádřen „polymorfně“, který se sděluje výhradně ve formálně otevřeném výrazu. Povahu tohoto „předmětu“, který je v románu „zobrazován“, naznačuje druhý motiv obsažený ve výše citovaných pasážích. Broch zde nejprve hovoří o *dobovém* zbarvení, *dobovém* stylu nebo o duchu *své epochy*. O něco dále pak používá termín „historická realita“ nebo pojem „maximální časová věrohodnost“ a poznamenává, že oním „předmětem“ vyžadujícím mnohačetné vyjádření je snad *přítomnost* jakožto význačný moment času. Román je tedy dle Brocha „dobově výstižný“ (Broch 2009, s. 16), nevztahuje se k tomu či onomu obsahu, ale k obsahům, které příslušejí k přítomnému okamžiku, necharakterizuje ho to či ono téma, ale postavení tohoto tématu do jisté časové dimenze. I v tomto případě by se mohlo zdát, že odkaz na vztah k pří-

⁴ Jak sám Broch naznačuje, nejedná se o pouhý odraz „ducha doby“. Románu přísluší úkol vnášet řád do chaosu anonymních sil dané epochy – v této souvislosti Broch neváhá hovořit o mytickém úkolu románu: „[je] mytický tím, že dodává smysl a názornost silám skrytě působícím v chaosu, je mytický svým úkolem i účinkem“ (Broch 2009, s. 11). Tématu výrazu se podrobněji budeme věnovat níže.

tomnosti je čímsi banálním, odkaz na čas by dokonce mohl působit jako určité klišé, které se v myšlení o románu či literatuře vůbec pravidelně navrácí. Ovšem domníváme se, že také zde lze vytknout význam, který samozřejmý není a který je v kontextu naší úvahy třeba zdůraznit: Specifičnost přítomnosti totiž dle Brocha spočívá v tom, že je neredukovatelně mnohá, že se rozkládá do „neko- nečného množství faset“ či „nesčetné myriády anonymních sil“, které má romanopisec vystihnout (Broch 2009, s. 11). Přítomnost tak oproti minulosti, která se může jevit jako uzavřená a jednoznačně přehledná, nikdy nevykazuje téma, ale pouze různorodá témata – v přítomnosti jednoduše nemůžeme namí- řit pohled k celku s jistotou, že zachycujeme to podstatné pro všechny fenomény současnosti.⁵

⁵ V souvislosti s motivem času bychom mohli zmínit také Bachtinovy úvahy o románu. Ten – jak známo – spojuje román právě s dimenzí přítomnosti a se zvláštním ohledem na její procesuální charakter vyzdvihuje nezavršenou mnohost prostupující každý jednotlivý jev: „Předmět, jenž vešel do kontaktu s přítomností, se zapojuje do nezavršeného procesu světového vývoje a dostává pečeť nezavršenosti. I kdyby byl od nás sebevzdálenější, je spjat s naší nehotovou přítomností plynulými časovými přechody, navazuje vztah s naší nehotovostí, s naší přítomností, zatímco naše přítom- nost kráčí do nezavršené budoucnosti. V tomto nezavršeném kontextu se rozplývá významová stabilita předmětu; smysl a význam předmětu se totiž obnovují a narůstají úměrně s dalším rozví- jením kontextu“ (Bachtin 1980, s. 30).

Důraz na vztah románu k přítomnému času, resp. „mnohačetnost“ či „šíři“ znázorňovaného pak představuje význačný aspekt mnoha rozličných teorií románu či úvah o tomto žánru. Hegel sice v příslušných pasážích věnovaných epice nehovoří přímo o dimenzi přítomnosti (v souvislosti s tématem románu užívá spíše výraz „každodennost“), ovšem podobně jako u Brocha u něho nacházíme důraz na „mnohostrannost zájmů, poměrů, povah, životních poměrů, širé pozadí celkového světa“ (Hegel 1966, s. 285). Pro Friedricha von Blanckenburga pak román dokonce „vykazuje mnohem bohatší obsah než epopej“, což se autor snaží objasnit odkazem na odlišný historický kontext. Poukazuje k odlišné povaze doby, v němž vznikaly epopeje – tj. období starého Řecka – a současnosti, doby románu (Blanckenburg 1990, s. 12).

Jiným dokladem tendence kroužící kolem motivu znázorněné mnohačetnosti může být předmluva Karla Gutzkova k jeho vlastnímu románu *Die Ritter vom Geiste* (1850). Tato předmluva mimo- chodem bývá pokládána za text, v němž se poprvé objevuje myšlenka polyperspektivismu či perspektivní simultaneity (viz Lindken 1990, s. 48). Gutzkow v této souvislosti staví proti sobě hle- disko *Nacheinander* (po sobě), příznačné pro klasický román, a hledisko *Nebeneinander* („vedle sebe“) typické pro román nový: „[...] nový román je román vedle sebe. Tady leží celý svět –! zde se setkávají králové a žebráci –! Lidé, kteří patří k vyprávěnému příběhu, a ti, kteří ho prostřed- nictvím zrcadlení osvětlují. I němý hovoří, i nepřítomný je účasten. To, co básník chce říci, vylíčit, je často pouze to, co leží uprostřed mezi jeho líčeními jako cosi třetího, jež může pocítit pouze pos- louchač, *to spočívající v Bohu*. Nezávazné fantazirování odpadá. Už žádný výsek života, vyvstává před námi zcela zaoblený, plný kruh. Básník [...] shlíží dolů z perspektivy orla, jenž se vznáší ve vzduchu a osvojuje si nový, svěbytný *pohled na svět*. Žel, je to pohled polemičský. Trůn a chatrč, trh a les jsou přistaveny k sobě a svádějí boj“ (Gutzkow 1990, s. 49–50).

Motiv znázornění mnohého pak nacházíme také u Christopa Wielanda. V předmluvě ke svému románu *Agathon* (1762) upozorňuje, že pravda, kterou máme žádat po díle, spočívá ve znázornění „povahy lidského srdce, povahy každé jedné touhy a zvláštních barev a odstínů, které tato touha nabývá skrze individuální charakter a okolnosti [...]“. „K tomu dodává, že hlavním záměrem tu je obeznámit čtenáře s povahou „v rozmanitém světle a ze všech stran“ (Wieland 1967, s. 7).

Představu znázorněného rozrůznění pak v typově odlišné úvaze sleduje také Heinrich Heine, který v předmluvě k německému překladu *Dona Quijota* (1837) tematizuje román ze sociologické per-

Důraz na tuto okolnost je důležitý, pokud stále máme na paměti motiv zachycovaný v první tendenci myšlení románu (formální otevřenost). Z hlediska, k němuž nás přivádí Brochův esej, se totiž formální otevřenost románu jeví jako otevřenost určitým způsobem vázaná na přítomnost jakožto složité soubor jevů. Román charakterizuje „polymorfie“ či formální rozrůzněnost, nakolik je citlivý vůči přítomnosti a nakolik v sobě komprimuje či zhušťuje její vnitřní rozmanitost či členitost. Vzhledem k řečenému by tudíž platilo, že román snad nelze vymezit jednoduše jako formu, že ho – přísně vzato – necharakterizuje ani *sama* flexibilita vůči jakémukoliv tvarovému uspořádání. Polymorfie románu je spíše specifickým uspořádáním, v němž se „děje“ vztah románu k času, a jako taková je tato forma přesně komponovaná či uzpůsobená: není otevřená kdykoli pro jakýkoli tvar, ale jen pro ty formy a ta uspořádání, jež vystihují „konstelaci“ daného okamžiku. Snad také proto román bez ustání přepisuje vlastní pravidla a přeskupuje své formální uspořádání: jakožto „plastický“ žánr musí neustále obnovovat vztah k pohyblivé přítomnosti.

Ještě než postoupíme dále, zopakujme to nejdůležitější: dosud jsme hovořili o neoddělitelnosti tendence, která zdůrazňuje pól otevřenosti, od tendence zdůrazňující pól přítomnosti a vyjadřování. Fakt, že v románu se *principiálně* může stát cokoliv, je snad vyvažován skutečností, že *reálně* – v daném čase – se v něm může stát „pouze to a nic jiného“ – spojení obou tendencí tak představuje

spektivy. Wieland poznamenává, že „u Cervantese ještě nenalezneme jednostrannost spočívající v odděleném znázornění nízkého; Cervantes mísi ideál s tím, co je obyčejné, takže jedno se může odstínit vůči druhému, případně se mohou navzájem osvětlovat“. Heine pak hovoří o „demokratickém prvku“, jež Cervantes vnesl do románu – dle Heina v románu před Cervantesem převažovalo pouze jednostranné zaměření na rytířský stav (Heine 1990, s. 47).

Jak známo, zohlednění románové citlivosti pro pluralitu pak nacházíme také v esejích Milana Kundery. V úvaze o Cervantesovu *Donu Quijotovi* se toto téma objevuje především v souvislosti s relativností pravd, jejichž mnohost se v románu projevuje: „Když Bůh opouštěl místo, odkud řídil univerzum a jeho řád hodnot, odkud odděloval dobré od zlého a dodával smysl každé věci, don Quijote vyšel z domova a nebyl s to poznat svět. Za nepřítomnosti nejvyššího soudce se totiž svět náhle objevil v celé své zrádné mnohoznačnosti; jediná boží Pravda se rozpadla na sta relativních pravd, o které se lidé podíleli. Takto se narodil Novověk a s ním román, jeho obraz a model“ (Kundera 2005, s. 13).

Pokud jde o důraz na dimenzi přítomnosti, vedle již zmíněného Bachtina můžeme z moderních teorií románu vyzdvihnout esej Nathalie Sarrautové „Věk podezírání“, v němž autorka v kritické poznámce upozorňuje, že „postavy, jak je chápal starý román (a celá stará výzbroj, která jim měla dodat lesku), nejsou schopny obsáhnout současnou psychologickou realitu“ (Sarrautová 1967, s. 36). Vposledku můžeme odkázat na *Meditace o Quijotovi* (1914) Ortegy y Gasset, kde se proti sobě staví epika (především starořecká) a román, a to právě s ohledem na vztah k různým časovým dimenzím. Ortega zde upozorňuje, že „[j]e-li tématem epiky minulost jako taková, tématem románu je současnost jako taková“ (Ortega y Gasset 2007, s. 74). Na jiném místě pak v souvislosti s epikou a románem poznamenává: „[...] není to tak, že se v epice archaičnost pouze objevuje, epika je archaická ze své podstaty. [...] Po Homérovi potřebovalo Řecko několik století, než připustilo aktuálnost jako básnickou možnost“ (Ortega y Gasset 2007, s. 70).

jakýsi protitah vůči pojetí formální otevřenosti jako pouhé hry či samoúčelné deformace kódu a reorganizace prvků. K těmto upřesněním však můžeme dodat ještě další, neboť se zdá, že neoddělitelnost obou tendencí je snad možné vnímat i z druhé strany. To znamená moment vyjádření přítomnosti nám na jednu stranu poskytuje prizma, v němž dokážeme adekvátně uchopit povahu románové polymorfie (tu nyní pojmáme jako výraz), ovšem na druhou stranu také sama formální otevřenost románů nás přivádí k přesnějšímu pojetí „předmětu“, který se v románě sděluje.

K tomuto „převrácení“ perspektivy do jisté míry vybízí Bachtinova úvaha o Dostojevského vidění světa, která bezprostředně předchází výkladu pojmu polyfonie jakožto hlavního určení románové formy. Bachtin poznamenává, že

[r]ozumět světu pro [Dostojevského] znamenalo představovat si všechny jeho komponenty jako synchronní a jejich vzájemné vztahy si uvědomovat v průřezu jediným okamžikem [...]. Možnost synchronní, souběžné existence, možnost působit vedle sebe nebo proti sobě byla Dostojevskému jakoby rozhodujícím kritériem při rozlišování podstatného od nepodstatného. Jedině to, co může být s plnou odpovědností předvedeno současně, co lze s plnou odpovědností dostat dohromady v jednom čase, jediné to se pokládá za závažné a vstupuje do [jeho] světa“ (Bachtin 1971, s. 42–43).

K tomu ještě doplníme Bachtinův závěr, podle něhož

[v]ýjimečná umělecká schopnost [...] vidět všechno jako souběžnou existenci a součinnost představuje [Dostojevského] největší sílu, ale i slabinu. Její vinou je slepý a hluchý k velmi mnoha, a to i k podstatným věcem; četné stránky skutečnosti zůstávaly proto jednou provždy mimo jeho zorné pole. Z druhé strany však právě tato schopnost mimořádně zbystřila jeho zrak pro vnímání v průřezu daným okamžikem a umožnila mu vidět různorodou mnohotvárnost i tam, kde jiní viděli jedno a totéž. [...] Umělecké vidění Dostojevského zůstávalo do tohoto okamžiku plně se vyjevující mnohostrannosti uzavřeno a – nevybočujíc z něho – tuto mnohostrannost v průřezu daným okamžikem pořádalo a ztvárňovalo (Bachtin 1971, s. 45).

Bachtin předkládá jakousi analýzu Dostojevského vnímavosti. Vnímavost je tu chápána jako specifický vztah k přítomnému okamžiku, odbývá se jako průřez přítomností, v níž dokáže autor rozlišovat „souběžnou existenci“ různých jevů a jejich součinnost. Můžeme zde tedy rozlišit dvojí: na jednu stranu Dostojevského smysl pro přítomnost představuje „členivou“ schopnost – vidí naráz *mnohé*, dělí okamžik do synchronní řady zcela zvláštních, vzájemně neredukovatelných komponent vytvářejících jeho plnost. Tím je mimochodem vysvětlován Dostojevského odpor k unifikujícím vysvětlením (společný gene-

tický kořen různých jevů, teorie prostředí) a jeho záliba v žurnalistu – Bachtin v této souvislosti poznamenává, že „základní specifický rys jeho uměleckého vidění podmínil i jeho velkou sympatií k novinám, jeho hluboký a přesný cit pro novinovou stránku jako živý odraz společenských rozporů přítomnosti“ (Bachtin 1971, s. 44). Zároveň je však tato členivá schopnost doprovázena schopností vnímat *vztahy* synchronních jevů, které působí „vedle sebe“ (souladně) nebo „proti sobě“. Důraz na moment „mnohostrannosti“, důraz na schopnost vidět naráz složitost okamžiku, se tedy nerozlučně pojí se schopností vnímat souvislost či součinnost v rámci „okamžitě“ mnohosti. V návaznosti na tento moment Bachtin rozvine svou tezi o vzájemné neodlučnosti různých vědomí v Dostojevského románech, podle které „[v]ědomí u Dostojevského není nikdy soběstačné, nýbrž je vždy v napjatém vztahu k jinému vědomí. Každý prožitek, každá hrdinova myšlenka jsou [...] plny vůle oponovat nebo naopak cele otevřeny cizím podnětům“ (Bachtin 1971, s. 47). Platí tedy, že vztah k přítomnosti je schopností naráz zachytit neredukovatelně rozdílné jevy a zároveň schopností vnímat tyto rozdíly „souvisle“, tzn. nikoliv jako lhostejně vystupující vedle sebe, ale v interakci, ve vzájemných korelacích. Smysl pro přítomnost je tak smyslem pro specifickou jednotu v mnohosti, jednotu, která tuto mnohost prostupuje (zachycujeme „součinnost“, vzájemné „napjaté“ vztahy), ale přítom zachovává zvláštnost každého jevu („mnohostrannost“).⁶

Právě tento obraz vnímavosti je nyní důležitý, pokud máme přesněji nahlédnout způsob, jakým se románový výraz vztahuje k „předmětu“, který se v něm sděluje. Totiž pokud jsme výše tvrdili, že román znázorňuje přítomnost, že jí v jistém ohledu vychází vstříc, měli jsme na mysli fenomén, na nějž Bachtin odkazuje v úplném závěru citace: Dostojevskij v románech „pořádá“ a „ztvárňuje“ mnohost vyjevující se v průřezu okamžikem – a pokud bychom tuto tezi o něco posílili, mohli bychom říci: právě v románu přichází výše načrtnutý typ mnohosti plně ke slovu, právě v románu se tato mnohost plně artikuluje a vyjevuje. „Umění románu“ by tedy nebylo uměním *odrážet* složitý stav přítomnosti, kterou bychom zachycovali i bez příslušné výrazové formy, neboť teprve románový výraz nalézá hledisko, v němž se složitá povaha přítomnosti stává zřetelnou, v němž složitost okamžiku vystupuje vstříc čtoucímu pohledu, který jí teprve nyní může adekvátním způsobem uchopit. – Nejen důraz na vyjádření

⁶ Jak známo, představa romanopisce jako „citlivého“ pozorovatele byla vlastní také Émilu Zolovi, hovoří o ní v rozsáhlé stati *Experimentální román* (1880), která bývá pokládána za autoreflexi Zolovy vlastní poetiky. Zola v závěrečné části prvního oddílu poznamenává, že „naturalističtí romanopisci pozorují a experimentují, veškerá jejich starost plyne z otázky, jaké místo zaujmout tváří v tvář nepoznaným pravdám a nevysvětlitelným jevům – náhle pak nějaká experimentální myšlenka podnítlí génie a přivede je k takovému uchopení zkušenosti, že budou moci analyzovat fakta a ovládat je“ (Zola 1923, s. 12).

přítomnosti (druhá tendence) nám tedy umožňuje přesněji uchopit povahu románu jakožto výrazu, ale také hledisko románu-výrazu (první tendence) nám dovoluje přesněji uchopit povahu přítomnosti – ta se díky románu ukazuje jako dimenze, která jednoduše není chaotická či nepřehledná, ani jednoduše celistvá, unifikovaná, nýbrž složitě členěná a přitom vnitřně souvislá.

Jak jsme upozornili výše, předkládané úvahy mají pouze předběžný charakter, a mají tedy primárně připravit půdu pro další zkoumání. Pokusme se nyní shrnout nejdůležitější témata a naznačit východiska pro další postup: usoudili jsme, že román necharakterizují ty či ony formální znaky, jak je tomu v případě jiných žánrových kategorií, nýbrž že pro román je příznačná „nezávaznost“ či otevřenost vzhledem k rozmanitým formám, které se v něm neustále kombinují a přetvářejí. Z hlediska tvarového tedy platí, že neexistuje souvislá tradice románu jakožto formy, jelikož nelze určit objektivně vykazatelné rysy, které by byly výlučné pouze pro román a zároveň byly společné všem románovým dílům. Na druhou stranu se zdá, že tato formální otevřenost má ve svém základu přísný závazek: román se z dané perspektivy jeví jako místo, v němž se literatura stává citlivá vůči přítomnému okamžiku a neredukovatelné mnohosti, která je pro něj příznačná. Tento literární žánr by tudíž byl nemyslitelný bez schopnosti vztáhnout se k právě takto pojaté přítomnosti, bez schopnosti vnímat skutečnost a své postavení ve světě z hlediska složitého, přítomného času. Naopak konec románu, jak se o něm někdy hovoří, by neodkazoval pouze na zánik jednoho z mnoha literárních žánrů, ale na zánik jistého typu pozornosti, totiž pozornosti k okamžiku, v němž se román rodí a který vyjadřuje.

Z těchto úvah přitom vyplývají následující úkoly a otázky: v první řadě by bylo vhodné upřesnit, jakým způsobem probíhá „výměna“ mezi výrazem a okamžikem, jenž se ve výrazu sděluje. Je důležité zabývat se tím, v jakém ohledu je polymorfie románu konstitutivní pro předmět, jež román specifickým způsobem „vyslovuje“, resp. který – jak jsme uvedli výše – románová promluva činí zřetelným: jednalo by se tedy o otázku konstituce. Spolu s tím by snad bylo potřeba podrobněji popsat povahu sdělovaného celku, k němuž tato promluva přistupuje a který „vstřebává“ – eminentně by nás mělo zajímat, v jakém ohledu tu lze myslet jistý typ jednoty a přitom tuto jednotu nespojovat s perspektivou nadřazenou hlasům, které román komponuje, případně s představou jakéhosi schématu či struktury, která prostupuje různorodé prvky: jednalo by se tedy o otázku románové jednoty a mnohosti. V neposlední řadě bychom pak měli pečlivěji odlišit pojmy vyčleněné „v dialogu“ s oběma tendencemi od pojmů, s nimiž mohou být směřovány – např. časovou dimenzi sdělovanou románem Broch vysvětluje pomocí pojmu ducha doby, který se s představou polyfonní

přítomnosti ocitá v jistém napětí: jednalo by se tedy o otázku kritické, „oddělující“ rozmanité významy pojmů či celých pojmových soustav. A v posledku otázka zcela nevyhnutelná: vzhledem k řečenému bychom se mohli ptát, nakolik román poskytuje příležitost pro náčrt obecnějších tezí poetiky – nakolik nás románový žánr nutí znovu promyslet pojmy, jako je sémantické gesto (román zjevně zahrnuje víc než jeden tvárný pohyb) a opozice typu záměrnost–nezáměrnost (román je vlastně zcela záměrnou, přesně vyměřenou soustavou posunů či přeskupení). Těmto otázkám jsme se v předkládané studii bohužel nemohli věnovat, doufáme, že k jejich podrobnější formulaci budeme mít ještě příležitost.

Literatura

- Bachtin, Michail M. *Dostojevskij umělec*. Přel. Jiří Honzík. Praha : Československý spisovatel, 1971.
- Bachtin, Michail M. „Promluva v románu“. In týž. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha : Odeon, 1980, s. 40–186.
- Blanckenburg, Friedrich von. „Versuch über den Roman“. In *Theorie des Romans*. Ed. H. Lindken. Stuttgart : Reclam, 1990, s. 10–14.
- Broch, Hermann. *Román – mýtus – kýč*. Přel. Naděžda Macurová. Praha : Dauphin, 2009.
- Gutzkow, Karl. „Die Ritter vom Geiste. Vorwort zur 1. Auflage“. In *Theorie des Romans*. Ed. H. Lindken. Stuttgart : Reclam, 1990, s. 48–50.
- Hegel, Georg W. F. *Estetika*, sv. 2. Přel. Jan Patočka. Praha : Odeon, 1966.
- Heine, Heinrich. „Einleitung zur Prachtausgabe des ‚Don Quixote‘“. In *Theorie des Romans*. Ed. H. Lindken. Stuttgart : Reclam, 1990, s. 45–48.
- Herder, Johann G. „Briefe zur Beförderung der Humanität, 99. Brief“. In *Theorie des Romans*. Ed. H. Lindken. Stuttgart : Reclam, 1990, s. 20–22.
- Kundera, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno : Atlantis, 2005.
- Kundera, Milan. „Gespräch über die Kunst des Romans“. In týž. *Die Kunst des Romans*. Přel. Brigitte Weidmann. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag 1989.
- Lindken, Hans U. (ed.). *Theorie des Romans*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Lukács, Georg. „Teorie románu“. In týž. *Metafyzika tragédie*. Přel. Eva Hartlová. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 95–187.
- Ortega y Gasset, José. *Meditace o Quijotovi*. Přel. Martina Mašinová. Brno: Host, 2007.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1963.
- Schlegel, Friedrich. „Fragmente“. In *Theorie des Romans*. Ed. H. Lindken. Stuttgart : Reclam, 1990, s. 22–26.
- Sarrautová, Nathalie. *Věk podezírání*. Přel. Stanislav Jirsa. Praha : Odeon, 1967.

Wieland, Christoph W. „Geschichte des Agathon. Vorbericht“. In týž. *Wielands Werke*, Bd. II. Berlin, Weimar : Aufbau Verlag 1967, s. 7–12.
Zola, Émile. *Le roman expérimental*. Paris : Charpentier, 1923.

Novel, Expression, Time

The paper focuses on general problems related to the genre of the novel. Following some historical conceptions, the author singles out two basic tendencies which characterize the theorizing of this “literary form”, and uses them as a ground for raising further questions. The first tendency emphasizes the formal openness of the genre, while the second conceives the novel as an expression of the present time. The aim of the paper is to argue that the two tendencies must be taken together, in order not to perceive openness as a pure mannerism lacking any sense of accuracy, and in order not to perceive the expressed present as a uniform structure. As we bring the tendencies together, it should become clear that from the perspective of expression, formal openness is precisely configured to “capture” the present, while, on the other hand, from the perspective of the novel the present can be perceived as irreducibly complicated or multiple.

Studie vznikla v rámci grantového projektu GA UK 318 111 „Pražská škola a problematika významu literárního díla“.

Obraz stroje ve francouzské literatuře devatenáctého století

Eva Voldřichová Beránková

Devatenácté století bývá francouzskými literárními badateli někdy označováno za „zlatý věk stroje“.¹ Následující řádky přinášejí zamyšlení nad touto problematikou doplněné několika konkrétními příklady.

Již v první polovině století, zejména v souvislosti s nastupujícím romantismem, začíná vášnivá literární debata o významu moderního průmyslu a technického pokroku, o „uměleckém potenciálu“ nově zaváděných strojů a výrobních postupů, o univerzální platnosti či naopak velké pošetilosti „ideje pokroku“.

V prvé řadě se jedná o problém estetický: jsou stroje krásné či ošklivé, vznešené či nízké, poetické či rutinně upachtěné, inspirativní či ohlupující?

Většina francouzských autorů romantické generace byla spíše konzervativní a zhlížela se ve středověké či renesanční, v podstatě individuální výrobě vykazující veškeré znaky umělecké tvorby. Tito Rousseauem silně ovlivnění mladí muži v moderních strojích vždy viděli jen nízce utilitární záležitost nehodnou zájmu skutečných básníků či spisovatelů. Výrobní vřava je ohlušovala, moderní kapitalismus jim zaváněl brutálním násilím, revolučním převrácením odvěké přírodní harmonie, pokud jej spisovatelé přímo neinterpretovali jako neodčinitelnou poskvrnu na tváři Všehomíra, jako definitivní zneuctění Božího řádu. Tato nedůvěra k technice a pohrdání stroji se pak táhly jako červená nit celým 19. stoletím a druhého vrcholu dosáhly v období symbolismu, kdy rousseauovská argumentace postupně ustupovala teoriím Ruskinovým.

Naopak stoupenci sociálního romantismu saint-simonovského typu, kteří navázali na osvícenskou představu „pokroku“, založili svou poetiku na opěvování krásy a poezie strojů, které považovali za nejrepresentativnější téma 19. století. Zejména v jeho druhé polovině se tak množily sny o úžasném a nekonečnými možnostmi oplývající světě moderní techniky. Vzpomeňme jen na klíčové pasáže ze Zolova *Břicha Paříže* (*Le Ventre de Paris*, 1883) či, v teoretičtější rovině, na Guyauovy *Problémy současné estetiky* (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884). Později na tuto tradici úspěšně navázali modernističtí básníci a románoví autoři jako Octave Mirbeau či Paul Adam.

Estetické otázky však obvykle plynule přecházejí v úvahy filosofičtějšího a političtějšího rázu, když se jejich autoři pouštějí do debat o nutnosti či zhoubnosti vědeckotechnického pokroku, ve kterém vidí buď nezbytnou podmínku

¹ „Âge d'or de la machine“, například Brunel, Pierre. Předmluva ke sborníku *L'Homme artificiel. Études de littérature comparée*. Paris : Didier-Erudition. Agrégation de Lettres modernes, 1999, s. 9.

budoucího lidského štěstí, nebo naopak příčinu materiální chudoby a duševního úpadku moderní evropské civilizace.

Pro zastánce pokroku, mezi než počítáme například pozdního Victora Huga, Julesa Verna (s výjimkou několika posledních románů), belgického naturalistu a dekadenta Camille Lemonniera i jiné spisovatele inspirované Émilem Zolou, s levicí volně sympatizujícího Anatola France i většinu autorů explicitně se hlásících k socialismu či komunismu (Pierre Hamp, Roger Vailland), stroje představují jednoznačnou šanci na lepší život. Mechanizace a automatizace lidstvo postupně zbaví těžké, nebezpečné a monotónní práce, a tím mu otevře nové možnosti a obzory. Stroj tedy jednoznačně osvobozuje, nebo by alespoň osvobodovat mohl, kdyby nebyl nesprávně užíván či dokonce zneužíván v rámci dobového, politicky a sociálně nespravedlivého systému. Proto by technika měla být obecně přijímána a oslavována, i kdyby počáteční fáze jejího zavádění měly přinášet úskalí v podobě zvyšování nezaměstnanosti nebo zhoršování pracovních podmínek dělníků.

Obdiv k vědeckotechnické revoluci a neochvějná víra v pokrok nicméně nebyly výhradním atributem francouzské politické levice. I takový konzervativce, jakým byl markýz Eugène-Melchior de Vogüé, dal několikrát veřejně průchod svému prométheovskému mesianismu. Pod vlivem průmyslové výstavy roku 1889 například symbolicky přepsal známý starořecký mýtus a ukončil jej titánovým vítězstvím spojeným s ovládnutím přírody prostřednictvím rozvinutých věd a technologií. Svou promluvu vygradoval v závěrečnou patetickou modlitbu, již navrhl pro jakousi moderní obdobu antického chóru a jejímž adresem se místo řeckých božstev stala... elektřina:

Sílo, kdysi lhostejná a osudová, budiž požehnána a blahoslavena. Ty jsi duchem předpovídaným dávnými básníky od Aischyla, duchem, kterého vycítil Vergilius, hýbajícím hmotou zeměkoule a pronikajícím do všech údů tohoto velkého těla. Vyzařuješ z prvotní Energie, která je zároveň inteligencí a dobrotou. Zdá se, že je v tobě odlesk její inteligence: přines nám paprsek její dobroty. Není možné, že bys sestoupila z čistých pramenů vesmíru s jediným cílem rozmnožit hromadu zlata v něčích rukou; buď milosrdná k malým, ulehči jejich skromnému úkolu, buď jim lehkou a krotkou. A znovu se staň strašlivou, když budeme potřebovat tvou pomoc při obraně naší země, blesku rozdávající život i smrt, ty, která můžeš zničit člověka nebo pokojně zářit v jeho pracovní svítilně, osvětlujíc tento palác, v němž se ti obdivujeme, ó sílo!²

² „Force, jadis hostile et fatale, sois bénie et glorifiée. Tu es l'esprit divin par les anciens poètes, depuis Eschyle, l'esprit que Virgile sentait, agitant la masse du globe et pénétrant dans tous les membres du grand corps. Tu émanes de l'Énergie première, qui est aussi intelligence et bonté. Il semble que tu aies un reflet de son intelligence : apporte nous un rayon de sa bonté. Il ne se peut

Naopak radikální odpůrci industrializace a představy pokroku obecně poukazovali (často s využitím stejně dramatického slovníku) na strojovou mechanizaci jako na příčinu společenského úpadku spojeného s vítězstvím průměrnosti či dokonce naprosté stupidity, přičemž celý „pokrok“ považovali jen za pyšnou moderní iluzi o lidské všemoci, za obrovský intelektuální podvod páchaný megalomanskými utopisty na naivním, tudíž veškerým bombastickým změnám nakloněném publiku.

Například romantický malíř Eugène Delacroix si 22. března 1850 zapisuje do svého *Deníku*: „Chci tu říci, že v rozporu se všemi těmi bizarními představami trvalého pokroku, z nichž Saint-Simon a jiní udělali módu, lidstvo bloudí bez cíle, ať už o tom kdokoli říká cokoli.“³ Zhruba o měsíc později se ironický umělec zase vysmívá prostoduchosti francouzského novináře a politika Émila de Girardina, soudícího, že „dosažení všeobecného blaha“ je výhradně podmíněno rozšířením „mechanizované orby“.⁴ A 3. srpna 1855 završuje své skeptické komentáře ke Světové výstavě následující poznámkou: „Pohled na všechny ty stroje mne hluboce zarmocuje. Nemám rád tuhle hmotu, která budí dojem, že dělá – úplně sama, bez lidského přičinění – obdivuhodné věci.“⁵

Gustave Flaubert, který za technickým pokrokem vidí triumf moderního utilitarismu a stádnosti, jde v podobném znechucení „zvláštní dobou [...], v níž fotografové jsou vyznamenáváni a básníci posíláni do vyhnanství“⁶, podstatně dále a ve své soukromé korespondenci volí i nesrovnatelně jadrnější slovník:

Ten průmysl ale dělá ve světě kravál! Ty stroje jsou tak hlučná záležitost! Co se týče průmyslu, přemýšlela jsi někdy nad tím, kolik stupidních profesí vytváří, jaká spousta hloupostí z toho všeho musí časem vzejít? Podobnou statistiku by byla hrůza dělat! [...] Ano, lidstvo se mění v hovada.⁷

pas que tu sois descendue des sources pures de l'univers à l'unique fin d'enfler un tas d'or dans quelques mains ; sois miséricordieuse aux petits, allège leur humble tâche, fais-toi pour eux facile et douce. Redeviens terrible si nous avons besoin de ton secours pour défendre notre sol, foudre qui dispenses la vie et la mort, toi qui peux anéantir l'homme ou luire pacifique dans sa lampe de travail, éclaire ce palais où nous t'admirons, ô force!“ Vogüé, Eugène-Melchior de. „A travers l'Exposition. Le Palais de“. *Revue des deux mondes*. 1^{er} août 1889, s. 706.

³ „Ce que je veux dire ici, c'est que, contrairement à ces idées baroques de progrès continu que Saint-Simon et autres ont mises à la mode, l'humanité va au hasard, quoi qu'on ait pu dire.“ Delacroix, Eugène. *Journal*. Paris : Plon, 1932, t. I. 1822–1852, s. 352.

⁴ „L'avènement du bien-être universel“ ; „labourage à la mécanique“, tamtéž, t. II, s. 51.

⁵ „La vue de toutes ces machines m'attriste profondément. Je n'aime pas cette matière qui a l'air de faire, toute seule et abandonnée à elle-même, des choses dignes d'admiration“, tamtéž, t. II, s. 363.

⁶ „Admirable époque [...] où l'on décore les photographes et où l'on exile les poètes“. Dopis Louise Coletové z ledna 1852. *Correspondance de Flaubert*. Paris : éd. Conard, 2^e série, 1945, s. 83.

⁷ „Quel boucan l'industrie cause dans le monde! Comme la machine est une chose tapageuse ! A propos de l'industrie, as-tu réfléchi quelquefois à la masse de stupidité qui à la longueur doit en

Dokonale melancholické shrnutí romantického a později i symbolistického postoje k moderní industrializaci, oně směsí děsu a pohrdání pocíťované všemi staromilci při pohledu na město hrdě rachotící stroji a zcela lhostejné k hodnotám minulosti, přináší parnasista Leconte de Lisle ve své předmluvě k *Básním a Poezii (Poèmes et Poésie, 1855)*:

Jsem přestárlý nejméně o tři tisíce let a chtě nechť žiji v 19. století křesťanského letopočtu. Marně obracím zrak k minulosti, kterou vidím jen skrze uhelný dým zhuštěný do těžkých mraků na nebi; marně natahuji uši po prvních zpěvech lidské poezie [...], které sotva slyším kvůli barbarským povykům průmyslového Pandemonia. Duchové zamilovaní do přítomnosti a přesvědčení o nádheře budoucnosti ať se radují ve své víře, já jim nezávidím ani jim neblahopřeji, neboť nemáme ani stejné náklonnosti, ani stejné naděje. Hymny a ódy inspirované parou a elektrickým telegrafem mne dojímají jen chabě a všechny ty didaktické opisy nemající nic společného s uměním podle mne svědčí spíše o tom, že básníci se pro moderní společnost stávají hodinu od hodiny zbytečnějšími. V každé době bezpochyby velmi trpěli; nicméně ani v jejich nejhorších dnech, uprostřed tesknosti vyhanství, šílenství či hladu, oprávněný vliv jejich génia zůstával nepopírán a nepopíratelný. Teď se blíží chvíle, kdy budou muset přestat tvořit pod trestem intelektuální smrti. A protože jsem nezdolně přesvědčen, že takový brzy bude, bez jakékoli výjimky, nevyhnutelný osud všech těch, kteří odmítnou popřít svou přirozenost ve prospěch nevímjakého obluďného spojení poezie a průmyslu, pak na základě přirozeného odporu, který pocíťujeme ke všemu, co nás zabíjí, nenávidím svou dobu. Tato nenávist je bohužel neškodná a rmoutí jen mne samého.⁸

provenir ? Ce serait une effrayante statistique à faire ! [...] Oui, l'humanité tourne au bête.“ Tamtéž, s. 328.

⁸ „Je suis trop vieux de trois mille ans au moins, et je vis, bon gré mal gré, au XIXe siècle de l'ère chrétienne. J'ai beau tourner les yeux vers le passé, je ne l'aperçois qu'à travers la fumée de la houille, condensée en nuées épaisses dans le ciel ; j'ai beau tendre l'oreille aux premiers chants de la poésie humaine [...], je les entends à peine, grâce aux clameurs barbares du Pandémonium industriel. Que les esprits amoureux du présent et convaincus des magnificences de l'avenir se réjouissent dans leur foi, je ne les envie ni ne les félicite, car nous n'avons ni les mêmes sympathies ni les mêmes espérances. Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes. De tout temps, ils ont beaucoup souffert sans doute; mais dans leurs plus mauvais jours, au milieu des angoisses de l'exil, de la folie et de la faim, la légitime influence de leur génie était du moins incontestée et incontestable. Voici que le moment est proche où ils devront cesser de produire, sous peine de mort intellectuelle. Et c'est parce que je suis invinciblement convaincu que telle sera bientôt, sans exception possible, la destinée inévitable de tous ceux qui refuseront d'annihiler leur nature au profit de je ne sais quelle alliance monstrueuse de la poésie et de l'industrie, c'est par suite de la répulsion naturelle que nous éprouvons pour ce qui nous tue que je hais mon temps. Haine inoffensive malheureusement, et qui n'attriste que moi.“ Leconte de Lisle. *Poésies complètes*. Paris : Lemerre, 1928, t. IV, s. 216–217.

Ve stejné době a v souvislosti s již zmíněnou Světovou výstavou roku 1855 pak i Baudelaire vtípně pranýřuje pokrok jako „módní omyl“ a posměšně dodává:

Zeptejte se každého správného Francouze, který si každý den čte své noviny ve své kavárničce, co rozumí slovem pokrok, a odpoví vám, že je to pára, elektrína a plynové osvětlení, tyto Římanům neznámé zázraky [...]. Ten chudák je tak zamerikanizovaný těmi svými zookratickými a průmyslovými filosofy, že ztratil ponětí o rozdílech, které charakterizují fenomény fyzického a morálního světa, přírody a nadpřírozeného.⁹

Stejně britké odsudky se pak budou množit i v následujících letech. K představě pokroku se Baudelaire vrátí ještě v *Nových poznámkách o Edgaru Poeovi* (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*, 1857), kde ji nazve „velkou herezi zchátralosti“¹⁰ a jedním dechem prohlásí, že „civilizovaný člověk si vymýšlí filosofii pokroku, aby našel útěchu ve své kapitulaci a svém úpadku“. V *Salónu roku 1859* (*Salon de 1859*) proti sobě zase postaví pokrok a poezii jako „dva ctižádostivce, kteří se nenávidí instinktivní nenávisť“, a v souvislosti s rozvojem fotografie prohlásí, že „průmysl, který vpadl do umění, se stává jeho nejvražednějším nepřitelem.“¹¹ Nakonec prokletý básník dochází ke zcela apokalyptickému přesvědčení, že „nastane konec světa“, a prorokuje den, kdy „mechanika nás natolik zamerikanizuje, pokrok v nás natolik otupí veškerou duchovní složku, že žádný z krvavých, bezbožných či protipřírodních snů jednotlivých utopistů nesnese srovnání s jeho pozitivními výsledky.“¹²

Jak vidno, v průběhu celého 19. století průmysl, stroje a technický pokrok intenzivně zaměstnávaly své příznivce i odpůrce a nutily je k neustálému zaujímání postojů, k opakovaným, často velmi radikálním výrokům svědčícím o skutečné obsesi umělců typickými atributy moderní doby. Žít v době Hugově, Baudelairově či Zolově a vůbec se nevyjadřovat – ať už pozitivně, či negativně – k problematice strojů a dalších lidských „výrobků“ nebylo dobře myslitelné.

⁹ „Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains [...]. Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel.“ Baudelaire, Charles. „L'Exposition universelle de 1855“. In *Oeuvres complètes*. t. II. Paris : Gallimard, 1975, s. 580.

¹⁰ „Cette grande hérésie de la décrépitude“ ; „l'homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance“ ; tamtéž, s. 324.

¹¹ „Deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive“ ; „l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie“ ; tamtéž, s. 618.

¹² „Le monde va finir“ ; „la mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs“ ; tamtéž, s. 665–666.

Devatenácté století jako by se neustále tázalo, jak začlenit vědeckotechnickou revoluci a její úžasné i sporné plody do jednotlivých typů umění. Jako by váhalo mezi fascinací těmito novými možnostmi a štitivým odporem k nim. Jako by si ve vztahu ke stroji stále dokola kladlo nerudovskou otázku „kam s ním“, tedy jakým způsobem zpracovat, jak si přisvojit, „ochočit“, umělecky upravit tuto novou realitu.

Zatímco literatura první poloviny 19. století se ke strojům a umělým tvorbám stavěla lhostejně až skepticky, období od let šedesátých až do poloviny let osmdesátých přineslo radikální obrat spojený s postupným pronikáním moderních technologií do oblasti literární fikce. Výrobní linky a popisy pracovního prostředí načas ovládly francouzský román. Huysmansovy naturalistické *Sestry Vatarovy* (*Les Soeurs Vatar*, 1879), Zolův *Germinal* (1885) či Lemonnierův *Happe-chair* (1886), do češtiny přeložený jako *Upír* (1912) nebo *Moloch* (1925), dodnes patří k vrcholům žánru a k neodmyslitelným součástem povinného korpusu všech studií věnovaných roli strojů ve francouzské literatuře.

Nastupující symbolismus (s výjimkou Verhaerena) pak znovu obracel svou pozornost do minulosti a před moderním průmyslovým hlukem úspěšně unikal do říše snů, mýtů a archetypů. Dokonce i mnozí autoři, jejichž jména byla v předcházejících dekadách nerozlučně spjata s propagací vědy a techniky, jako by se v průběhu devadesátých let postupně odvraceli od mladických iluzí a získávali skeptičtější náhled na ideu „pokroku“. Například Vernova pozdní díla jako *Tajemný hrad v Karpatech* (*Le Château des Carpathes*, 1892), *Plovoucí ostrov* (*L'île hélice*, 1895), *Vynález zkázy* (*Face au drapeau*, 1896) či *Pán světa* (*Maître du monde*, 1904) vyznívají v tomto smyslu dosti temně. I Zola a jeho učedníci ke konci století do značné míry opustili obligátní prostředí strojů a techniky, nemluvě o vyslovených tradicionalistech (Paul Bourget, Ferdinand Brunetière, Jules Lemaître), kteří údajný „úpadek vědy“ povýšili na jedno z klíčových témat svých společenskokritických děl.

Počátek 20. století opět vychýlil pomyslné kyvadlo (nejen) francouzského vkusu ve prospěch továrního lomu, když futurismus a další moderní básnické směry vytlačily staromilský symbolismus oddávající se agresivnímu kultu mládí, rychlosti a technice zaslíbené budoucnosti. Naopak hrůzy první světové války poněkud zchladily toto kovy řinčící budovatelské nadšení a propůjčily literatuře podstatně pesimističtější a vůči průmyslové výrobě ostražitější ráz (Gionův návrat k přírodě, surrealisté a jejich rozporuplný vztah k technice), ale to bychom se již příliš vzdalovali od 19. století, které nás zajímá především. Jistá ambivalence ve vztahu ke strojům a dalším umělým výtvorům ostatně charakterizuje krásnou literaturu dodnes. Stačí se podívat na současný vědeckofantastický žánr, kde technicky odvážné utopie sousedí s neméně četnými

a dramaticky varovnými dystopiemi. Otázka definitivního včlenění plodů vědeckotechnické revoluce do umělecké tvorby tak zůstává i nadále otevřenou...

Profesor Jacques Noiray, jenž dosud nejpodrobněji rozpracoval obraz vědy a techniky v beletrii 19. století,¹³ zformuloval jakýsi obecný „literární mýtus stroje“, který je kupodivu přítomen téměř ve všech dobových dílech, a to bez ohledu na oficiální ideologii toho kterého autora. Tento mýtus se skládá ze tří navzájem propojených konstitutivních součástí, jež můžeme stručně shrnout následujícím způsobem:

1. „Nestvůrné oživení“

Mechanické tělo mocně poháněné parou svým fučením, svým chroptěním, svými konvulzivními pohyby, prudkostí svých křečí vyvolává představu primitivního a surového života, který je svou absencí duše podřazen podobám života lidského. Odtud všechny ty metafory bestiality, nestvůrnosti, které se váží ke stroji okamžitě proměněnému ve zvíře. Odtud také ona fundamentální agresivita předmětu, jehož síla se zdá být obrácena proti lidstvu.¹⁴

I když stroj jednoznačně patří k lidským výtvorům, spisovatelé jej nezdídko pojímají jako děsivou a jen těžko ovladatelnou obludu obdařenou vlastní vůlí. Takto vykreslený netvor pak nemá daleko k děsivým zrůdám oživeným doktorem Frankensteinem či ke starším golemovským figurám, jež rovněž žily vlastním tajemným životem, a často se dokonce obracely proti svému stvořiteli. Ke hrůze nahánějící síle a podivné nepředvídatelnosti těchto náhle oživnuvších „výrobků“ je však třeba přičíst ještě onu Noirayem podtrhovanou animalitu, jež strojům dodává vysloveně krvežíznivý ráz (na rozdíl od samotou sklíčené příšery Mary Shelleyové či od přihlouplých, lidským citům do jisté míry podléhajících Golemů). Technika se stává jakýmsi nenasytným vlkem nebo, přesněji, moderní verzí legendárního obra lidožrouta (*ogre*).

Vzpomeňme jen Vernova gigantická děla jako Kolumbiáda (*Ze Země na Měsíc*, 1865) či obří Schultzeův kanón v *Ocelovém městě* (1879). Ať už jsou

¹³ Viz Noiray, Jacques. *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. I. *L'Univers de Zola*. Paris : Librairie José Corti, 1981; Noiray, Jacques. *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. II. *Jules Verne, Villiers de l'Isle-Adam*. Paris : Librairie José Corti, 1982.

¹⁴ „Le corps mécanique, puissamment activé par la vapeur, évoque, avec ses soufflets, ses râles, ses mouvements convulsifs, la violence de ses spasmes, l'idée d'une vie primitive et brutale, inférieure, parce qu'elle est privée d'âme, aux formes de la vie humaine. De là toutes ces métaphores de la bestialité, de la monstruosité, qui décorent une machine immédiatement animalisée. De là aussi, cette agressivité fondamentale d'un objet dont la puissance apparaît tournée contre l'humanité.“ Noiray, Jacques. *Le Romancier et la machine : L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. II. *Jules Verne, Villiers de l'Isle-Adam*. Paris : Librairie José Corti, 1982, s. 394–395.

tyto děsivé stroje určeny k výzkumným, nebo válečným účelům, každý jejich výstřel vyvolává patřičně monstrózní metafory:

Byla to vzrušující a velkolepá podívaná. Zem se chvěla, k nebi stoupala oblaka kouře, jak se pod proudy litiny vypařovala vlhkost formy a unikala průduchy v kamenné obezdívce jako neproniknutelná mlha. Tato umělá mračna stoupala k obloze v hustých spirálách až do výše pěti set sáhů. Divoši, kočující někde v dálce za obzorem, si mohli myslet, že na Floridě vznikla nová sopka, a přece to nebyl žádný sopečný výbuch, ani cyklon, ani bouře, ani živelná pohroma, žádný z těch strašlivých úkazů, které umí příroda předvést! Ne! Člověk sám stvořil ty červenavé páry, ty obrovité plameny hodné sopky, ty dunivé záchvěvy podobné otřesům při zemětřesení, ten ryk soupeřící s burácením uragánů a bouří, to jeho ruka vrhla do propasti, kterou sama vytvořila, celou niagaru roztaveného kovu.¹⁵

Vypravěč explicitně hovoří o „obludné“¹⁶ Kolumbiádě, o „netvorovi zavřeném v kamenné rakvi“,¹⁷ který navzdory mírovým účelům, pro něž byl stvořen, musí být neustále hlídán, aby svou animální silou nesmetl lidstvo s povrchu zemského.

Schultzeovo dělo je pak líčeno ještě daleko fantastičtěji. Tento „hrozný válečný stroj neobyčejné působnosti“,¹⁸ „tajemství“,¹⁹ „hádanku“²⁰ Ocelového města (Stahlstadt) nesmí dlouho nikdo spatřit, takže vypravěč má dostatek času opříst podivný objekt jakousi pseudo-germánskou mytologií. Dělo se postupně stává „drakem“ skrývajícím se v „jeskyni“²¹ a hlídaným „dvěma obry“, Armi-niem a Sigimerem.²² Nezvaný návštěvník, který by chtěl ocelového netvora spatřit, by musel nejprve překonat trojí opevnění a vystoupat až na vrchol „kyklopské stavby“²³ Bull Tower. Tam by jej však čekala jen jistá smrt, neboť by byl rituálně předhozen obludě. Podobně nebezpečí ostatně hrozilo i Marcelu Bruckmannovi, jehož zvědavost rázně ukončil samotný autor děsivého kanónu: „Chtěl jste proniknout do mého tajemství,“ řekl Herr Schultze, „nyní je tedy znáte! [...] Teď vám nezbývá nic jiného, než zemřít.“²⁴

¹⁵ Verne, Jules. *Ze Země na Měsíc; Okolo Měsíce*. Přel. Alena Hartmanová. Plzeň : Mustang, 1996, s. 80.

¹⁶ Tamtéž, s. 81.

¹⁷ Tamtéž, s. 81–82.

¹⁸ Verne, Jules. *Ocelové město*. Přel. Jan Wagner a Petr Doriňák. Brno: Návrat, 1995, s. 76.

¹⁹ Tamtéž, s. 82.

²⁰ Tamtéž, s. 83.

²¹ „Dračí jeskyně“ je název kapitoly VIII (s. 81–94).

²² Tamtéž, s. 92.

²³ Tamtéž, s. 76.

²⁴ Tamtéž, s. 92.

„Destruktivní erotika“

Ať už je pojímán jako náhražka ženského těla, jako nápodoba mužné síly či jako odkaz na fungování sexuálních mechanismů, jež připomíná prudkost a pravidelnost svého pohybu, technický výrobek vždy nějakým způsobem přispívá k vytváření a kombinování nejrůznějších obsesí erotické povahy. V Zolových románech je stroj někdy považován za umělou náhradu ženy, jindy je spojován s fantasmaty znásilnění. Svobodným mužským hrdinům Julesa Verna nahrazuje nepřítomné či ztracené ženy. Pro Villierse je zároveň krystalizací snů lorda Ewalda [...] a nástrojem sublimace lidského erótu.²⁵

Noiray nicméně připomíná, že bez ohledu na přesvědčení a poetiku konkrétního autora jsou důsledky podobné erotizace strojů jednoznačně zhoubné. Náklonnost k umělému výrobku vždy představuje opak přirozenosti, perverzní nebo komický výsměch obvyklým milostným vztahům, a jako taková bývá nemilosrdně trestána. Jak vidno v Golemově případě, jakákoli sexualizace „oživeného nástroje“ (láska, přijetí do rodiny, rozmnožovací pud) vlastně vyjadřuje vědomou či podvědomou lidskou snahu vtáhnout umělý artefakt do našich obvyklých rozměrů a pravidel hry, přisvojit si ho popřením jeho radikální jinakosti. Tyto pokusy pak logicky končí nezdarem a bývají doprovázeny obvyklým morálním ponaučením o naprosté neslučitelnosti přirozeného s umělým, živého s neživým, organického s mechanickým. Žhavý lidský Erós neustále naráží na chladně nemilosrdný Thanatos stroje, který se mu stává osudným.

Asi nejvýmluvnějším příkladem podobné frustrace je Villiersova *Budoucí Eva*. Vynálezce Edison v ní konstruuje umělou ženu jako důmyslnou soustavu soustředných schránek, do jejichž centrální nicoty by si jeho přítel a mecenáš lord Ewald měl promítat vlastní iluze. Kovová milenka Hadaly dle autorových slov udrží „zajatý ideál“,²⁶ „uvězní Iluzi“,²⁷ navždy uchová „první hodiny Lásky pevně zachycené“.²⁸ Umělá žena je líčena jako důmyslný „žalář [Ewaldova] snu“,²⁹ jako nedobytná pevnost, jež dokonale ochrání lordovy ideály, které by příliš brutální konfrontace s pokleslou vnější realitou mohla kdykoli zabít.

²⁵ „L'objet technique, soit comme substitut du corps féminin, soit comme imitation de la puissance virile, soit comme évocation, par la violence et la régularité de son mouvement, du fonctionnement de la mécanique sexuelle, participe toujours, de quelque façon que ce soit, à la production et à la combinaison d'obsessions de nature érotique. Chez Zola, la machine est tantôt considérée comme un équivalent artificiel de la femme, et tantôt associée à des fantasmes de viol. Chez Jules Verne, elle est, pour le héros mâle et célibataire, le substitut de la femme absente ou perdue. Pour Villiers, elle est à la fois la cristallisation des rêves de lord Ewald [...] et l'instrument d'une sublimation de l'éros humain.“ Tamtéž, s. 395.

²⁶ Villiers de l'Isle-Adam. *Budoucí Eva*. Přel. A. Růžičková. Praha : Topič, 1920, s. 339.

²⁷ Tamtéž, s. 108.

²⁸ Tamtéž, s. 225.

²⁹ Tamtéž, s. 131.

Ve skutečnosti se však Hadaly brzy stává rezonanční komorou pro zcela jiné hlasy. Andreida, která je před svým dokončením neustále zahalena „širými a dlouhými záhyby černého atlasu“,³⁰ přebývá uschována v „těžké ebenové rakvi“³¹ uložené v podzemní kryptě Edisonova sídla, tomto „hrobovém Edenu“,³² a americký vynálezce ji v debatách s lordem Ewaldem rád představuje jako „přízrak“. S blížícím se koncem románu je pak Hadaly již běžně označována za „tu druhou, tu hroznou“,³³ za „temný zázrak“,³⁴ za „ponurý idol“,³⁵ který přišel na svět „za večera zatmění“³⁶ a jehož strnulé oči „skutečně pronikly až do říše Smrti“.³⁷

Místo povznášení k ideálu tak kovová milenka stahuje svého vyvoleného do smrti, nebo dokonce do věčného zatracení, neboť Villiers dává čtenáři několikrát na srozuměnou, že její kovovou schránkou ve skutečnosti nehýbe Edisonův technický důmysl, nýbrž temné síly. Lord Ewald tak nakonec prostřednictvím umělé ženy přímo obcuje s duchy zemřelých:

Byli tam skutečně, v komnatě, kolem tebe, ti, které nemožno jmenovati, – ti předchůdcové, tak znepokojující, kteří ve dne se nezjevují leč v záblesku předtuchy, shody neb symbolu. [...] Kdybys věděl, kterak se namáhají prokmitnouti na tolik, kolik je možno, aby [tvou duši] upozornili a zesílili její víru, byť i prostřednictvím Hrůz Noci! – kterak, náhodou, se odívají všemi zdánlivými neprůzračnostmi, které mohou zítra osvěžiti vzpomínku na jejich mihnutí se kolem! Nemají oči, by pozorovali? Nevadí; hledí na tebe drahokamem prstenu, kovovým knoflíkem lampy, zářením hvězdy v zrcadle. Nemají plic, by hovořili? [...] Leč vtělují se ve hlas lkajícího větru; v praskání mrtvého dřeva starého nábytku, v řinčení zbraně, která náhle padá, řekněme, porušením rovnováhy. [...] Nemají tvarů ni obličejů viditelných? Utvoří si je ze záhybů látky, prozrazují se v listnaté větvi křoví, v liniích předmětu, a užívají tak stínů, by se vtělili, pravím ti, ve všem, co vás obklopuje, za účelem nejintensivnějšího dojmu, který má zanechati jejich návštěva.³⁸

3. „Vražedný potenciál“

Každý stroj v románech 19. století je nástrojem smrti, protože technika byla v oné době považována, a to i podvědomě, za nepřátelskou životu. Izolovala, zbavovala přirozenosti a zabíjela, přičemž její vražedné schopnosti byly tak všeobecně uzná-

³⁰ Tamtéž, s. 259.

³¹ Tamtéž, s. 130.

³² Tamtéž, s. 245.

³³ Tamtéž, s. 30.

³⁴ Tamtéž, s. 321.

³⁵ Tamtéž, s. 342.

³⁶ Název čtvrté kapitoly šesté knihy.

³⁷ Tamtéž, s. 334.

³⁸ Tamtéž, s. 327–328.

vány, že romány, v nichž byla oslavována, jako například *Budoucí Eva*, *Dvacet tisíc mil pod mořem* nebo *Práce*, tuto oslavu musely halit do masky neuvěřitelných dobrodružství či utopie. Ve skutečném životě byl stroj nepřijatelný a zažehnat jej mohl jen sen. Skutečné technické vynálezy tak v 19. století zastíňovala spíše nestvůrná a děsivá postava Kyklopa či Molocha.³⁹

Vražedný (i sebevražedný) potenciál strojů je ve francouzské literatuře 19. století tak všudypřítomné klišé, že jej skutečně nelze vysvětlovat jen pochopitelnými obavami z nedokonalého fungování nejrůznějších mechanických zařízení, z oněch četných a lidské životy často ohrožujících poruch typických pro počátky každého průmyslového odvětví. Dobová literatura má ke strojům a jakýmkoli umělým nápodobám člověka instinktivní odpor, často vyjadřuje i hluboký a iracionální strach z techniky vůbec. Fiktivní stroje líhnoucí se v hlavách romanopisců 19. století často spolehlivě ničí člověka a nakonec i samy sebe. Naopak technický vynález poslušně sloužící lidstvu a úspěšně přežívající závěr příslušné knihy aby čtenář pohledal.

Lokomotiva řítící se nekontrolovatelně krajinou, drtící pod svými koly strojvedoucího Jacquesa Lantiera i topiče Pecqueuxe a vezoucí masu opilých vojáků kamsi do horoucích pekel prusko-francouzské války (*Zolův Člověk bestie*, 1890) představuje asi nejděsivější verzi Molocha, i když (sebe)vražedné prvky běžně nacházíme i u celé řady Vernových strojů. Kolektivní paměť čtenářů asi nejspolehlivěji poznamenala morbidní ponorka *Nautilus* umožňující kapitánu Nemovi žít a zemřít mimo okolní svět (*Tajuplný ostrov*, 1875), elektrinou poháněné letadlo *Albatros* (*Robur dobyvatel*, 1886) či univerzální dopravní prostředek zvaný *Postrach* (*Pán světa*, 1904), s jejichž pomocí geniální vynálezce *Robur* uskutečňoval svou satanskou vzpouru proti Bohu a světu. Klíčová scéna, v níž je *Postrach* symbolicky sežehnut bleskem a *Robur* připodobněn k padlému andělu, pak explicitně odkazuje k biblickému kontextu: „Jak jsi spadl z nebe, jičenky synu! Jak jsi sražen k zemi, zotročovateli pronárodů!“ (Izajáš, 14, 12)

Zajímavé je, že všudypřítomný literární mýtus stroje funguje zcela nezávisle na světovém názoru vyznávaném tím či oním spisovatelem. Jinak řečeno, lze jej vystopovat jako určitý temný podzemní proud i v dílech těch zastánců „pokroku“ (Verne, Zola), jejichž oficiální vyjádření z téže doby byla technice na-

³⁹ „Si toute machine, dans le roman du XIXe siècle, est machine de mort, c'est que la technique, à la même époque, est considérée, même inconsciemment, comme hostile à la vie. Elle isole, dénature et tue, et ses pouvoirs meurtriers sont si universellement reconnus que les romans où elle se trouve exaltée, comme *L'Ève future*, *Vingt mille Lieues sous les Mers* ou *Travail*, doivent se parer du masque de l'extraordinaire ou de l'utopie. La machine, inacceptable dans la vie réelle, ne peut être exorcisée qu'en rêve, et la figure qui domine au XIXe siècle les créations véritables de la technique est bien plutôt celle, monstreuse et terrifiante, du Cyclope ou de Moloch.“ Tamtéž, s. 396.

kloněna. Noiray v této souvislosti hovoří o překvapivém „společenství témat a obsesí“,⁴⁰ zahrnujícím *de facto* celou francouzskou literaturu 19. století, a sjednocujícím tak obě její ideologicky protichůdná křídla.

Klíčovým pojmem, který Noiray jako by mimoděk uváděl bez podrobnějšího rozvedení, je tedy pro nás ona základní ambivalence charakterizující vztah francouzských spisovatelů 19. století ke strojům, umělým výrobkům a technice vůbec. Nejenže dobová literatura periodicky kolísá mezi bezmezným obdivem a stejně radikálním odporem k moderní industrializaci, ale i uvnitř zdánlivě homogenního „pokrokářského“ tábora viditelně zuří obdobný boj mezi vědomým nadšením lidskou dovedností a úžasnými pokroky vědeckotechnické revoluce na jedné straně a podvědomým strachem z automatů, těchto neznámých, neuchopitelných a proti člověku potenciálně namířených bytostí, na straně druhé.

K výše uvedenému je navíc třeba přičíst vypjaté emoce. V dobové literatuře jsou stroje (vědomě) vykreslovány tu jako moderní spasitelé lidstva, onde jako démonicky podvrtní nepřátelé všeho živého. Jednotlivé romány, ale i eseje vyznívají pateticky či sarkasticky, nadšeně či vystrašeně, nicméně zcela jim chybí nějaký střízlivě racionální, klidný a vyvážený pohled na potenciální výhody a nevýhody podobných lidských výrobků. Mohutně rachotící mechanismy jako by se vzpíraly jakémukoli kritickému odstupu a doslova volaly po nadšených či zoufalých výkřicích, po extrémních komentářích z úst nejruznějších novodobých proroků ohlašujících brzký příchod pozemského ráje, či naopak neodvratný pád lidstva do hlubin pekelných.

Samotný slovník užívaný k popisu strojů a automatů je částečně antropomorfní (mechanismus dře jako mužský dělník, nahrazuje hrdinům ženskou sexuální partnerku, případně odkazuje k představě dítěte, jakéhosi lidského mladšího bratra), zčásti zoomorfní (stroje se zdají být ovládány nižší, brutálně živočišnou formou života) a zároveň intenzivně demonizující (krvežíznivé mechanismy připomínají Kyklopa, Molocha, obra lidožrouta a další mytické postavy). Ontologický status stroje zůstává po celé 19. století nejasný, neboť tento podivný lidský výtvar je interpretován jako jakási hybridní bytost, jako „něco mezi“ člověkem, zvířetem a démonem.

Takováto definiční nejasnost spojená s intenzivními a zároveň velmi ambivalentními emocemi dobového publika vůči technice vytvářela ideální půdu pro zrod onoho pocitu „tísnivého“, který Ernst Jentsch podmiňoval čtenářovou pochybností „o tom, zda nějaká zdánlivě živá bytost má duši, a naopak o tom, zda není například oduševnělý nějaký neživý předmět“.⁴¹

⁴⁰ „Communauté de thèmes et d'obsessions“, tamtéž, s. 397.

⁴¹ Freud, Sigmund. „Něco tísnivého“. In týž. *Spisy z let 1917–1920. Dvanáctá kniha*. Přel. Miloš Kopal a Ota Friedmann. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2003, s. 180.

V této souvislosti je zajímavé, že právě v 19. století se zrodil a dosáhl největšího rozmachu žánr fantastické povídky. Ta sice běžně pracovala i s tradičnějšími motivy (upíři, přízraky, dvojníci, netvoři, čarodějové, pakty s ďáblem, kletby atd.), a nebyla tudíž nutně vázána na smíšené pocity vyvolané vědeckotechnickým rozvojem, nicméně lze odůvodněně předpokládat, že právě ona dichotomie mezi oficiálně oslavovanou a podvědomě obávanou nadvládou strojů sehrála důležitou roli v genezi celého žánru. Připomeňme zde například Todorovovu definici fantastična založeného na váhání, „jež by měl pociťovat čtenář co do přirozeného či nadpřirozeného vysvětlení popisovaných událostí“.⁴² Jentsch sice autorům fantastických povídek nedoporučoval problematizovat samotnou podstatu děje (váhání mezi realitou a nadpřirozenou fikcí), ale spíše je nabádal, aby nenápadně znejistovali čtenáře vágním ontologickým statutem jednotlivých postav:

Jedna z nejjistějších fint, jak snadno vyvolat vyprávěním tísnivý účinek [...], je pak založena na tom, že ponecháme čtenáře v nejistotě, zda má v určité postavě před sebou nějakou osobu nebo snad nějaký automat, a to tak, že se tato nejistota nedostane přímo do ohniska jeho pozornosti, aby se mu nezavdal podnět k tomu, že by danou věc okamžitě prozkoumal a vyjasnil, protože tím [...] zvláštní pociťový účinek snadno zmizí.⁴³

Například v Hoffmannově slavné povídce „Der Sandmann“ (v české verzi Freudova textu přeloženo jako „Večerníček“, nicméně známější pod názvem „Pískoun“)⁴⁴ je čtenář často zcela zmaten, neboť se na jednu z hrdinek, krásnou Olympii, dívá tu zamilovanýma očima protagonisty, romantického studenta Nathanaela, jenž v dívce vidí ideální ženu, tu o poznání realističtějším a pragmatičtějším zrakem hrdinových přátel, kteří začínají tušit, že ve skutečnosti jde jen o uměle vyrobenou figurínu. Podle Jentsche je hlavní příčinou tísnivých pocitů právě čtenářova pochybnost o tom, kde končí vyrobený předmět a kde začíná skutečná žena, ústící v širší zamyšlení nad tím, co to vlastně je život a jak se živá bytost v podstatě liší od své mechanické imitace.

I jiní badatelé upozorňují na fakt, že fantastický žánr stál v 19. století na základní dichotomii mezi racionálním a empirickým pohledem na svět, jenž se

⁴² „... ce genre se caractérise par l'hésitation qu'est invité à éprouver le lecteur, quant à l'explication naturelle ou surnaturelle des événements évoqués.“ Todorov, Tzvetan. *La notion de littérature*. Paris : Seuil, 1987, s. 42. Na tematiku strojů se výborně hodí i další aspekt Todorovovy teorie, podle níž je nedílnou součástí fantastična také transgrese. Fantastická povídka v 19. století představuje minoritní žánr, prestiží zcela nesrovnatelný s poezií či románem. Jedině v takovémto okrajovém prostředí se může transgrese, tedy jakékoli „obcování se stroji“, plně rozvinout.

⁴³ Freud, Sigmund. Cit. d., s. 181.

⁴⁴ „Pískoun“. In *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. Přel. Hanuš Karlach. Praha : Mladá fronta, 2003, s. 87–129.

postupně prosazoval od osvícenství a triumfoval v pozitivismu, a odvěkou lidskou fascinací nadpřirozenem, kterou postupně obohatily některé modernější vynálezy typu parapsychologie, magnetismu, spiritismu, hypnózy. Jinak řečeno, zatímco jednotlivé fantastické prvky (témata, motivy) lze samozřejmě nalézt i v dílech pocházejících z dob, které nežily podobným rozparem, teprve koexistence těchto dvou protikladných výkladů světa umožnila zrod typické struktury fantastického žánru:

V tradičním předkanonickém fantastičnu, jak je představují mýty nebo pohádky, je fantastický prvek buď s obrazem světa ústrojně spojen a přijímán jako rovnocenná skutečnost (mýty), nebo si vytváří svůj odlišný svět podrobený vlastním zákonům (pohádky). Na přelomu 18. a 19. století se objevuje v literárních textech označovaných jako fantastické nová kvalita, dvojznačnost, ambivalence, čímž se rozumí průnik neznámého a nepochopitelného (smyšlenky) do racionálně koncipovaného obrazu světa (skutečnost).⁴⁵

Obecně lze tedy říci, že:

Na rozdíl od běžné literární fikce, jak ji předkládá literatura, jež se definuje jako nápodoba skutečnosti, je [...] ve fantastické povídce jedna část této fikce v souladu s běžným obrazem skutečnosti, je racionálně přijatelná jako její umělecké ztvárnění a jeví se jako pravděpodobná, zatímco její druhá část se dostává do příkrého rozporu s běžným obrazem skutečnosti a je neslučitelná s horizontem chápání doby. Přitom – a to je velmi důležitá poznámka – obě dvě části fikce jsou ve fantastické povídce podány jako zcela rovnocenné složky.⁴⁶

Ambivalentní postoj 19. století ke strojům, který neustále kolísá mezi nadšením a znechucením, mezi denním, pozitivisticky racionálním užíváním techniky a noční, snově fantastickou hrůzou ze všeho umělého, mezi vědomou oslavou pokroku a podvědomým strachem z jakýchkoli změn, se zkrátka jeví jako jeden z důležitých inspiračních zdrojů moderního fantastického žánru.

⁴⁵ Šrámek, Jiří. *Morfologie fantastické povídky*. Brno : Masarykova univerzita, 1993. s. 6–7.

⁴⁶ Tamtéž, s. 14.

L'image de la machine dans la littérature française du 19^e siècle

Si l'intérêt littéraire pour l'homme artificiel et d'autres « produits » humains inquiétants date au moins de l'Antiquité, c'est depuis la révolution scientifique et technique que la machine (éventuellement « l'homme-machine ») hante un nombre croissant d'écrivains. Tantôt chantée comme l'une des meilleures garanties du bonheur futur de l'humanité, tantôt décriée comme l'origine par excellence de la « déchéance moderne », la machine échauffe les esprits et soulève des controverses. Or, une étrange cohérence idéologique se cache derrière les conflits de façade. Romantiques ou réalistes, rousseauistes ou saint-simoniens, conservateurs ou progressistes, les Français du dix-neuvième siècle vivent la rencontre avec leur étrange *alter ego* métallique avant tout comme une « inquiétante étrangeté ». De là à la naissance du genre fantastique, il n'y a souvent qu'un pas.

Divadelní prvky v románu Vladimira Nabokova *Pozvání na popravu*

Linda Hartmannová

Divadelní prvky připodobňující románové dění divadelnímu představení postupují všechny roviny Nabokovova *Pozvání na popravu* (dále PP). Atributy, které explicitně k divadlu jako k instituci odkazují, formují románový prostor, udávají ráz některým akcím postav a objevují se i v jejich charakteristice. Přestože byla přítomnost divadelních elementů v románu nabokovianou konstatací nejednou, domníváme se, že doposud zůstaly některé aspekty tohoto faktu nepovšimnuty; těm se budeme v následujícím článku věnovat. Jedná se nám především o souvislost teatralizace románu s charakterem jeho dvojsvětí, které – samo o sobě pro Nabokovovu tvorbu tolik typické – získalo v PP zcela svébytnou podobu.

Na pozadí našeho rozboru stojí interpretace románu jako zvláštního manifestu literárního slova. Jako textu, který na metaúrovni, polemickou cestou demonstruje střet dvou různých poetik: proti futuristicko-formalistické koncepci slova jako „věci“ reprezentované vnějším románovým světem stojí symbolistické slovo jako „idea“, které je cele soustředěno do hlavní postavy Cincinnata. Přestože se těchto literárněhistorických souvislostí hlouběji nedotkneme, považujeme za důležité je zde alespoň zmínit. Jednak zasazují dílčí analýzu do širšího kontextu, jednak se tato interpretace opírá právě o aspekty teatralizace. Neboť je to právě ona, která umožnila v diegezi textu doslovnou inscenaci, realizaci některých z centrálních postupů poetiky ruské avantgardy, která umožnila, aby se v románě střetly dva fiktivní světy, dvě historické koncepce slova.

Binarita prostoru – text vedle textu

Teatralizace dělí román na dva celky, které se od základů liší, jsou heterogenní. První tvoří postava Cincinnata. Druhý reprezentuje okolní svět, vystavěný analogicky divadelnímu představení. Zaměříme-li se na podstatu každého z nich, všimneme si, že jejich odlišnost má materiální, estetickou i etickou podobu. Ve světě zabydleném „průhlednými“ postavami svých obyvatel se nachází „neprůhledný“ Cincinnatus. Vůči postavám, kterým divadelní atributy dodávají příznak bezduchých loutek, se Cincinnatus jeví jako jediný skutečný člověk. Hovořit o pouhé koexistenci těchto dvou světů není možné, protože na sebe navzájem reagují. Cincinnatus je za svou „neprůhlednost“ odsouzen k trestu smrti a naopak, během románu máme možnost pozorovat, jak se formuje jeho vztah k okolnímu světu.

Studie zabývající se dvojsvětím románů se téměř bez výjimky věnují otázce, který z těchto dvou světů je „reálný“ a který „imaginární“,¹ a otázku jejich charakteru nechávají stranou. Vnější svět je spojován se sovětským totalitním zřízením či diktaturou obecně. Cincinnatus a jím předjímáný svět je usouvztažňován s uměním. Divadelní prvky jsou většinou interpretovány na pozadí metaforického přirovnání života divadlu, jehož symbolika „dodává eticko-metafyzickému kontinuu estetickou dimenzi“² (Alexandrov 1999, s. 130). Přestože uvedený pohled je naprosto korektní, chtěli bychom upozornit na moment dopadu teatralizace na text, který do určité míry snímá diskutovanou ambivalenci reálného/imaginárního, neboť proměňuje román na místo střetu dvou uměleckých principů, dvou odlišných poetik, které ze své podstaty nemohou být kompatibilní a které nelze tímto měřítkem porovnávat.

Zdá se, že snaha označit ten či onen aspekt románového světa za reálný či imaginární je vedena předpokladem, že není možné, aby v jednom společném prostoru vládly dva rovnocenné a smyšlené principy. To, co neumožňuje svět empirický, je možné ve světě fikce. Příkladem takového sousedství je forma textu v textu, i ta však podle Lotmana dává vždy pocítit jeden z obou textů jako reálnější (Lotman 1998, s. 432). Domníváme se, že PP se tomuto tvrzení vymyká. Románový prostor je demonstrativně zaplňován autoreferenčními postupy, které manifestují fiktivnost obou jeho celků.

Teatralizace tvoří rámec, který ohraničuje vnější svět od Cincinnata, a zároveň tak stvrzuje samostatnost obou celků, Cincinnata s jeho duchovním životem na straně jedné a jeho okolí na straně druhé. Oba tyto celky tvoří dva texty-kódy. Textem zde rozumíme uzavřený sémiotický systém, „ohraničený, do sebe uzavřený stanovený celek“, jehož hlavním příznakem je „přítomnost specifické imanentní struktury“ (Lotman 1998, s. 424).

Teatralizace vnáší do prozaického textu moment, který je z pohledu různých podob textu v textu jedinečný. Jestliže mezi textem, který je vložen „klasickým“ způsobem, který někdo vypráví, píše, čte, aj.,³ a jeho vyprávěčem/čtenářem/autorem pomyslně existuje neprůchozí hranice daná povahou média vyprávěného/čteného/psaného vloženého textu, pak je v případě divadla v textu tato hranice setřena. Analogicky modelu divadla se součástí písemného textu stává tranzitivnost, dynamičnost vztahu mezi jevištěm a hledištěm. Probíhající divadelní představení má tu moc na jednom místě a v jednom určitém ča-

¹ Možnými interpretacemi a otázkou „nereálnosti“ obou světů, tj. ambivalenci opozice reálný (реальный)/imaginární (мир воображения), se zabývá Levin (Levin 1998).

² Zde i dále v textu překlad L. H.

³ Příkladem je mnoho, za všechny uvedme Bulgakovův román *Mistr a Markétka*, do kterého je vložen román o Pilátu Pontském.

sovém trvání spojit dva oddělené prostory, Lotmanovými slovy „existenci“ scény a „neexistenci“ publika (Lotman 1998, s. 588). Toto dvojsvětí zůstává zachováno i v teatralizovaném románu PP. Cincinnatus (divák) se fyzicky nachází uprostřed jednoho textu, ve kterém je doslova a do písmene uvězněn. Protitextem vnějšího světa je hrdina a jeho duchovní život. Na rozdíl od románu *Lužinova obrana*, jehož jádro tvoří stejná opozice duchovního a vnějšího světa, nenechává Nabokov čtenáři PP možnost pocítit ani jeden z celků jako reálnější, který by mohl čtenáři sloužit jako orientace. Teatralizace formující ireálnost vnějšího světa demaskuje zároveň jeho „skutečnost“.

V diegezi textu je tematizováno hledisko rozporu mezi intencí, ideální představou režiséra/autora divadelní inscenace, a jeho realizací – konkrétním provedením, představením, které podléhá nejrůznějším vnějším vlivům. Toto narušování průběhu „představení“ probíhá v PP dvěma způsoby. Prvním je opakující se motiv chyby, špatného provedení. Postavy, které Cincinnata obklopují, vystupují na scénu předčasně (např. Nabokov 2002, s. 84; dále uvádíme u tohoto vydání jen stranu), v jednotlivých výstupech chybují (např. M. Pierrovi vypadnou při akrobacii zuby; s. 115–117), případně se odmítají na výstupech podílet (např. postava knihovníka bojkotuje svou účast v karetních tricích M. Pierra a je za to potrestána; s. 96–97). Druhým je motiv „scénáře“. Ten poukazuje na to, že veškeré dění je inscenováno na základě jakéhosi mimo text existujícího vzoru, stanoveného pravidla, které řídí konání postav. Veškeré jednání, kterému je ze strany okolí Cincinnatus vystaven, se děje podle určitého předepsaného textu: „Сообразно с законом“ (s. 47), „закон требовал“ (s. 54), „как того требовал обычай“ (s. 109), „как велит прекрасный обычай“ (s. 156), „обычай требовал“ (s. 158), „всегда так делается“ (s. 161). Tyto komentáře se někdy prolínají s motivem chyby. Postavy mají taháky, řeči čtou z papírku: „Пережить тебя, – повторил м–сье Пьер, довольно откровенно заглянув в мелко исписанный свиточек, который держал в кулаке“ (s. 140). Motivy scénáře a chyby v důsledku evokují rozpor mezi záměrem a samotnou realizací, a ukotvují tak „reálnost“ smyšleného teatralizovaného vnějšího světa.

Hrdinův vnitřní svět je motivován jako myšlenka, představa a jako takový ze své podstaty poukazuje na svou fiktivní povahu. PP celou svou strukturou vzdoruje jedné z funkcí textu v textu, o které hovoří Lotman: „Jakémukoliv momentu ‚textu v textu‘ je vlastní hra s protikladem ‚reálný/fiktivní‘“ (Lotman 1998, s. 432). Tvrzení dokládá příkladem z *Hamleta*, kdy Hamlet inscenuje „Hamleta“. Lotman zdůrazňuje, že fiktivní povaha inscenace podtrhuje reálnost Shakespearovy tragédie: „Aby Shakespeare tento divákův pocit zdůraznil, vnáší do textu metatextové prvky: na scéně se odehrává režírování hry [...] Hamlet před zraky publika instruuje herce, jak mají hrát“ (Lotman 1998, s. 432). V PP

dochází k podobné situaci. Prostřednictvím motivu chyby a scénáře vzniká moment „metatextovosti“. Neskutečnost jednoho světa však neumožňuje přistupovat k druhému jako k reálnějšímu. Román je doslova protkán událostmi, které nepodléhají vysvětlení prostřednictvím opozice reálné/imaginární. Mezi ně patří např. závěrečná scéna. Zatímco jeden Cincinnatus zůstane ležet na popravišti, druhý vstane: „*один* Цинциннат считал, а *другой* Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета [...] – подумал: зачем я тут? отчего так лежу? – и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся“ (s. 186).

Zmíněnou otázku metatextových prvků doplníme okrajově ještě rolí teatralizace textu, kterou Lotman zmiňuje. Divadelní prvky podtrhují metafikcionální povahu světa a zpětně formují i jednotlivé Cincinnatovy výpovědi. Obohacují jeho komentáře, které se nějakým způsobem vztahují k jeho okolí, o metapoetickou funkci. V řečené je vnesen moment hry významů. Význam v rovině diegeze koreluje se sémantickým významem v rovině metatextové. Slova se mění v jakési autokomentáře, např. když se Cincinnatus obrací k advokátovi: „*Из всех призраков, окружающих меня, вы, Роман Виссарионович, самый, кажется, убогий, но, с другой стороны, – по вашему логическому положению в нашем выдуманном быту, – вы являетесь в некотором роде советником, заступником...*“ (s. 63). Podobné výpovědi rozvíjejí hru s doslovným (v metatextové rovině) a přeneseným významem slova.

Románové dění, které před námi Nabokov rozvíjí, zobrazuje střet dvou různých znakových systému, dvou textů-kódů, z nichž každý reprezentuje určitou poetiku slova, inscenuje dva realizované principy uměleckého slova. Cincinnatus je literární postavou i autorem zároveň, který se ocitl uprostřed odlišného uměleckého textu.

Dva texty – ambivalence významů

Přenesení modelu divadelního představení do prozaického textu jej tedy pomyslně dělí na dva různé sémiotické systémy, na dva různé texty-kódy. Jejich protnutí může vyvolat dojem alogičnosti, která zdánlivě narušuje celkovou harmonii, komplexnost románového prostoru. V PP vyvolávají podobný pocit sporného slova např. dvě protikladné tematizace významu slova „прозрачность“ / „прозрачный“.

Cincinnatus je mimo jiné odsouzen za „непрóhledност“: „Обвиненный в страшнейшем из преступлений, в гносеологической гнусности, столь редкой и неудобосказуемой, что приходится пользоваться обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность, препона“ (s. 87). Zatímco ostatní obyvatelé města jsou průhlední, Cincinnatus sluneční paprsky nepropouští:

„В сущности, темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным“ (s. 56).

Výraz „průhledný“ román proměňuje na atribut obyvatel města, a dodává mu tak negativní konotace. Záporné expresivní zabarvení je však popřeno v následujícím Cincinnatově popisu, kdy je „průhlednost“ užita v pozitivních souvislostech:

Прозрачно побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосяной субстанции, что это, казалось, растрепавшийся над губой солнечный свет; небольшое и еще молодое, невзирая на все терзания, лицо Цинцинната, со скользящими, непостоянного оттенка, слегка как бы призрачными, глазами, – было по выражению своему совершенно у нас недопустимо, – особенно теперь, когда он перестал таиться. Открытая сорочка, распахивающийся черный халатик, слишком большие туфли на тонких ногах, философская ермолка на макушке и легкое шевеление [...] прозрачных волос на висках – дополняли этот образ, всю непристойность которого трудно словами выразить, – она складывалась из тысячи едва приметных, пересекающихся мелочей, из светлых очертаний как бы не совсем дорисованных, но мастером из мастеров тронутых губ, из порхающего движения пустых, еще не подтушеванных рук, из разбегающихся и сходящихся вновь лучей в дышащих глазах... но и это все разобранным и рассмотренным еще не могло истолковать Цинцинната: это было так, словно одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск, так что не разберешь, где начинается погружение в трепет другой стихии“ (s. 118–119).

Obraz „průhlednosti“ je v prvním případě rozvinut jako realizace metafory. Hrdina je odsouzen za „gnozeologickou podlost“. Text rozehrává význam výrazu „gnozeologie“ odkazující k filosofické otázce poznání. Cincinnatus je z pohledu vnějšího světa nepoznatelný, a to v takové míře, že je třeba uchýlit se k označením, jakými jsou „neprostupnost, neprůhlednost, překážka“. Neprůhlednost se objevuje v přeneseném významu jako synonymum „gnozeologické podlosti“. Text však vzápětí její přenesený význam popírá a zaměňuje jej za význam přímý. Metaforická „neprůhlednost“, která označuje „nepochopitelnost“ a „nesrozumitelnost“, je popřena a nahrazena doslovnou fyzickou průhledností všech obyvatel města kromě Cincinnata. Vnější svět se jakoby vzpírá jakémukoliv přenesenému, abstraktnímu významu slova, jeho poetika mění přenesený význam opozice průhledný/neprůhledný, který je do textu vnesen jako ekvivalent výrazů pochopitelný/nepochopitelný, v přímočaře fyzickou vlastnost těl

jeho obyvatel. Text se tímto způsobem vymaňuje ze zákonů empirického světa a určujícím se stává logika básnického slova. V tomto případě realizované, zpředmětněné metafory. Román má netradiční formu poezie v próze, což ostatně stvrzují i Nabokova slova. V roce 1966 píše v dopise Fieldovi: „Je nám s ženou líto, že jste neocenil poetičnost *Pozvání na popravu*. Jedná se o mou jedinou prózu v poezii“ (cit. podle Boyd 1997, s. 172).

V druhé ukázce je patrné odlišné pojetí. Cincinnatova lehkost a průzračnost, kterou tušíme za obrazem, má metaforický charakter. Význam je soustředěn do obrazu, který rozvíjí přenesený význam slova průhledný směrem k významu přízračný, ne z tohoto světa. Obraz Cincinnata ve výsledku reprezentuje zdvojenou referenci.

Významového rozporu si všímá i S. Davydov. Uvádí, že základ románu tvoří gnostický teologický mýtus, podle kterého Cincinnatus ztělesňuje princip duchovní, „пневматический“ (pneumatikoi), který je těsně spjat s románovým motivem vzdušnosti a světla. Proti němu stojí princip materiální, „гилический“ (hylkoi). Nekompatibilita s opozicí fyzické průhlednosti/nepřůhlednosti tkví podle Davydova v tom, že pro okolí je Cincinnatova průhlednost neviditelná, protože je pro ně jeho gnostická podstata nedostupná (Davydov 2004, s. 88). Přestože je, nehladě na své spekulativní ražení, Davydovovo vysvětlení přípustné, snažili jsme se zde ukázat, že neslučitelnost má daleko hlubší metapoetické kořeny. Rozpor můžeme nahlížet jako dualitu tvorby básnického slova a román jako časoprostor, ve kterém se setkávají dva různé pohledy. Prostřednictvím teatralizace rozdělený románový prostor je místem střetu dvou odlišných pojetí literárního slova. Vnější svět charakterizují a zároveň jsou mu srozumitelné jen přímé (materiální) významy slov, zatímco Cincinnata a jeho vnímání světa provází celým románem cit pro přenesené abstraktní významy a zároveň jejich hledání. PP buduje, rozehrává opozici futuristického (raně formalistického) a symbolistního modelu slova: na vnitřní rovině románu bojuje symbolistní „filosofičnost“ s futuristickou „věčností“.⁴ Cincinnatus je vězňem světa „vzkříšeného slova“.

Zpředmětnění/oživení

K futuristicko-formalistickému modelu odkazují i postupy zpředmětnění a oživení, vnesené do románu prostřednictvím teatralizace. Atribut masky dodává postavám charakter předmětu. Postavy obklopující Cincinnata jsou připodobňovány věcem, a jako takové jsou také popisovány: „Его без любви выбранное лицо, с жирными желтыми щеками и несколько устарелой системой морщин, было условно оживлено двумя, и только двумя выкаченными

⁴ O „filosofičnosti“ symbolismu a „věčnosti“ futurismu srov. Drozda 1968.

глазами“ (s. 49). Rozvíjení motivu věci na ostatních postavách dosahuje dokonce takové míry, že chvílemi není jasné, jako ve stávající ukázce, zda je řeč o oživené hračce, či o zpředmětněné postavě.

Ožívován je i prostor: „Голые стены, кроме потных разводов и трещин, не были оживлены ничем“. Přirovnání necincinnatiavského světa divadelním kulisám mu zároveň dodává odstín živoucího organismu, který může měnit svou podobu, chovat se svévoleným způsobem. Tak je tomu ve zvláštní příhodě se stolem v Cincinnatově cele, který se tu a tam v románě doslova chová nevypočitatelně. Hrdina si přitáhne stůl ke stěně a stoupne si na něj, aby se mohl podívat ven vězeňským okénkem umístěným vysoko ve zdi. V této pozici ho najde žalářník Rodion, sundá ho a postaví na zem a stůl přešoupne zpět na své místo. Když Rodion odejde, zkouší Cincinnatus znovu stůl posunout: „Он попробовал – в сотый раз – подвинуть стол, но, увы, ножки были от века привинчены. Он съел винную ягоду и опять зашагал по камере“ (s. 60). Příhodu není možné vysvětlit jako pouhý Cincinnatův sen, protože ji o den později vypráví žalářník řediteli věznice (s. 66). A dále se opět dovídáme: „В ожидании воды Цинциннат сел за стол, стол сегодня немножко колыхался“ (s. 80); a ještě dále: „Из трех представителей мебели – койки, стола, стула – лишь последний мог быть передвигаем“ (s. 117).

Divadelní prvky tedy nesplňují pouze metaforickou funkci zplošťující postavy vnějšího světa na bezduché loutky. Zpředmětnění živé bytosti a oživení věci je dalším aspektem, který spojuje román s poetikou futurismu v čele s Vladimírem Majakovským. Pouze pro ilustraci vzpomeňme jeho tragédii *Vladimir Majakovskij*, jejíž hlavní hrdina Vladimir Majakovskij je, podobně jako Cincinnatus, jedinou lidskou bytostí ve světě oživených věcí, případně zpředmětněných lidských postav, mezi které patří např. „Человек с растянутым лицом“, „Человек с двумя поцелуями“, „Человек без глаза и ноги“, „Человек без головы“ aj. (Mаяковский 1955, s. 152).

Teatralizace v narativní rovině

Jak již bylo řečeno, funkce teatralizace románového prostoru bývá nejčastěji ztotožňována s metaforou přirovnávající život k divadlu. Prostřednictvím divadelních prvků je zjevena falešnost, povrchnost a nereálnost společnosti, uprostřed které se Cincinnatus jako jediná reálná a skutečně lidská postava nachází. Kromě tohoto aspektu se uvádí ještě recepční hledisko, podle kterého teatralizace slouží ke znejistění čtenáře, je groteskním principem, který dává recipientovi pocítit zvláštní děsivost románového světa.⁵

⁵ Např. Connolly 1997, s. 11; Smirnova 1997, s. 835–837.

O hlubší vhled se pokusil Dabney Stuart ve studii *Mysl jako scéna: Román jako představení*. Román interpretuje jako divadelní představení, které probíhá v Cincinnatově mysli. Svět je dílem smyšlenky a jeho hrdina a zároveň jeho autor se z něj může vymanit opět pouze s pomocí představivosti (Stuart 1978, s. 81). Stuart se soustřeďuje na alegorický, případně symbolický výklad teatralizace a její význam opět stáčí k vyjádření prázdnoty obyvatel města jako protikladu k lidské plnosti postavy Cincinnata. Domníváme se, že tento přístup, který směšuje reálnost divadelnosti prostoru vzápětí s jeho alegorickým či symbolickým uchopením, je metodologicky chybný. Spojuje v jedno dvě různá hlediska, a tím zakrývá jeden závažný aspekt, který dosud zůstal nepovšimnut. Teatralizace není pouze zdrojem alegorických souvislostí. Vzhledem k tomu, že v diegezi probíhá skutečně představení, je pro porozumění textu nutné i k PP jako k představení přistupovat.

Abychom tuto tezi ilustrovali, obrátíme se k příkladu výměny masek. V šesté kapitole proběhne vyprávěčem nekomentovaná, přesto však zcela jednoznačná výměna kostýmů. V Cincinnatově přítomnosti se ředitel převleče do Rodionova kostýmu:

Цинциннат прикрыл глаза. Когда он взглянул опять, *директор* стоял к нему спиной посредине камеры. На стуле все еще валялись *кожаный фартук и рыжая борода, оставленные, по-видимому, Родионом*.

– Нонче придется особенно хорошо убрать вашу обитель, – сказал он, не оборачиваясь, – привести все в порядок по случаю завтрашней встречи... Покамест будем тут мыть пол, я вас попрошу... вас попрошу...

Цинциннат зажмурился снова, и *уменьшившийся голос* продолжал:

– ... вас попрошу выйти в коридор. Это продлится недолго. Приложим все усилия, дабы завтра должным образом, чисто, нарядно, торжественно...

– Уйдите, – воскликнул Цинциннат, привстав и весь трясаясь.

– *Никак не можем, – степенно произнес Родион, взясь с ремнями фартука.* – Придется тут того – поработать. Вишь, пыли-то... Сами спасибочко скажете.

Он посмотрелся в карманное зеркальце, взбил на щеках бороду и, наконец, подойдя к койке, подал Цинциннату одеться (s. 86).

Jestliže nás v této scéně autor explicitně navádí k správnému rozluštění výměny postav, totiž že ředitel oblékne Rodionovu masku, pak následující scéna vyvolává mnohem více rozpaků.

– Да, большой вкус, большой вкус, – повторял директор [...] – Вы, значит, здоровы, молодой человек, бессмысленно обратился он к Цинциннату [...] – Но капризничать, все-таки не следует. Публика – и все мы, как представи-

тели публики, хотим вашего блага, это, кажется, ясно. Мы даже готовы пойти навстречу вам в смысле облегчения одиночества. На днях поселится *новый арестант*. Познакомьтесь, это вас развлечет.

– На днях? – переспросил Цинциннат. Значит, дней-то будет еще несколько?

– Нет, каков, – засмеялся **директор**, – все ему нужно знать. А Роман Виссарионович?

– Ох, друг мой, и не говорите, – вздохнул адвокат.

– *Да-с*, – продолжал тот, потряхивая ключами, – вы должны быть покладистее, *сударик*. А то все: гордость, гнев, глум. Я им *вечор* слив этих, значит, нес, – так что же вы думаете? – не *изволили* кушать, погнушались. *Да-с*. Вот я вам про *нового арестантика-то* начал. *Ужо* накалякаетесь с ним, а то *вишь*, нос повесили. Что, не так говорю, Роман Виссарионович?

– Так, **Родион**, так, – подтвердил адвокат *с невольной улыбкой*.

Родион погладил бороду и продолжал: [...]

Цинциннат сказал:

– Я покоряюсь вам, – призраки, *оборотни*, пародии ... (s. 65–66).

Na místě ředitele, se kterým advokát rozmlouval, se náhle objevuje Rodion. Stuart uvádí, že Nabokov tímto výjevem tematizuje vzájemnou zaměnitelnost postav, tj. jejich loutkovitost. Zatímco v prvním příkladě je výměna kostýmu zjevně vypravěčem předvedena, je druhá, implicitní záměna osob demonstrací vypravěčovy „lhostejnosti“ k Cincinnatovým vězňům. Druhá scéna podle Stuarta předvádí motiv vzájemné zaměnitelnosti postav do narace. Vypravěč/autor svévolně zaměňuje jednu postavu za druhou, aby onu absenci individualit, prázdnotu bezcharakternosti loutek, zdůraznil. Neboť, jak říká Stuart: „Pokud je někdo hercem, loutkou hrající přidělenou úlohu, pokud někdo nemá vlastní identitu kromě té, která mu byla přidělena rolí, pak na tom nesejde, že jeho role dočasně splyne s rolí jiného, že role mohou být zaměněny“ (Stuart 1978, s. 62). Podobné hledisko zastávají i ostatní badatelé. Podivné záměny jsou vysvětlovány jako autorovo zakolísání a chyba, což je např. podle Alexandrova způsobeno tím „že ani vypravěč, ani Cincinnatus si neuvědomují, že proběhla záměna“, a tak vzniká dojem „jako by se jednajících postavy vymkly vypravěči zpod kontroly“ (Alexandrov 1999, s. 114).

Rádi bychom toto směřování analýzy a interpretace uvedli na pravou míru. Vysvětlení záměn je mnohem prozaičtější a leží v narativní rovině textu. Vyprávěcí instance nezapomíná, ale je zapomenuta. Ve scéně zobrazující proměnu je téměř na nulu redukována vyprávěcí perspektiva, dominuje jí dramatický modus, který má dopad na míru zprostředkovanosti dění. O tom, co se děje, se nedovídáme ze slov vypravěče, ale událost rekonstruujeme z lexikální roviny dialogu mezi ředitelem-Rodionem a advokátem. Aniž by se mluvčí změ-

nil, mění se jeho způsob projevu, spisovný jazyk ředitele se přetváří v lidově hovorový žalávníka Rodiona. Rodion (feditel) navazuje na téma, které začal feditel (Rodion), když zmínil nového vězně (viz podtržené části ukázky). Vzniká situace, která je srozumitelná pouze ve vizuálním, scénickém umění. Herec mění svou masku, převléká se před divákovými zraky. Ovšem v tomto případě, na rozdíl od prvního příkladu, se nejedná o výměnu kostýmu, ale o masku jazykovou. Mluví, aniž by změnil téma, mění styl projevu, proto se advokát, který výměnu „masky“ sleduje, „mimoděk usmívá“. Pozoruje ji i Cincinnatus, a také proto ostatní nazývá „оборотни“. Jádro tohoto výrazu označuje schopnost proměnit podobu, Cincinnatus jej užívá jak v přímém (metatextovém), tak i v přeneseném významu. Text aktivuje všechny prostředky, aby scéničnost dění podtrhl, tj. přechází do dramatického modu, který minimalizuje distanci a vnáší dojem bezprostředně pozorovaného jednání. Nabokov nutí čtenáře, aby nejen četl, ale i viděl, stal se divákem a rekonstruoval jednání jako mise-en-scène.

Teprve v tuto chvíli se můžeme dále zeptat: proč k tomuto posunu v naráci dochází. A teprve v tuto chvíli můžeme shodně s načrtnutými tezemi hovořit o tematizaci vzájemné zaměnitelnosti. Vzhledem k řečenému ji však můžeme obohatit o postřeh, že stejně jako v prvním případě zjevné výměny kostýmu se v druhé scéně, kdy je proměna implicitní, jedná zároveň i o určitý typ scénického jednání, jmenovitě typ komických převlekových gagů, které jsou textem prezentovány jako součást bytnosti vězeňských zaměstnanců.

Teatralizace PP jako popření teatralizace skrze teatralizaci

Ve svém příspěvku jsme se snažili ukázat, jaký význam hraje přítomnost divadelních prvků pro analýzu textu. Zatímco teatrálnost prostoru a postav by mohla být vztažena téměř k jakékoliv historické podobě divadla, odkazuje typ teatrálních výstupů jednotlivých postav ke zcela určitému historickému modelu porevolučního avantgardního divadla. Na závěr bychom se chtěli tohoto momentu dotknout v souvislosti s otázkou, proč se divadlo stalo, případně mohlo stát, v PP předmětem a prostředkem parodie. Rádi bychom tak učinili v polemice s autorskou dvojicí Senderovič – Švarcová, která se jako jediná pokusila nalézt vysvětlení záporné podoby divadla v Nabokovově románě.

Chronologicky první práci, ve které se této otázce věnují, je studie *Dřevěná hračička: Nabokov a lidová kultura*, která interpretuje román skrze motivy odpovídající různým formám lidového divadla. Dvojice uvádí, že PP odráží kulturu lidových slavností, a vnější románový svět charakterizují jako svět „balagánu“, lidového jarmarečního divadla (Senderovič – Švarc 1997, s. 106). Hrůzná podstata jevů a postav podle nich vyplývá ze samotné povahy lidového divadla, jehož ústřední postava – kašpárek, „перушка“ – neumí nic jiného než

bít ostatní postavy a sekat jim hlavy (Senderovič – Švarc 1997, s. 104). Krom toho spojují negativní konotace divadla v PP s chápáním lidového divadla jako produktu kolektivního, davového vědomí (Senderovič – Švarc 1997, s. 217). Mnohem citlivější a zajímavější myšlenka se objevuje v jejich další práci *Stařeček z Hebrejů: Komentář k Nabokovovu „Pozvání na popravu“*. Vizi světa „jako špatného představení“ (Senderovič – Švarc 1998, s. 306) zde interpretují jako důsledek Nabokovovy polemiky s Jevreinovou koncepcí „divadla v životě“. Divadelní představení se mění v noční můru, neboť byla porušena pomyslná hranice mezi jevištěm a hledištěm, svět divadelního představení vtrhl do Cincinnatova života a hraje si s ním na popravu. Slovy Senderoviče a Švarcové: „pokud divadlo vtrhne do života a vydává se za něj, jeví se v jeho světě vše jako vymyšlené, lživé, falešné, cynické“ (Senderovič – Švarc 1998, s. 323).

Autoři se dotýkají otázky porušení „čtvrté stěny“, o které hovoří Nabokov v přednášce *Řemeslo dramatického autora*. Nabokovův pohled zahrnuje historicko-ideologický a filosoficko-antropologický pohled na zákon rampy. Nepřekročitelnost „čtvrté stěny“ podle něj mimo jiné stvrzuje prostá skutečnost, že divák na rozdíl od herce disponuje svobodou, která je herci odepřena. Divák se může – za předpokladu, že nebude rušit ostatní diváky – chovat libovolným způsobem. Na rozdíl od herce může například z divadla odejít. Tato divácká svoboda podle Nabokova dokládá nesmyslnost důsledných pokusů odstranit „čtvrtou stěnu“ (Nabokov 2008, s. 495). Proto označuje sovětské divadelní experimenty, které se snaží vtáhnout diváka do hry, za „nejapnost“ (Nabokov 2008, s. 495). Pokud je divákovi upřena možnost svobodné volby, stává se divadlo analogií diktatury: „Pokud je [divák] volky – nevolky nucen hrát, protože hra jedná o Dokonalém Státu a inscenuje ji státní divadlo země, které vládne diktátor, stává se z představení barbarský obřad nebo hodina náboženství [...] dění na jevišti se pak shoduje s děním v zemi diktátora“ (Nabokov 2008, s. 495–496).⁶

S řečeným souvisí druhý aspekt „čtvrté stěny“ rozvinutý v přednášce. Hranice mezi jevištěm a hledištěm je podle Nabokova i analogií vtahu jedince a společnosti: „hranice, která odděluje *já* od *ne-já*“ (Nabokov 2008, s. 499).⁷ A nepřekročitelnost této hranice je „nejen vzorcem existence, ale i nezbytnou konvencí, bez níž ani *já*, ani svět nemohou existovat“ (Nabokov 2008, s. 499).⁸

⁶ „Когда же ему приходится играть волей-неволей, поскольку речь в пьесе идет о Совершенном Государстве, а постановка, осуществленная государственным театром страны, которой правит диктатор, спектакль обращается попросту в варварскую церемонию или в урок воскресной школы [...] происходящее в театре сводится к тому, что происходит в стране диктатора.“

⁷ „преграда, отделяющая я от не-я.“

⁸ „и это не просто формула существования, но также и необходимая условность, без которой ни я, ни мир существовать не могут.“

Porušení této dohody se stává pro jedince katastrofickým. Moment porušení nepřekročitelné hranice mezi „já“ a „ne-já“ je ústředním ideovým aspektem PP. Divadelní prvky vnášejí do románu hledisko odlišnosti okolního světa od hlavní postavy. Za svou jinakost je však Cincinnatus odsouzen, je vtažen do hry.

Teatralizace textu nespočívá pouze s určitou strukturální nápodobou divadla, ale odkazuje ke konkrétním historickým podobám divadla. Nedomníváme se však, že jsou jimi lidové divadlo či Jevreinovy koncepce. Ve stati *Řemeslo dramatického autora* Nabokov nepopírá hru s jevištní hranicí, pouze zdůrazňuje, že tato hra nesmí překročit mez autorské/herecké intence. Porušení „čtvrté stěny“ je přípustné pouze v případě, když herec, který oslovuje publikum, jej nevnímá jako reálné, jako konkrétní celek osob, ale jako plod autorovy představitosti. Tj. pouze tehdy, když se herci publikum jeví jako něco, „co je přece jen spjata s jevištěm, s divadelní iluzí“ (Nabokov 2008, s. 496).⁹

Tento výrok lze chápat jako obhajobu dorevolučních reforem, které usilovaly o „zdivadelnění“ divadla a mezi které např. patří Mejercholdova inscenace Blokova *Panoptika* nebo Jevreinovy divadelní experimenty. Nabokov přiznává právo na existenci pouze takovému porušení zákona rampy, které je rozvíjeno jako umělecký postup. Soudíme, že Nabokov polemizuje s těmi praktiky a teoretiky divadla, kteří směřovali k autenticitě a usilovali o porušení scénické iluze. Přestože se stejně jako Senderovič a Švarcová domníváme, že teatralizace PP tematizuje koncepci teatralizace života, nesouhlasíme s jejich závěrem, že terčem parodie byl Jevreinov. V jeho podání nikdy přenesení divadla do života nepřekračovalo hranice umělecké, estetické zkušenosti. Přestože je souvislost PP s jeho tvorbou nasnadě, považujeme interpretaci románu jejím prizmatem za nepřesvědčivou. Ať už je možné jeho teorie chápat jako jakkoliv radikální, Jevreinov rozlišoval mezi čistou teatralností, základním kamenem divadla, a tím, co „ničící tvůrčí podstatu hry“, „radost z přetváření se“ (Jevreinov 2002, s. 139). „Divadlo nemá být chrámem, školou, zrcadlem, tribunou nebo stupínkem přednášejícího, ale pouze divadlem“ (Jevreinov 2002, s. 40). Je jasné, že toto tvrzení nemůže posloužit jako argument, proto ve stručnosti poukážeme na souvislosti mezi PP a porevoluční avantgardní agitkou, které mají mnohem pádnější argumentační hodnotu.

Pohlédneme-li na jednotlivé divadelní akce, všimneme si, že celkem vzato tvoří reprezentativní vzorek různých, a to především nízkých scénických forem. V románě se objevuje řada cirkusových a varietních výstupů (ty jsou spjata zejména s Cincinnatovým protipólem, katem M. Pierre; Nabokov 2002, s. 94–95, 115–116 aj.), pantomima (scéna ilustrující příjezd M. Pierra do věznice; s. 78–79), masová slavnost (scéna provázející Cincinnatovu cestu na po-

⁹ „Есть чем-то таким, что все еще относится к сцене, театральной иллюзией.“

praviště; s. 182–183). Kromě těchto převážně vizuálních nonverbálních výjevů narazíme v románě i na jeden činoherní žánr – na melodrama (scéna udávající tón návštěvě Marfinčiny rodiny ve vězení; s. 104–109). Všechny tyto jevištní formy hojně užívala právě porevoluční divadelní avantgarda, mimo jiné i s cílem dehierarchizace umění. Např. melodrama spolu s Gorkým propagoval Lunačarskij (Lunačarskij 1924, s. 94–95). Krátce po revoluci probíhala i „cirkusizace“ (циркизация) divadla, tj. experimenty, které se snažily vnést do divadla cirkusové prvky (Radlov, Anennkov, Mejerchold a ve své krátké divadelní kariéře i Ejzenštejn či skupina FEKS, tj. *Фабрика эксцентрического актера*).¹⁰

Román se parodicky vztahuje k porevoluční avantgardě, k okamžiku, kdy myšlenku splynutí jeviště s hledištěm převzaly avantgardní agitky. PP realizuje v narativní rovině v absurdní podobě sen o splynutí jeviště s hledištěm, aby je vzápětí prostřednictvím jeho samého popřel. Skrze teatralizaci popírá teatralizaci. Zničující hrůzná podstata teatralizovaného světa vyplývá ze zničení ideální rovnováhy mezi scénou a sálem, ze kterého divák do něj lapený nemůže jen tak odejít.

Literatura

- Boyd, Brian. „Welcome to the Block: ‘Priglasenie na kazn’ / ‘Invitation to a Beheading’. A Documentary Record”. In *Nabokov’s Invitation to a Beheading: A Critical Companion*. Ed. J. W. Connolly. Evanston : Northwestern University Press, 1997, s. 141–180.
- Connolly, Julian W. „Invitation to a Beheading: Nabokov’s ‘Violin in a Void’“. In *Nabokov’s Invitation to a Beheading: A Critical Companion*. Ed. J. W. Connolly. Evanston : Northwestern University Press, 1997, s. 3–46.
- Drozda, Miroslav. „Futurismus v moderní ruské literatuře“. In Drozda, Miroslav – Hrala, Milan. *Dvacátá léta sovětské literární kritiky: Lef – Rapp – Pereval*. Praha : Univerzita Karlova, 1968, s. 9–17.
- Stuart, Dabney. “All the Mind’s a Stage: The Novel as a Play”. In *Nabokov – the Dimension of Parody*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1978, s. 55–85.
- Александров, В. Е. *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. Санкт-Петербург : Алетея, 1999.

¹⁰ Podrobněji k otázce PP a porevoluční avantgardy viz mou práci *Mysterium und/oder Buffonade: Die theatralen Elemente in Vladimir Nabokovs „Приглашение на казнь“* (v tisku, ve sborníku z konference JFSL v Trieru 2010).

- Давыдов, С. С. *«Тексты–Матрешки» Владимира Набокова*. Санкт-Петербург : Курцидели, 2004.
- Евреин, Н. Н. *Демон театральности*. Москва – Санкт-Петербург : Летний сад, 2002.
- Левин, Ю. И. „Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова“. In *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва : Языки русской культуры, 1998, с. 323–391.
- Лотман, Ю.М. *Об искусстве: структура художественного текста; семиотика кино и проблемы киноэстетики; статьи; заметки; выступления (1962–1993)*. Санкт-Петербург : Искусство, 1998.
- Луначарский, А. В. *Театр и революция*. Москва : Государственное Издательство, 1924.
- Маяковский, В. В. *Полное собрание сочинений*, t. 1. Москва : Государственное издательство Художественной литературы, 1955.
- Набоков, В. В. *Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, t. 4. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2002.
- Набоков, В. В. „Ремесло драматурга“. In *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Санкт-Петербург : Азбука–классика, 2008, с. 494–500.
- Сендерович, С. Я. – Шварц, Е. А. „Вербная штучка. Набоков и популярная культура“, I, II. *Новое литературное обозрение*, 1997, ѓ. 24, s. 93–110; ѓ. 26, s. 201–222.
- Сендерович, С. Я. – Шварц, Е. А. „Старичок из Евреев (Комментарий к Приглашению на казнь Владимира Набокова)“. *Russian Literature*, 1998, гоѓ. 43, ѓ. 3, North–Holland : Elsevier, s. 297–327.
- Смирнова, Т. Ю. „Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»“. In Аверин, Б. В. (сост.): *В. В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология*, t. 1. Санкт-Петербург : Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997, s. 829–841.

Theatrical Elements in Vladimir Nabokov's Novel *Invitation to a Beheading*

The present article focuses on the function of theatrical elements in Nabokov's novel *Invitation to a Beheading*. Such elements, which explicitly refer to the institution of theatre, form two levels of the novel.

Through theatricalization, the two opposing worlds in the novel (the external, theatrical world which condemns Cincinnatus to death, and the inner world of Cincinnatus, the spectator of the former) are transformed into two fictitious, autonomous and self-contained semiotic texts existing in parallel: two texts as codes. Each of them represents a different historical and poetic paradigm of the word: the Futuristic and Formalist word conceived as an "object" (вещь) is juxtaposed with the Symbolist philosophical nature of the word regarded as an "idea".

From this alternative perspective, *Invitation to a Beheading* can be regarded as a parody of the post-revolutionary political propaganda (agitprop), as a text which negates theatricalization through theatricalization.

V pasti jménem Paříž

Fin de siècle v životě a díle Enriqua Gómeze Carrilla

Dora Poláková

Když mladý Guatemalec Enrique Gómez Carrillo (1873–1927) přijel do Paříže, ocitl se na místě, o němž snil jako o kulturním středobodu vesmíru. A stal se jednou z hvězd na jeho nebi, která rychle zazářila, ale stejně rychle zhasla...

Gómez Carrillo, hispanoamerický modernista, je svými životními osudy a tvorbou bezesporu zajímavým dokladem fascinující doby známé jako *fin de siècle*. Ač mluvíme o hispanoamerickém, případně španělském modernismu jako o osobitém literárním směru (který je zásadní pro zrod moderních literatur Hispanoameriky a předznamenává v řadě ohledů tematické i formální momenty, díky nimž próza i poezie těchto zemí „dobyde“ ve 20. století Evropu), je modernismus zároveň součástí duchovního a literárního proudu, který na přelomu 20. století prochází celou západní kulturou.

Symbolismus, parnasismus, secese, dekadence... to vše se prolíná a vzájemně ovlivňuje a zasahuje literáty z nejrůznějších koutů Evropy i Nového světa. Jejich cesty nejčastěji směřují do francouzské metropole, která představuje esenci této doby; pařížská bohéma, pařížské ženy, interiéry pařížských paláců – to jsou prototypy pro literární texty *fin de siècle*.

Gómez Carrillo představuje na půdě hispanoamerického modernismu příklad kosmopolity, muže, který se nechal zcela ovládnout evropskou tradicí, u něhož nic „ryze amerického“ nenalezneme. Možná i proto po slávě, které si užil za života, následovalo zapomnění v době, kdy na důležitosti získávala originalita národního výrazu a jedinečnost hispanoamerických literatur. Domnívám se však, že i spisovatelé jeho druhu k modernismu neodmyslitelně patří – vždyť jsou dokladem jeho propojenosti se světem a aktuálním děním.

Zanechal po sobě nejen romány (zřetelně inspirované Murgerovými *Scènes de la vie bohème*), ale i stovky žurnalistických příspěvků, především cestopisného rázu. V obou polohách je člověkem otevřeným vůči všemu novému, důležité jsou pro něj dojmy, zážitky působící na všechny smysly, byť by byly sebezpečnější. Jeho život je jedna velká, nekončící cesta beroucí na sebe různé podoby: cesta po světových literaturách a kultuře, cesta do vysněné Paříže, cesty do dalekých krajů, snové cesty do minulosti. Jsou to cesty Hispanoameričana, který však byl opravdu světoobčanem.

I.

„Konce století jsou si rovny; jsou vždy kalné a kolísavé,“¹ prohlásil roku 1896 Arnošt Procházka. Ano, přelom století většinou vzbuzuje silné emoce; lidé si pokládají otázky o smyslu existence, o budoucnosti světa, jeho možném zániku, tradiční hodnoty jsou zpochybňovány, současně však člověk hledá, k čemu se přimknout a čemu věřit.

I umělec řeší dilema, zda utéci – uzavřít se do věže ze slonoviny –, či zůstat a sloužit, nebo se dokonce ohnout a přizpůsobit. Při hledání Krávy, estetické dokonalosti je však umělec odkázán na nedokonalý svět, nedokonalý jazyk, nedokonalého čtenáře... na peníze maloměšťáka, jímž opovrhuje.

Konec století vstřebává prvky romantismu, realismu, naturalismu, impresionismu, parnasismu a symbolismu, a z tohoto synkretismu povstává v hispanoamerickém prostředí modernismus. Ten představuje vynikající období hispanoamerické literatury a připravuje cestu avantgardě i nové próze – např. fantastické povídky. Ramón del Valle-Inclán definuje modernistu jako toho, kdo zneklidňuje;² tato slova jsou ovšem platná pro jakékoli skutečné umění.

Modernisté propojují lokální a univerzální, tématem je Amerika i kosmopolitní svět, v artistní próze i poezii kloužou často po povrchu, ale v jiných básnických skladbách či esejích naopak pronikají ke kořenům. Jsou oslněni Starým světem, ale přicházejí do něho ukázat, že Nový svět již není pouhým příjemcem evropských vlivů, ale že přenos podnětů a inspirace je obousměrný (připomeňme třeba roli, kterou hraje Rubén Darío v obnově španělské poezie).

V novinách, ve verších i na stránkách románů a povídek přibližují modernisté exotické kraje i bájnou minulost, jsou fascinováni luxusem, aristokratičností, otvírají dveře do dosud téměř neprobádaných sfér erotiky, morbidní lásky, homosexuality... Všechny tyto polohy obsahuje i tvorba Enriqua Gómeze Carrilla; ať však upírá zrak kamkoli, jedno zůstává stálé: láska k Paříži. „Protože Paříž, pro nás, co známe celou její jemnost a milujeme celou její nádheru, je něčím víc než hnízdem, něčím víc než útočištěm: je to svatyně, je to zázračný pramen vznešené inspirace, je to svaté město moderního světa.“³ Paříž se umělcům jeví jako žena: nádherná, přitažlivá a svůdná bytost, která nabízí potěšení a rozkoš, ale která ukrývá také temná zákoutí, stíny a zlo. Je to žena úžasná i krutá. Svede toho, kdo se k ní přiblíží, a již ho nenechá vyklouznout ze svých paží. Město se tak stává prototypem osudové ženy – *femme fatale*.

¹ Urban, Otto. „Modernizace a moderna na konci století“. In *Moderní revue 1894–1925*. Praha : Torst, 1995, s. 24.

² Valle-Inclán, Ramón del. „El modernismo“. In Gullón, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona : Guadarrama – Punto Omega, 1980, s. 115.

³ Gómez Carrillo, Enrique. *En plena bohemia*. Madrid : Mundo Latino, 1920, s. 8.

Osudem byla i pro guatemalského rodáka a světoobčana Gómeze Carrilla. Vyvolejme ho jako svědka ze zapomnění:

Ale velký Enrique již vstává, bere mě za paži a vede mě do své kanceláře, kterou proměnil v umělcův pokoj... Pařížské litografie Sary Bernhard, Raquel, Chevalier... Na římse krbu stojí osamocené D'Annunziova fotografie s věnováním: A mon cher, Enry, cette image de ma melancholie.

Carrillo mě pozve na absint a upijíme ho u příslušných vzpomínek na Paříž... a nezbytného Verlaina.⁴

Enrique Gómez Carrillo byl ve své době hvězdou společnosti a salonů, protagonistou skandálů, terčem útoků i středem obdivu. Nejen že on sám psal o sobě, současnících a době, ve které mu příslušelo žít, ale také druzí ho zachytili na stránkách svých pamětí i beletristické tvorby. Dnes – trochu paradoxně – někdy přetrvává ve známosti více díky pikanteriím svého života než literárním dílem.

I to má však dodnes svou platnost. Gómez Carrillo je dokladem silných francouzských vlivů, které však nevylučují hledání nového uměleckého výrazu – což je pro hispanoamerické modernisty typické. Jeho romány a povídky jsou ukázkami artistní a dekadentní prózy, v nichž převládá milostná tematika situovaná do světa umělců a vyšších kruhů; opakuje se motiv slabého muže podléhajícího krásné, ale nelitostné a neřestné *femme fatale*. Jeho tvorba je však rovněž dokladem důležitosti pomezních žánrů – vzpomínek, novinářských kronik apod. Snaha o zajímavost, překvapení, pointu... zůstává dodnes aktuální. Modernisté projevuují velký zájem o každodennost, o předměty běžné potřeby, o otázky související s životním stylem (móda, nábytek). Gómez Carrillo cestuje po světě, cestuje v čase... a tyto cesty nejsou jen cestami za poznáním nového, někdy i pikantního či šokujícího, ale také vyjádřením autorského já – pocitů, názorů, dojmů.

Máme-li stručně charakterizovat život Gómeze Carrilla, postačí nám jediné slovo: mystifikace. Sklon k přetváření skutečnosti je blízký většině umělců a mystifikace hrála důležitou roli i na přelomu 20. století; umělci obelhávali svět a obohacovali svou existenci o události, které se nestaly, ale které by s radostí ve svém *curriculum vitae* uvedli – aby pobouřili, šokovali a vymkli se ještě více nenáviděné průměrnosti. Mystifikace sloužila často také jako nástroj propagace a reklamy.

Gómez Carrillo vytvářel fiktivní příběhy o sobě i druhých a sám se stával protagonistou fikcí současníků. V nejednom prozaickém či dramatickém díle odehrávajícím se v bohémském prostředí Paříže se objevoval buď pod svým, či cizím jménem – bylo však jednoduché poznat hrdinovu totožnost. Například Federico García Sanchiz v knize *Latinská čtvrť* z roku 1914 mluví o rysech fiktivního novináře Fernanda Álvareze Brunettiho: „alkohol, sexuální požitkářství,

⁴ Cansinos-Asséns, Rafael. *La novela de un literato 2*. Madrid : Alianza Editorial, 1982, s. 168.

znuděnost a kavalírské souboje.⁴⁵ Život Gómeze Carrilla byl plný dobrodružství. Když začal psát paměti o prvních třiceti letech života, zaplnil tři svazky zážitky do devatenácti roků a původní plán opustil – vždyť události a historek bylo tolik, a už si je ani všechny nepamatoval.

Narodil se roku 1873 v guatemalském městě Santiago de los Caballeros. Jeho otec Agustín Gómez Carrillo byl spisovatel a matka, Josefina Tible Machado, dcera belgického inženýra. Enriqueova příjmení Gómez Tible vyvolávala posměch, neboť připomínala slovo „comestible“ (jedlý), a tak Enrique přijal obě příjmení otcova.

Ve čtrnácti letech utekl z domova a v únoru 1888 začal pracovat v obchodním domě, kde požádal, aby byl umístěn do oddělení ženské módy. Dobył srdce první ženy; dobrodružství se čtyřicetiletou manželkou konzula jedné skandinávské země detailně zachytil v prvním díle paměti *Probuzení duše*. Ovšem podle pozdějších výzkumů v té době žádný skandinávský konzul v Guatemale nebyl.

Již v roce 1889 vstoupil na literární scénu a učinil tak bez nejmenších skrupulí a s gestem hodným pozdějšího bonvivána: 21. prosince vyšel v listu *El Imparcial* článek, ve kterém šestnáctiletý mladík s nehorázným nedostatkem úcty a respektu hovořil o všeobecně obdivovaném autorovi José Millovi. O pár měsíců později nastoupil jako redaktor do novin *El Correo de la Tarde*, které založil tehdejší guatemalský diktátor, generál Barillas. Ten mu také udělil stipendium na studijní pobyt ve Španělsku. Gómez Carrillo však toužil po jiné evropské zemi. Přečetl Murgerovy *Scènes de la vie bohème* a Paříž mu byla rájem dříve, než ji poznal. Rozhodl se proto, že zamíří za vládní peníze právě tam.

V únoru 1891 stanul na francouzské půdě a po počáteční deziluzi (mnozí Hispanoameričané vedli konvenční, měšťácký život) poznal tu Paříž, po které toužil. Po pařížských kavárnách, kde popíjejí a rozmlouvají bohémové – také Verlaine či Oscar Wilde –, ho provázela francouzská milenka Alice.

Guatemalskému prezidentovi došla trpělivost a Gómez Carrillo byl nucen přesídlit v prosinci 1891 do Madridu. Po zářivé existenci ve francouzské metropoli se španělské hlavní město zdálo být jiným světem, jak o tom snad nejlépe svědčí titul třetího dílu vzpomínek *Ubohost Madridu*. Podle kosmopolitního Carrilla to bylo město provinční a bohémský život se zde omezoval na prázdnou kapsu a levné víno. Již v srpnu roku 1892 se proto vrátil do Paříže a začal pracovat pro Garnier Hermanos, nakladatelství publikující ve španělštině, které ve Francii poskytlo práci většině modernistů. Nad Seinou se vytvořil ostrůvek španělských a hispanoamerických umělců, které spojovalo přátelství i rozdělovaly ostré polemiky. Gómez Carrillo se zde potkal například s bratry Machadovými či Juanem Ramónem Jiménezem.

⁴⁵ Gómez Carrillo, Enrique. *La miseria de Madrid*. Úvodní studie José Luis García Martín. Gijón : Llibros del Peixe, 1998, s. 11.

V roce 1898 se seznámil s guatemalským prezidentem Estradou Cabrerou (což je pozdější *Pan prezident* Miguela Ángela Asturiase), pomáhal mu při volební kampani a za odměnu byl jmenován generálním konzulem v Paříži. Také pracoval jako dopisovatel listu *El Liberal*; 21. října 1899 vyšla jeho první „kronika“ týkající se Dreyfusovy aféry. Do roku 1920 (kdy ukončil spolupráci s listem *El Liberal*) napsal Gómez Carrillo dva tisíce šest set šedesát sedm kronik; většina z nich vycházela současně i v dalších hispanoamerických novinách, například v *La Nación* v Buenos Aires. Jeho kroniky si získaly od počátku velkou popularitu a Gómez Carrillo byl považován za krále tohoto typicky modernistického žánru. Novinařinu nikdy neopustil; od roku 1920 až do své smrti spolupracoval se španělským listem *ABC*.

V roce 1904 vypukla rusko-japonská válka a Gómez Carrillo se dostal jako dopisovatel do carské říše. To je počátek jeho velkých cest. Japonsko, Indie, Čína, Řecko, Blízký východ, Egypt a argentinská metropole Buenos Aires – o všech těchto místech a jejich exotických zvycích informoval široké publikum.

Toužil po slávě, a když měl pocit, že se o něm dostatečně nemluví, že jeho jméno nezní tak často, jak by si přál, dokázal na sebe rychle a skandálně přivolat pozornost. Například v roce 1912 se vypravil do Madridu a nechtěl, aby jeho příjezd proběhl bez povšimnutí. Zveřejnil proto článek, ve kterém obvinil ctěného španělského dramatika Jacinta Benaventeho, že jeho dílo *Pokrm šelem* je plagiátem hry *Lví večere* Françoise de Curel. Benavente usvědčil Carrillo ze lži, když veřejně dokázal, že si obě hry nejsou vůbec podobné. Ale jak Gómez Carrillo později prohlásil, „vymyslel jsem si tu frašku, aby Jacinta pobavil, protože miluje skandály. Umělci potřebují, aby se o nich mluvilo“.⁶

Rok 1914 je datem, kdy se v Evropě rozpoutalo netušené a nečekané peklo. První světová válka otřásla samotnými základy evropské kultury a civilizace. Lidé očekávali, že boje budou krátké a rozhodne jedna vítězná bitva, na kterou se půjdou podívat jako diváci. (Tak tomu bylo ještě v rakousko-pruské válce 1866.) Místo toho nastaly čtyři roky hrůzy. Gómez Carrillo nezůstal lhostejný. Jeho milovaná Francie bojovala a on na pozvání francouzského ministerstva zahraničí odjel v listopadu 1914 na frontu, aby podával čtenářům zprávy o hrůzách války i o hrdinství spojeneckých vojsk.

V letech 1919 až 1923 se věnoval kromě novinářské činnosti vydávání svých sebraných spisů. Vyšlo dvacet šest svazků. Některé práce vynechal, jiné přepracoval, nebo jim změnil názvy. Přišel také poslední velký skandál jeho života. Ten je spojen se slavným jménem Mata Hari. Mluvilo se o tom, že byl jejím milencem, pak ji zradil a vydal Francouzům. V knize *Tajemství života a smrti Mata Hari* Gómez Carrillo tato obvinění důrazně popírá, ovšem jak zlo-

⁶ Tamtéž, s. 21.

myslně píše Pío Baroja (*Konec 19. a začátek 20. století*), byl to zřejmě sám Carrillo, kdo si historku vymyslel, aby šla kniha lépe na odbyt.⁷

Enrique Gómez Carrillo, věčný modernista v rychle se měnícím světě nastupující avantgardy, zemřel roku 1927 a byl pohřben na pařížském hřbitově Pere Lachaise.

II.

Co po sobě zanechal na stránkách novin a knih?

Touha po dobrodružství a objevování neznámého je lidem vrozená. Na konci 19. století nejsou cesty do minulosti a výpravy do dalekých zemí jen otázkou odhodlání a vůle jednotlivce; stávají se veřejnou záležitostí a prodejním artiklem.

Důležitým fenoménem tohoto procesu je žurnalistika. Rozmach periodického tisku přináší společnosti narůstající množství informací. Svět se stává dostupnějším a spisovatelé trénují na stránkách novin hbitost a zručnost pera. Jak tvrdil Rubén Darío, žurnalistika je „cvičením stylu. Stylistické tendence této doby jsou: novost, atraktivita, rychlost, šok, podivnost, intenzita, senzace. Tytéž, které nalézáme v modernistickém umění“.⁸

Hlavním novinářským žánrem hispanoamerického modernismu je kronika (*crónica*), za jejíž průkopníky v osmdesátých letech 19. století bývají považováni Mexičan Manuel Gutiérrez Nájera a Kubánc José Martí. Kronika se těšila velké oblibě a ovlivnila nastupující moderní prózu: „V kronice byla podrobena zkoušce modernost modernistického psaní.“⁹ Kronika přinášela barvitě texty o světových novinkách, zajímavých místech a osobách, kuriozitách, zkrátka o tom, co se děje a o čem se mluví. Byla to velmi osobní literatura, kde záleželo na pocitech, dojmech a názorech autora, který rozhodně nebyl jen zprostředkovatelem informací. Kronika tak v sobě měla jistou hybridnost – oscillovala na pomezí žurnalistiky a krásné literatury. Její autoři se občas stavěli do opozice vůči „přízemnímu“ novinářskému prostředí a tvorbě, ale byly to právě noviny, které umožnily rozkvět žánru a dovolily, aby se díla předních spisovatelů dostala k širokému publiku; nehledě na to, že představovaly pro řadu modernistů důležitý zdroj příjmu.

Jednou z variant je kronika cestopisná, jejímž předním tvůrcem byl právě Gómez Carrillo, přezdívaný „král kronik“:

To on skutečně vytváří literární kroniku, ve které ožívají starodávné dopisy a korespondence starých časopisů. Vytváří literární a světáckou kroniku, ve které není výlučným tématem ani politika ani diplomacie.¹⁰

⁷ Viz Gómez Carrillo, Enrique. *La miseria de Madrid*. Úvodní studie José Luis García Martín. Gijón : Libros del Peixe, 1998, s. 23.

⁸ Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas : Alfadil Ediciones, 1985, s. 76.

⁹ González, Anibal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid : Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983, s. 82.

Gómez Carrillo přispíval do novin na obou stranách Atlantiku a témata byla různorodá. Dokázal upoutat nejen obsahem, ale také svěžím, působivým vyjadřováním, plastičností a neotřelostí vyjadřování. Uměl udržet v čtenáři zájem, napětí, a přitom vyprávět tónem, jenž se na první pohled zdá snadný. Ovšem za touto lehkostí se skrývá autorův suverénní um zmocnit se látky a vyvolat působivou představu; k místům, která navštěvuje, není lhostejný, promítá do nich intenzivní city.

*Čarovná duše Paříže*¹¹ je vyznáním lásky k francouzské metropoli. Gómez Carrillo píše o slavných hercích a herečkách, o Verlainovi, o novém secesním umění – špercích, nábytku, látkách a samozřejmě o ženách. Ty jsou vračejícím se refrémem a často hlavním tématem Carrillovy tvorby. Nalezneme zde typicky modernistické popisy prostředí a nálad; je to popis statický a impresionistický a má shodné charakteristiky s popisnými pasážemi v jeho románech: „Koruny stromů se již zbarvují předčasným zlatem a noční vzduch působí jemné mrazení na zátylku toho, kdo na terasách boulevardu zapomíná ponořen do kalkády chimér na čas.“¹²

Velkým tématem je láska, její různé projevy, lidská sexualita a erotika. Tak je tomu například v článcích shrnutých v knize *První kosmopolitní studie*,¹³ které přinášejí zajímavou a provokativní studii „Poznámky o chorobách citů z pohledu literatury“. Autor v ní uvažuje – na základě soudobých psychiatrických výzkumů – o různých druzích a projevech milostných citů a vztahů. Oblíbené a pobuřující motivy dekadentního umění jako sadismus, masochismus, fetišismus či transsexualitu chápe Gómez Carrillo ne jako zvrácené chování, nýbrž jako přirozené vyjádření lidské sexuality. Nejpřirozenějším lidským pudem je podle něj krutost: „Všichni máme v duši šelmu, která spí.“¹⁴

Erotika je taktéž významným tématem knihy *Žena a móda*.¹⁵ Estetismus modernismu a secese se projevuje i v užitém umění a předmětech denní potřeby. Žena se stává konzumentem módy i literatury. Jak bylo zmíněno v přehledu autorova života, dámská móda ho zajímala již od mládí. Nechápe ji jen jako otázku látek, střihů a módních salonů, nýbrž jako specifický ženský svět, ve kterém je žena vládkyní a kouzelnicí. Díky rafinovaným čárům a hrátkám s volány, výstřihy, rozparky a závoji a také s desítkami kelímků s podivnými roztoky, prášky a barvami ze sebe dokáže vytvořit někoho úplně jiného, hlavně však svůdnou a neodolatelnou bytost, která má muže ve své moci. Móda je podle Gómeze Carrilla natolik důležitou součástí života, že navrhuje založení katedry módy.

¹⁰ Cansinos-Asséns, Rafael. *Poetas y prosistas del novecientos*. Madrid : Editorial América, 1919, s. 65–66.

¹¹ Gómez Carrillo, Enrique. *El alma encantadora de París*. Barcelona : Maucci, 1902.

¹² Tamtéž, s. 58.

¹³ Gómez Carrillo, Enrique. *Primeros estudios cosmopolitas*. Madrid : Mundo Latino, 1920.

¹⁴ Tamtéž, s. 88.

¹⁵ Gómez Carrillo, Enrique. *La mujer y la moda. El teatro de Piero*. Madrid : Mundo Latino, 1920.

Umění žen se krásit si Gómez Carrillo všímá i během cest do exotických krajů. Není reportérem v dnešním slova smyslu; nesnaží se zdokumentovat realitu a nabídnout čtenářům fakta. Představme si ho spíše jako poutníka, který pomalu prochází krajem, vdechuje tamní vzduch se všemi jeho vůněmi a nechává se prostoupit atmosférou místa. Proto neodsuzuje a nehodnotí. Přijímá rozdíly, okouší místní tradice, ale je si vědom, odkud sám pochází a kam patří.

Tři svazky věnuje zemi vycházejícího slunce: *Z Marseille do Tokia* (1906), *Japonská duše* (1907) a *Heroické a galantní Japonsko* (1912). Vyzdvihuje japonskou zdvořilost, zamýšlí se nad udatností samurajů a ve shodě s atmosférou *fin de siècle* je fascinován světem prostitutek. Popisuje návštěvu gejši a rituál, který vede k sexuálnímu aktu:

Jemný šelest hedvábí, kočičí krok, pronikavá jasmínová vůně. Je to ona? Je to ona, kdo již přichází, ne strnulá v šatech s vyšitými draky a chimérami, ale zahalená ve zvlněné kimono ze světlého tylu. Je to ona! [...] Pozdraví nás a poté ulehne po levici. A konečně, beze spěchu, věrné služebnice zakryjí hnízdečko zeleným závojem.

Ach! Všechny ty komplikace a prodlévání! Ach! Nekonečné obtíže, abychom konečně mohli obejmout – spíše zvědaví než horoucí – panenku, kterou jsme si vybrali v lakované vitríně!¹⁶

Gómez Carrillo zanechal rovněž vzpomínky na cesty po Egyptě (*Úsměv sfingy*, 1913), po Řecku (*Věčné Řecko*), Egyptě a Palestině (*Jeruzalém a Svatá země*, 1912) a také opěvoval Buenos Aires jako moderní metropoli Ameriky (*Půvab Buenos Aires*, 1914).

Konečně nesmíme opomenout již zmíněné vzpomínky *Třicet let mého života*. Zde se autor ocitá na pomezí novinářské prózy a krásné literatury. Jen letmo vykreslené charaktery, množství vedlejších epizod a postav, nejasná kompozice – s těmito problémy se potýkají i jeho *Tři nemorální romány*. Na druhé straně i přednosti jsou shodné: barvitost, poutavost a provokativnost obsahu, bohatý jazyk. Gómez Carrillo se příliš nestará o přesná jména a data, spíše než o autobiografii se jedná o román o životě. *Bida Madridu* obsahuje řadu pikareskních momentů, na což poukazuje sám autor: „Spíš než moderní ubytování připomínal náš tmavý příbytek jednu z oněch ponurých kobek, v nichž autoři pikareskních románů ubytovávají své vyhladovělé bakaláře, zbrojnoše bez pána, vychrtlé licenciáty, hrabivé panoše.“¹⁷

I v Carrillových vzpomínkách nalézáme typické postavy světa *fin de siècle*; krom bohémů, hereček, prostitutek a žebrajících literátů je klíčovou postavou milenec spisovatele Renjifa, androgyn s krásnou tváří mladého chlapce či dívky, o jehož pohlaví se vedou spory a jehož kouzlu propadne samotný Carrillo.

¹⁶ Gómez Carrillo, Enrique. *El Japón heroico y galante*. Madrid : Renacimiento, 1912, s. 52.

¹⁷ Gómez Carrillo, Enrique. *La miseria de Madrid*. Gijón : Libros del Peixe, 1998, s. 134.

Na oné neobyčejné bytosti bylo vše opravdu ženské, ještě téměř dětsky ženské, bez zjevných zaoblených křivek, bez koketerie. Jeho oči jako fialový samet, nesmělé, naivní, ukryvaly za neklidným pohybem víček melancholický lesk, jeho jemnou a smyslnou zemdenost. [...] Když jsem pozoroval onen rozkošný a dvojnásobný pohanský půvab, rovněž jsem poněkud zapochyboval o Ramoncillově pohlaví.¹⁸

III.

Podobné tvůrčí postupy a formální i obsahové znaky nalezneme v tvorbě románové. Na stránkách novin i románů je Gómez Carrillo modernistou, který se snaží popsat nepopsatelné, zachytit prchavé, zapůsobit slovem na všechny smysly. Jazyk překypuje barvami, a Carrillova próza tak často vyvolává spíše dojem díla výtvarného než slovesného. Je to plošný obraz, který se příliš nenohí do hloubky a více popisuje, než vypráví: „Chtěl psát poměrně krátké romány, odvažné, zdánlivě trochu odbyté, ale ve skutečnosti velmi umělecké, velmi perverzní a velmi kruté“,¹⁹ říká Gómez Carrillo o mladém hrdinovi svého románu *Sentimentální bohéma*. Mohl by to prohlásit i o sobě samém.

Oblíbenou scenerií je Paříž. Ta je plná protikladů stejně jako žena. Jak již bylo řečeno, Gómez Carrillo chápe často ženu jako objekt. Dokonce ji nazývá *muñeca* (panenka), čímž zdůrazňuje loutkovitost – je ovládána muži i módními trendy – a předmětnost – je objektem milostné touhy, lásky a síly. Avšak žena se mnohdy jen ukrývá za masku loutky a nenápadně tahá za nitky mužů, až se sama stává vládkyní. Na scénu vstupuje *femme fatale*, mnohem silnější než mužský svět, který ji obklopuje.

Gómez Carrillo není moralistou; neodsuzuje podivné projevy, kterých nabývá láska (sadismus, masochismus, apod.), ani prostituci. Na milostný cit pohlíží jako na boj, ve kterém se projevují největší lidské vášně: nenávisť a láska. Ty představují dvě strany téže mince, a proto i bolest, utrpení a něha k sobě mají blízko.

Na první pohled se Carrillovy romány jeví jen jako frivolní a lechtivé historicky, které neusilují o nic jiného než pobavit čtenáře a podráždit jeho smysly i morálku. Četné pasáže bychom snadno mohli přiřadit do „červené knihovny“. Mohlo by se tak zdát, že v době rozkvětu hispanoamerické literatury, v době velkých filosofických koncepcí, odvážných fantazií či cest do nitra pralesa nás Gómez Carrillo zavádí na slepou kolej modernismu. Je však tomu tak?

Začteme-li se do jeho románů pozorněji, zjistíme, že jsou něčím víc. Především obrazem doby s jejími rozpory a protiklady; jsou jako jeviště, na kterém stojí kulisy a scenerie typické pro *fin de siècle* a po kterém se procházejí postavy symbolizující tuto epochu. Jsou průvodcem po vysněném světě pařížských

¹⁸ Tamtéž, s. 225–226.

¹⁹ Gómez Carrillo, Enrique. „Bohemia sentimental“. In *týž. Tres novelas inmorales*. Madrid : Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995, s. 69.

bohemů, ovšem za touto idealizací se skrývají hlubší otázky, které tehdy i nyní vyvstávají před umělci a lidmi vůbec: čemu slouží umění, jakou cenu má talent či poezie? Je láska na prodej?

Pod titulem *Tři nemorální romány* (Tres novelas inmoraes) vyšla v roce 1919 tři dílka mladého Gómeze Carrilla: *Sentimentální bohéma*, *O lásce, bolesti a neřesti*, *Ubohý klaun*. Slovem „inmoral“ (nemorální) naráží autor na polemiku, kterou při dřívějším vydání romány vyvolaly. Ale existuje vůbec morálnost v umění? Umělci *fin de siècle* často vystupovali proti tradičnímu konceptu morálního a nemorálního a kladli rovnítko mezi estetický dojem a mravní hodnotu. Co je krásné, je i dobré. Oscar Wilde se vyjadřuje jasně: „Neexistuje taková věc jako morální nebo nemorální kniha. Knihy jsou buď dobře napsané, nebo špatně napsané. Toť vše.“²⁰ A podle Arnošta Procházky každá individualita, každý tvůrčí duch musí nutně narazit na odpor masy a je obviněn z neúcty k tradicím, zákonům a konvencím, protože se odvažuje mít vlastní vůli a morálku: „Množství volá a protestuje do imorality – nebo co jemu není konformním a užitečným, to tupí se také nemravným. Morální zaměňuje a klade se za rovno s obecně prospěšným.“²¹

Gómez Carrillo reaguje vyhýbavě. Nemorálnost nepopírá, ani si za ní nestojí. Poukazuje na to, že je tak naivní, že ani není nebezpečná: „Vše se omezuje na to, budeme-li mluvit jako ti Francouzi z 18. století, které vy a já tak obdivujeme, abychom nepřikládali velký význam věcem kolem couchage a prvotní hřích nazývali malicherností.“²² Ovšem již spojení slov malichernost a hřích napovídá, že se nejedná jen o nevinné pokusy začínajícího spisovatele. Je jisté, že umění přineslo v dalších letech projevy mnohem otevřenější, které daleko více pobuřovaly a šokovaly, avšak *Tři nemorální romány* v sobě skrývají mnohé „nemorálnosti“, navíc podané lehkým a působivým stylem, který je z půdy hříchu a znesvěcení přenáší na půdu nevázané a nezávazné hry. A ta nebývá naivní.

Ani sám Gómez Carrillo nebyl nezkušeným mladíkem, když romány psal, a stejně vášnivá slova o kráse, rozkoši a lidské sexualitě, jaká nalézáme ve *Třech nemorálních románech*, nás provázejí celou Carrillovou tvorbou. A také jeho životem. Mnohé z kronik, studií a pamětí vypovídá o „půvabech“ nemorálnosti.

Ačkoliv *Tři nemorální romány* Gómez Carrillo nepsal jako trilogii a společně je vydal až několik let po jejich vzniku, vytvářejí sevřený celek, který není propojen konkrétní postavou ani prostředím, nýbrž atmosférou. Tento pojem se nám neustále vrací, a to nikoliv bezdůvodně. Vždyť Gómez Carrillo je mistrem v postižení a vyjádření nálad a dojmů.

Také řazení románů hraje svou roli. Cesta od *Sentimentální bohěmy* k *Ubohému klaunovi* by se dala popsat jako proces směřující od zdobnosti a neopravdo-

²⁰ Wilde, Oscar. *Obraz Doriana Graye*. Přel. J. W. Pimassl. Praha : Nakladatelství Rudolfa Kmocha, 1948, s. 13.

²¹ Procházka, Arnošt. Cit. dle *Moderní revue*. Cit. vyd., s. 285.

²² Gómez Carrillo, Enrique. *Tres novelas inmoraes*. Cit. vyd., s. 53.

vosti k syrovosti a autentičnosti. *Sentimentální bohéma* nás uvádí do světa plného naivity, kde bývalé kokoty s ryzím srdcem zachraňují mladé talentované bohémy a kde umění – ač se s ním obchoduje – si nakonec najde svou cestu. Převládá optimistický tón. *O lásce, bolesti a neřesti* již přivádí na scénu hlubší vášně a city. Rozkoš i zklamání se stupňují, ovšem vše je spíš neřestnou hrou než tragickým osudem. Ten dostává slovo v románu *Ubohý klaun*. Postavy opravdově trpí a milují. Ublížení bolí a nelze na ně jen tak zapomenout v náručí jiné ženy či muže. Je zajímavé, že s narůstající přesvědčivostí obsahu se zjednodušuje formální stránka. Jazyk je sice i zde modernisticky bohatý, ale autor se vyhýbá nadbytečným a bezúčelným popisům i vršení adjektiv a ornamentů. Příběh je vystavěn sevřeněji, charaktery jsou propracovanější, narůstá napětí a dojem upřímnosti a opravdovosti.

Tři nemorální romány nás zavádějí do světa herců, komediantů, začínajících spisovatelů apod. Jevišťem jsou šatny divadel, kavárny, chudé byty či aristokratické příbytky coby dekadentní hnízdečka lásky; Gómez Carrillo zaplňuje interiéry exotickými předměty a vůněmi, uměleckými díly a také knihami. Kniha je nejen zdobný předmět, prostředek, jak si ukrátit dlouhou chvíli, ale zásadním způsobem zasahuje do života hrdinů a utváří jejich charakter. V románu *O lásce, bolesti a neřesti* jeho hrdina Carlos spatřuje právě v literatuře příčiny přelétavosti a zvrácenosti své milé Liliány. Postavy řeší, jak naložit se životem, v němž se zatím velké sny a ideály nenaplnily. Místo ryzích citů, slávy a velkého umění je tu bída, všednost, prodejná láska i literatura. Tak například mladý spisovatel Luciano (hrdina *Sentimentální bohémy*) podléhá lákavému cinkotu peněz a prodává svá díla zbohatlíkovi René Duránovi, který je publikuje a prohlašuje za vlastní.

Stěžejním tématem románů jsou milostné city a úloha ženy. Hrdinky se v detailech liší, to základní však mají shodné: jsou silné, vědí, co chtějí a po čem touží, jsou odhodlané o to bojovat. Nepoužívají k tomu ani tak důvtip, spíše využívají a zneužívají účinky svého vzhledu, smyslnosti, pudovosti. Žena je pro Gómeze Carrilla něco jako šperk, ikona, bohyně – krásná i bezohledná. Ženské postavy pocházejí většinou z uměleckých kruhů – jsou tedy svobodnější a dráždivější. Nehledají tradiční manželství, ale potěšení, slast, zkušenost. Promiskuita ani lesbická láska nejsou tabu. Takto popisuje jeden z hrdinů Robert (*O lásce, bolesti a neřesti*) d'ábelskou Margaritu: „Tohle monstrum, jemné jako dýka, lákavé jako dýka, by ze mě udělalo, co by se mu zlíbilo, kdyby mělo nejmenší zájem učinit ze mě nástroj.“²³ A Ofelia (*Ubohý klaun*) je doslova kněžkou říše neřesti a prostopášnosti: „z nejhrošších pařížských čtvrtí, delikátní a brutální, květ bahna a neřesti.“²⁴ Ofelia, „žena dravec“²⁵ krouží kolem vyhlédnuté oběti, pak zatne drápy a nepustí, dokud není nasyčena a znuděna. Poté se vydává na další lov.

²³ Gómez Carrillo, Enrique. *Tres novelas inmoraes*. Cit. vyd., s. 145.

²⁴ Tamtéž, s. 205.

²⁵ Tamtéž, s. 247.

Touha, svádění a milostný akt jako scény ze zvířecí říše – i to jsou provokativní prvky umění *fin de siècle*. Žena není jen dravým ptákem, ale především šelmou. Líné a dráždivé pohyby kočky („rozkošnický se protahovala s línými, kočičími pohyby“²⁶), jiskřivé oči, sílu a divokost tygra, to vše v sobě má nejen Ofélia, ale i jiné Carrillovy hrdinky. Tradiční role se obrací; kořistí je muž a lovcem žena.

IV.

I Gómez Carrillo se stal kořistí. Kořistí města Paříž. Je duší jeho díla, jeho hrdinové jsou bez Paříže nemyslitelní, jsou jí zrozeni jako on sám. Jeho dílo není jen konglomerátem dobových názorů či nápodobou vzorů; nejsou to ani pouhé frivolní hříčky. Skrývá v sobě dráždivé otázky a dokládá jednotící sílu atmosféry *fin de siècle*, která připoutávala umělce z Evropy i ze zámoří a stírala rozdíly mezi školami a směry.

A konečně jsou jeho kroniky i romány především výpovědí o osudu Latinoameričana, který – byť na chvíli – dobyl na přelomu 19. a 20. století Evropu. V jeho případě to nebylo silou symbiózy amerického a evropského elementu, nýbrž úplným přijetím evropské kulturní tradice. Dnes, kdy je kladen důraz na původní a svébytný výraz každého etnika či národa, to může znít negativně, ale neprávem. Gómez Carrillo odešel do Paříže chápaný jako centrum modernity a chtěl se stát věrozvěstem všeho nového a nezvyklého. Prostřednictvím novinových článků i románové tvorby to zprostředkoval širokému publiku, a to především španělsky hovořícímu – na Pyrenejském poloostrově stejně jako na americkém kontinentě.

Mnohé v jeho životě byla póza, nikoli však to hlavní: okouzlení francouzskou metropolí. Paříž byla nejstálější milenkou Gómeze Carrilla; zůstal jí věrný až do konce.

In the Trap called Paris.

Fin de siècle in the Life and Works of Enrique Gómez Carrillo

Spanish-American modernism is part of an intellectual movement which appeared across the Western culture at the end of the 19th century, and which brought significant changes in the field of culture and politics. Paris became the centre of art and fashion, the dream of the artists from both sides of the Atlantic. It also became the lot of the Guatemalan author Enrique Gómez Carrillo (1873–1927), who represents the cosmopolitan and frivolous facets of the movement. The article discusses his novels, focusing on his journalistic “chronicles” in the context of the lifestyle and literary style of the end of the century.

²⁶ Tamtéž, s. 246.

Být obkroužen dějinami: „Americká trilogie“ Philipa Rotha

Michal Sýkora

I. Philip Roth: Úvod

Kariéra Philipa Rotha byla od samého počátku postavena na uměleckém a kulturním konfliktu s židovským publikem.¹ Debutoval v roce 1959 novelou *Goodbye, Columbus* (v knižním vydání k ní bylo připojeno ještě několik povídek),² již se dostalo čtenářského zájmu i kritického uznání a v následujícím roce za ni obdržel National Book Award. Na půdorysu jemného milostného příběhu zasazeného do (dnes už typicky rothovských) kulís Newarku v New Jersey padesátých let podává otevřený, nebolestínský a lehce ironický obraz židovské komunity a jejich asimilačních snah, které vedou k tomu, že Židy více než trauma holocaustu zajímá dosažené společenské postavení. Pro hlavního hrdinu, mladého knihovníka Neila Klugmana, víra znamená jen to, že si může nárokovat volno v zaměstnání v době tradičních židovských svátků. Nejspíš i proto u části židovských čtenářů kniha vyvolala nevoli.³

Následoval rozměrný ambiciózní generační román *Letting Go* (1962),⁴ tematizující z mnoha úhlů a perspektiv vztah rodičů a dětí. Roth se zde pokusil napsat seriózní realistický román o pocitech a životě poválečné generace, která musí na jedné straně čelit tlakům životních povinností (jeden z hrdinů kvůli *útisku* vnějšího světa přichází o část svého já), ale na straně druhé se musí vyrovnávat se svobodou a pocitem neukotvenosti a vykořeněnosti, jež s sebou svoboda přináší. Hlavní hrdina Gabe Wallach se pokouší „zharmonizovat sám sebe“, zakotvit se lidsky i společensky. Otevřený (či snad spíše neuzavřený) konec románu však jasně dává tušit, že jeho snaha najít smysl života představuje nekonečné úsilí. Přijetí *Letting Go* již bylo vlnnější, nejspíše i pro „fragmen-

¹ Parrish 2007, s. 2.

² Česky pouze titulní novela jako *Sbohem, město C*. Praha : Odeon, 1966.

³ Ohlas Rothovy prvotiny shrnuje Josef Jařab: „Hlas mladého autora na sebe upozornil výjimečnou naléhavostí a až dráždivou sebejistotou, která spolu s nezvyklými tématy a ještě nezvyklejším podáním příběhů vyprovokovala zvláště v americké židovské obci [...] silné pobouření. Rada starších se nevěřicně ptala, jak pouhých několik let po skončení světové války a po strašlivém pokusu o genocidu židovstva může tento mladík psát, jako by nedávná historie nikdy nebyla existovala, jako by nepochopil nic z hloubky její tragédie. [...] Místo toho, aby svůj literární talent dal do služeb upevňování židovské pospolitosti a šíření představy o židovské jednotě [...], všímá si prý Roth netaktně a netakticky rozdílů mezi židovskými rodinami z velkoměstských činžáků a z předměstských vilových čtvrtí! Nejenže se nepodílí na utužování židovské solidarity, ale navíc drammatizuje rozpory uvnitř židovského světa a sám přispívá k jejich vzniku!“ Jařab 1993, s. 346. – K tématu též viz: Aarons, Victoria. „American-Jewish identity in Roth’s short fiction“. In Parrish, cit. d., s. 9–21.

⁴ Česky jako *At se děje, co se děje*. Praha : Odeon, 1968.

tující pojetí kompozice“.⁵ Roth ve snaze po maximalizaci realistického modu vyprávění zobrazuje život svých hrdinů v hutných sevřených kapitolách vážících se vždy k jedné konkrétní životní situaci či etapě (román zabírá časový rámec zhruba pěti let), ale tyto jednotlivé části není s to náležitě propojit sjednocující myšlenkovou linií či skutečným dramatickým obloukem.⁶

Román *When She Was Good* (1967) také sklídil recenze spíše vlažné až netečné; tragický příběh dívky ze středozápadu, která trpí průměrností lidí, jež ji obklopují, přední rothovský badatel David Brauner označil za text, který je zcela mimo autorovu životní zkušenost (Roth zde opustil židovské prostředí), a považuje jej za doklad teze, že Roth je s to psát (úspěšnou) fikci pouze, pracuje-li s materiálem založeným na vlastním životě.⁷

Rothovu kritickou reputaci ještě více snížil *Portnoy's Complaint* (1969).⁸ Čtenářský bestseller postavený na subversivním pohledu na lidskou sexualitu a židovství vyvolal řadu animozních reakcí, z nichž nejpovětšinou byla stať Irvinga Howea, který na začátku spisovatelovy kariéry napsal velmi entuziastickou recenzi na *Goodbye, Collumbus*. Howe v časopise *Commentary* v prosinci 1972 však spíše než hodnocení románu napsal vyhrčený osobní útok na autora: Roth měl zkompromitovat celou americko-židovskou životní zkušenost a projevovat fatální nedostatek literárního taktu. K Howeovi se ve stejném čísle připojil redaktor *Commentary* Norman Podhoretz, jenž na Rotha zaútočil jako na laureáta „Nové třídy“ – sociální třídy lehkomyšlných kariéristů s novým kulturním programem, jenž ničí americké morální hodnoty. V dubnu 1973 se k nim ve stejném časopise ještě přidala Marie Syrkinová, podle níž byli Howe a Podhoretz ještě umírnění. Alexe Portnoye charakterizovala jako nositele antisemitických stereotypů, za které by se nemuseli stydět ani nacisté.⁹ Následující řadu románů Roth pak psal jako projev rebelie proti židovským arbitrům dobrého vkusu a cenzorům Howeova typu.¹⁰ Ve fiktivním (v podstatě apologetickém) rozhovoru sama se sebou z roku 1973 k tomu říká: „... stal jsem se spisovatelem, jakým jsem podle některých židovských kritiků byl po celou dobu: nezodpovědným, bez svědomí, *neseriózním*.“¹¹ Politická satira na Richarda Nixona *Our Gang* (1971), surrealistická burleska až kafkovského typu *The Breast* (1972)

⁵ Jařab, cit. d., s. 350.

⁶ Josef Jařab cituje dobový ohlas Normana Mailera, jenž román označil za „komplikovaně propojenou sbírku povídek“. Tamtéž.

⁷ Brauner 2007, s. 9.

⁸ Česky jako *Portnoyův komplex*. Praha : Odeon, 1992.

⁹ Roth 2007 (*Reading Myself and Others*), s. 277–279. Shrnutí dobového kritického ohlasu též viz Brauner, cit. d., s. 26 a Shechner 1997, s. 349.

¹⁰ Ohlasek tématu jsou postavy Mortona Horowitza a kritika Milтона Appela, kteří přivádějí k zuřivosti Nathana Zuckermana v románu *The Anatomy Lesson* (česky jako *Hodina anatomie*, Praha : Odeon 1991).

¹¹ *Reading Myself and Others*, cit. d., s. 76.

stejně jako *The Great American Novel* (1973), obsahující četné parodie a pastiše amerických klasiků od Melvilla po Hemingwaye, jsou postaveny na grotesknosti, rozvolněnosti formy a jejich vypravěči se nebojí ani obhroublého humoru. Roth se zde zcela zřekl realistické techniky svých raných próz a jasně směřoval k poetice postmodernismu.¹²

Josef Jařab charakterizuje romány tohoto období jako Rothův *souboj s vynalézavou realitou* a tehdejší Rothovu metodu shrnuje: „dává vlastní fantazii možnost dovádět podle libovůle a bez autocenzurních zásahů.“¹³

Románem *My Life as a Man* (1974) Roth vstupuje do postmodernistické etapy tvorby. Jejím jádrem jsou knihy o Nathanu Zuckermanovi. Tzv. *První zuckermanova tetralogie*, později shrnutá do svazku *Zuckerman Bound* (1985),¹⁴ pojednává o etických a uměleckých konfliktech, kterým musí čelit poválečný americko-židovský spisovatel. Čtveřice románů odráží, jak k Rothovi přistupovali američtí kritici, ale současně tvoří jako celek jakousi pomyslnou metaforou židovského údělu – hovoří se v nich o tom, že Židé vždy soudili a byli souzeni sami sebou i jinými.¹⁵ Tetralogie je také klíčová pro chápání Rothovy poetiky a lze na ní demonstrovat základní rysy autorovy tvůrčí metody. Ve všech čtyřech prózách (třech románech a novele) se obměňuje téma umělecké svobody, její zodpovědnosti a ceny, kterou za ni spisovatel musí zaplatit.

Tetralogie definitivně potvrdila mezi kritiky všeobecně převládající názor, že Roth je *autobiografický autor*. Povaha Rothových textů působí, že je obtížné odlišovat stanovisko fikčních postav či implikovaného autora od názorů samého spisovatele. Brauner autobiografičnost Rothových próz považuje za stěžejní téma pro rothovské bádání, přičemž zdůrazňuje, že je obtížné odlišit autobiografičnost od fikce, tedy jde-li u Rotha o autobiografické fikce či fikční autobiografie.¹⁶ Tento rys Rothovy poetiky pak umožňuje mnoha kritikům zaměřovat recenzní ohlas románů za osobní útoky vůči autorovi. Jonathan Yardly ve své recenzi *Spiknutí proti Americe* (2004) označuje „Rothovu fixaci na sebe sama“ za největší slabinu jeho díla.¹⁷ Faktem je, že když Roth nemá právě silné téma, vystačí si s tím, že píše o sobě; takovým textem je např. *Hodina anatomie* z první tetralogie. Mark Shechner označuje „intenzivní soustředění na své trpící ego“, které místy přechází v narcismus a samolibost, za jeden z typických rysů Rothovy poetiky.¹⁸

¹² Brauner, cit. d., s. 51 – 52.

¹³ Jařab, cit. d., s. 351 – 352.

¹⁴ Tetralogii tvoří romány *Ghost Writer* (1979, česky *Elév*. Praha : Odeon, 1985), *Zuckerman Unbound* (1981), *The Anatomy Lesson* (1984, česky *Hodina anatomie*. Praha : Odeon, 1991), *The Prague Orgy* (1985, česky *Pražské orgie*. Toronto : 68 Publishers, 1988).

¹⁵ Brauner, cit. d., s. 7–8.

¹⁶ Brauner, cit. d., s. 9.

¹⁷ Yardly, Jonathan. „Homeland Insecurity“. *Washington Post*, 2004, 3, October, s. 2.

¹⁸ Shechner, cit. d., s. 340.

Teze o autobiografičnosti Rothových románů je jedním z mnoha paradoxů rothovského bádání. Jak poukazuje Mark Shechner,¹⁹ Roth si své soukromí střeží a o jeho životě toho – s výjimkou skutečně autobiografických románů *The Facts* (1988) a *Patrimony* (1991) – příliš nevíme. Shechner vytyčuje čtyři základní momenty Rothovy biografie, které prokazatelně našly ohlas v jeho tvorbě. Vztah k otci (zminěné autobiografické romány), jeho první manželství s Margaret Martinson Williamsovou²⁰ (velice negativní obraz manželských svazků s vrcholem v románu *My Life as a Man*, který Shechner označil jako „*Encyclopaedia Judaica* manželských katastrof“²¹), skandál spojený s *Portnoyovým komplexem* (*Zuckerman Unbound* a *Hodina anatomie*) a druhé manželství s herečkou Claire Bloomovou (*Deception*, 1990, a *Vzala jsem si komunistu* – viz další výklad).

Klíčem k uvažování o míře autobiografičnosti v Rothově díle může být pozdní román *Exit Ghost* (2007). Nathan Zuckerman v něm své čerstvé zážitky okamžitě zpracovává do nového románu, takže čtenářům se dostává dvou verzí událostí: nejprve jejich reálná varianta a pak její románové *vylepšení*. Psaní je formou prozkoumávání životních variant. Zuckerman odmítá kauzální souvislost mezi autorovým životem a dílem; tvorba ovšem ze spisovatelových životních zážitků vychází, jenže je zkoumáním potenciálních možností. Je spíše zpětnou projekcí přání, jak měla situace proběhnout, než záznamem, jak proběhla. Psaní dává „věcem intenzitu, která je cizí skutečnému životu“.²²

Sám Roth v rozhovorech shrnutých v knize *Reading Myself and Others* (2001) na jedné straně přiznává, že jeho tvorba je na autobiografičnosti postavena, ale současně vyjadřuje zklamání, že čtenáři nejsou s to číst jeho romány jako fikční texty. Sám sebe portrétuje jako poustevníka, jenž je zcela oddán svému psaní a vede asketický život.²³ V autobiografii *The Facts* (paradoxně ovšem zarámované Rothovým dopisem Zuckermanovi a jeho odpovědí) ovšem zdůrazňuje, že fakta jsou vždy doprovázena imaginací, kterou formují předchozí zkušenosti. To, co nám zprostředkovávají vzpomínky, nejsou fakta, ale naše představy o faktech.²⁴ Fikce je pak něčím, co spisovateli jako Roth umožňuje být pravdivý, otevřený a upřímný. I když ve fikci zpracovává životní fakta, nemusí se bát, že někomu ublíží, neboť jména budou změněna a čtenáři budou počítat

¹⁹ Shechner, cit. d., s. 335 – 354.

²⁰ Poprvé se Roth oženil v roce 1959; jeho žena manželství dosáhla podvodem, když předstírala těhotenství (pomocí vzorku moči, který získala od těhotné ženy). Od roku 1963 manželé žili odděleně, ale Margaret odmítala rozvod. Situaci vyřešila až její smrt při autonehodě v roce 1968.

²¹ Shechner, cit. d., s. 337.

²² Roth, Philip. *Exit Ghost*. London : Jonathan Cape, 2007, s. 147.

²³ *Reading Myself and Others*, cit. d., s. 100, 112, 123. Obdobně Zuckerman vidí sám sebe v *Americké trilogii*.

²⁴ Roth, Philip. *Facts. A Novelist's Autobiography*. London : Vintage, 2007, s. 8.

s tím, že čtou fikci.²⁵ Od *Eléva* se téměř konstantně projevuje umanutá snaha jeho vypravěčů veškerou životní materii převádět v umění, i nejněžnější a nejtragičtější témata (Annu Frankovou a holocaust nevyjímaje) zpracovávat s humorem, ironií, potměšilostí a sarkasmem. Autorská distance mezi Philipem Rothem a jeho vypravěči je někde zdůrazňována, jinde zase popírána.²⁶

Rothovy romány spolu navzájem komunikují, navazují na sebe a polemizují se sebou. Debra Shostak ve své monografii čte Rotha optikou Michaila Bachtina jako dialogického autora. Jeho romány tvoří vůči sobě navzájem kontrarexty.²⁷ Možná právě v této dialogické polemičnosti a polemické dialogičnosti ovšem spočívá jeden z důvodů Rothova úspěchu: David Brauner charakterizuje Rotha jako autora paradoxů – jeho tvorba je plná oxymór, nerosvnalostí a zvrátů. To vše odráží intelektuální a ideový neklid autora; proto je Roth tak obtížný a současně vděčný pro čtení a přemýšlení o něm.²⁸

Za přelom v Rothově tvorbě bývá považován román *The Counterlife* (1987),²⁹ kde se Zuckerman odpoutává od svých ryze spisovatelských problémů a prozkoumává svůj vztah k židovství. Na něj navázala dvojice autobiografických textů *The Facts* a *Patrinomy*; v druhém ze jmenovaných Roth s mimořádnou upřímností líčí svou rok trvající péči o svého otce postiženého rakovinou mozku.

Přesto však ještě v první půlce devadesátých let byla Rothova kritická reputace nejistá. Na samém počátku devadesátých let nestál Roth Richardu Rulandovi a Malcomu Bradburymu v jejich dějinách americké literatury *Od puritanismu k postmodernismu* za víc než za půlku odstavce s vesměs jednovětým představením jeho románů.³⁰ David Brauner ve své monografii píše, že když kolem roku 1990 začal studovat spisovatelovo dílo, akademičtí kolegové nesdíleli jeho entuziasmus a vůči Rothovi se stavěli blahosklonně jako vůči autorovi, který si díky *Portnoyovu komplexu* užil svých patnáct minut slávy, ale teď už je passé.³¹ Velké romány z devadesátých let tento postoj změnily. *Sabbathovo divadlo* (1995) s sebou přinášelo ještě mnohé kontroverze, ale hned následná *Americká trilogie* vyvolala mimořádný kritický zájem, převyšující vše, co se

²⁵ Roth, *Facts*, cit. d., s. 166.

²⁶ V *Elévi* se spisovatel Lonoff loučí se Zuckermanem a téměř se i těší, jak Nathan jejich setkání literárně zužitkuje: „Budu zvědav, jak z toho všichni jednou vyjdeme. Mohl by to být zajímavý příběh. Ve svých textech nejste tak příjemný a zdvořilý,“ řekl. „Jste jiný člověk.“ *Elév*, cit. d., s. 153. V *Hodině anatomie* naopak kritik Appel píše: „Pochopitelně vím, že existuje rozdíl mezi literárními postavami a jejich autorem; ale vím také, že dospěli by neměli předstírat, že ten rozdíl je tak veliký, jak se snaží namluvit svým studentům.“ *Hodina anatomie*, cit. d., s. 87.

²⁷ Shostak 2004.

²⁸ Brauner, cit. d., s. 19.

²⁹ Česky jako *Druhý život*. Praha : Mladá fronta, 2010.

³⁰ Roland – Bradbury 1997, s. 349.

³¹ Brauner, cit. d., s. 222.

dosud o Rothových románech psalo, a znamenala zásadní zlom nejen v recepci Rothova díla, ale také v jeho díle samém.

II. *Americká trilogie*: úvod

Americká trilogie sestává z trojice románů *Americká idyla* (1997), *Vzala jsem si komunistu* (1998) a *Lidská skvrna* (2000). Trilogii netvoří svou syžetovou návazností, ale společným tématem: vypravěč Nathan Zuckerman se na osudu tří svých přátel (či snad idolů) vrací k uzlovým okamžikům poválečné americké historie a prozkoumává řadu společenských, filosofických a existenciálních témat spjatých s možností jedince realizovat svou vlastní vizi o životě v sevření společenských a historických tlaků.

Romány trilogie ihned po svém vydání vzbudily mimořádný ohlas (čtenářský, kritický i akademický). Plná reflexe ohlasů na trojici románů je mimo možnosti předkládané studie, proto se omezím jen na stručnou parafrázi analýz tří v současnosti nejvýznamnějších rothovských badatelů, jejichž uvažování o trilogii zcela zásadně přesahuje rámec pouhého zaujetí módním tématem, kterýmžto se Philip Roth pro mnohé kritiky a badatele po vydání trilogie stal.

Derek Parker Royal ve studii „Pastoral Dreams and National Identity in *American Pastoral* and *I Married A Communist*“³² uvádí svůj výklad „trilogie“ životopisným kontextem. Přelom osmdesátých a devadesátých let představoval pro Rotha v mnoha ohledech těžké období. V roce 1989 mu na rakovinu zemřel otec, on sám prodělal srdečný záchvat, jenž si vyžádal operaci a zavedení bypassu. V roce 1994 pak po patnáctiletém vztahu přišel rozchod s herečkou Claire Bloomovou. Následující romány Royal čte optikou pocitu osvobození po prodělaných útrapách. Za přelomový román považuje *Sabbathovo divadlo*; Roth v něm k dokonalosti dovedl postmoderní narativ. Tématem románu je konfrontace vrcholícího chaosu soudobé americké kultury s rolí umělce v ní. Tím, že zde člověka přímo ztotožnil s Amerikou, si připravil cestu k *Americké trilogii*. V ní Roth vepsal individuální příběh člověka do mašinerie dějin, a tím ilustroval, že identita není pouze produkt, ale také rukojmí mnoha sociálních, politických a kulturních sil, které jedince obklopují. Romány trilogie zdůrazňují tvárnost, poddajnost lidské identity – hlavní hrdinové mají svá alternativní já. Současně Roth jasně ukazuje, jak identita jedince současně ztělesňuje i identitu národní a jak se dějinné síly zmocňují osobní svobody.

V souladu s názvem své studie se Royal dále věnuje tématu *pastorály*, jež předznamenává už titul prvního z románů „trilogie“. Pastorálu chápe jako projev snění a přetvářky. Je to stav mysli (jako v případě Švéda Levova z *Americké*

³² Royal 2005, s. 185 – 207.

idyly), kdy se nepočítá s konflikty, protiklady, nejistotou. Hrdinové pak musejí projít bolestivou etapou rozbití snu, protože pastorální životní pocit je něco bytostně klamného a falešného.

S obdobným výkladem přichází i David Brauner ve své zdařilé monografii *Philip Roth: čte „trilogii“ jako antipastorálu*.³³

V literární tradici je *pastorála* ahistorický, utopický, vysněný svět, v němž člověk žije v souladu s přírodou, bližními i sám se sebou. Roth v románech ukazuje, že dějiny jsou k takovému utopickému modu myšlení antagonistické. Člověk v „trilogii“ čelí historickým silám, které ho přivádějí do konfliktu s přírodou, jeho bližními i s vlastním já. Všichni tři muži, o nichž romány „trilogie“ pojednávají, jsou tragické figury v klasickém smyslu: jsou to velcí muži, kteří padnou. Zčásti pro svou aroganci, zčásti proto, že jsou ve vleku historických sil, které nemohou kontrolovat. Všechny postavy se v tradici amerického „self-made-manství“ vyšvihnou, ale pak jsou zničeny. Jejich vzestup je postaven na snaze přetvořit vlastní kořeny – budují si svůj vlastní utopický, tedy pastorální sen; americký sen, který vždy tvořil samo jádro americké mytologie.³⁴

Mark Shechner v „Roth’s America Trilogy“³⁵ nazývá romány trilogie jako „Roth problem novels“ a charakterizuje je jako jedovatá pojednání o srdci americké temnoty, které se obvykle říká „americké problémy“. Také Shechner vykládá trilogii v kontextu Rothovy biografie. Na svou duchovní krizi v půlce devadesátých let autor odpověděl mimořádným uměleckým vzednutím. Shechner však nečte trilogii jako společenské či historické romány, ale jako texty, v nichž se Roth vyrovnává se svými traumaty a „fixními idejemi“; primárně jej tedy zajímá *latentní obsah* románů.

Americká idyla má dvě zásadní témata: otcovství a Newark. Otcovství (a rodinný život vůbec) je zobrazeno jako naprostá pohroma a Newark je předmětem Rothova žalozpěvu. Spíš než o román jde o kázání; kniha nemá žádnou zápletku (děj – Shechner užívá termínu *plot*), je to sled setkání směřujících k tomu, aby hrdina poznal tu nejhorší lekci – že život nedává smysl. Roth si v románu „vyřizuje účty“ s šedesátými léty, s ranami, které v nich utřil (takže se román tematicky blíží *Hodině anatomie*). Text je třeba číst s vědomím autorovy osobní historie, abychom pochopili jeho dramatickou podstatu – je to román vzpoury a pokání, a Rotha (jako pomyslného „literárního teroristu“) můžeme identifikovat s Merry Levovou. *Americká idyla* je románem o fanatismu, přesněji o židovském fanatismu.

³³ Brauner, cit. d., s. 148 – 185.

³⁴ K dalším aspektům podnětné Braunerovy monografie se vrátím při interpretaci jednotlivých románů trilogie.

³⁵ Shechner, cit. d., s. 142–157.

Ve *Vzala jsem si komunistu* si Roth zase vyřizuje účty se stalinistickými levičáky v postavě Iry Ringolda a s ex-manželkou v postavě Evy Frameové. Zatímco se stalinismem se Roth setkal v Praze (sic!), americké stalinisty z padesátých let zná pouze jako čtenář liberálních antikomunistických časopisů jako *Partisan Review*. V románu opět není žádný děj, je to jen láteření, hněv, zahořklost a rozhořčení. Hněv byl vždy pro Rotha hnacím motorem, ale ve *Vzala jsem si komunistu* není nic jiného.

Coleman Silk z *Lidské skvrny* je typický rothovský hrdina – muž, jenž se zabývá jen popíráním, převrácením, sublimací, obviňováním. Roth se inspiroval životním příběhem Anatola Broyarda, bývalého knižního editora *New York Times*, jenž také popíral svůj černošský původ. Z celé trilogie je *Lidská skvrna* nejtěžkopádnější. Roth se v románu dostává za hranice své životní zkušenosti (vymezené perimetrem Židé – Newark – on sám). Silk není životná postava a v románu je vše abstraktní. Postavy jsou jen Zuckermanovy loutky. Román se odehrává v jakési snové krajině, kde se dějí zlé věci, protože Philip Roth má zlé sny.

III. Americká idyla

Americká idyla, „rothovská elegie za ztraceným americkým snem“,³⁶ se zaměřuje na příběh pádu „Švéda“ Levova, sportovní hvězdy střední školy, manžela Miss New Jersey 1949. Seymour Levov byl ztělesněním amerického snu – asimilovaný Žid úspěšně převzal rodinnou firmu na dámské rukavičky a stal se nositelem ryze amerických stereotypních optimistických hodnot – práce, rodiny a poctivosti. Úspěch a dosažení amerického snu symbolizoval venkovský dům Levových v rurálním Old Rimrocku. O rozvrat idyly se pak postará dcera Levových Meredith, která se připojí k radikálnímu levicovému hnutí proti vietnamské válce a jako akt protestu vyhodí do vzduchu obchůdek s poštou v Old Rimrocku, přičemž zabije místního doktora.

Ústředním tématem románu je kolaps amerického snu po druhé světové válce. Kolaps probíhá na mnoha úrovních – osobní, společenské i ekonomické. Roth sleduje rozvrat Švédovy rodiny, devastaci a vylidňování Newarku, krach rodinného podniku. Levov se snaží zkáze vzdorovat, ale jeho záměry a dobré úmysly selhávají. Pro dceru a její soudružku Ritu Cohenovou je pouze „malej zasranej kapitalista, kterej vykořisťuje hnědý a žlutý lidi na celým světě...“³⁷

Dominic Head upozorňuje, že po zkušenostech z 11. září 2001 mají čtenáři sklon vnímat *Americkou idylu* jako Rothův příspěvek k pozdější literární debatě o terorismu. V Rothově románu je ovšem teror důsledkem ideologických

³⁶ Safer, Elaine B. *Mocking The Age: The Later Novels of Philip Roth*. Madison : University of Wisconsin Press, 2003, s. 160.

³⁷ Roth, Philip. *Americká idyla*. Praha : Volvox Globator, 2005, s. 111. (Další stránkování přímo v textu.)

nepokojů a národní krize v době vietnamské války – téma terorismu je tak plně zakomponováno do kontextu amerického poválečného vývoje.³⁸ Teror a extremismus jsou plody doby a Rotha zajímají reakce člověka na tyto extrémní projevy, existenciální situace hrdiny, ne terorismus jako takový. Švéd je hrdina, který prožívá „klasické liberální dilema nečinnosti“,³⁹ což mu znemožňuje nejen na jednání fanatiků reagovat, ale také je pochopit. Marně se pokouší porozumět motivaci Merryina chování, najít ten okamžik, který z ní udělal vražedkyni.

O Švédově vztahu k dceři uvažuje David Brauner. Klíčem mu je scéna setkání Seymoura Levova s Ritou Cohenovou v hotelovém pokoji. Rita se jej snaží vyprovokovat k pohlavnímu styku a přitom napodobuje Merryino kokotání. Švéd z pokoje uteče, i když je jasné, že se tím připraví o možnost setkání s dcerou. Čeho se tak strašně bojí, že to ani nedokáže pojmenovat? ptá se Brauner.⁴⁰

Když se pak Švéd s Merry po letech setká, dcera mu poví, že byla opakovaně znásilněna. Švéd si to pak v hrůze představuje:

Jak se to přesně odehrálo? Kdo byli ti chlapi? [...] Co se tam odehrálo? Přitiskli jí k zemi a hrozili jí nožem? Tloukli? K čemu ji donutili? Copak tam nebyl nikdo, kdo by jí pomohl? K čemu přesně ji donutili? (s. 214)

Už má to znásilnění v krvi, už ho ze sebe nedostane. Má v krvi jeho pach, jeho podobu, ty nohy a ruce, vlasy, oblečení. Slyší ty zvuky – zuchnutí, její výkřiky v tom maličkém prostůrku, to zmltání. Děsivé hekání chlapa, který dospěl k vyvrcholení. Jeho chrochtání. Její úpění... (s. 216).

Těmto představám se snaží vzdorovat vzpomínkou na Merry v letech dětské nevinnosti, ale vzpomínky jsou kontaminovány představou budoucí dceřiny sexuality. Na základě toho si Brauner klade otázku, byl-li Švédův vztah k dceři čistě *otcovský*.⁴¹

Ačkoliv z počátku se uvedená Braunerova teze může jevit jako nadinterpretace, při bližším prozkoumání Braunerem citovaných pasáží si nelze nepovšimnout ambivalence Švédových pocitů. Roth se umně pohybuje na tenké hranici mezi otcovským žalem a mileneckou žárlivostí. Příznačné také je, že první Zuckermanova představa o Švédovi se týká jeho vztahu k dceři. Když je Merry jedenáct, tráví s otcem prázdniny v chatě u moře:

³⁸ Head 2008, s. 111.

³⁹ Head, cit. d., s. 113.

⁴⁰ Brauner, cit. d., s. 166.

⁴¹ Brauner, tamtéž.

Když se jednou to léto vracejí vozem z pláže sami dva, ona zdrogovaná sluncem, hovic si na jeho nahém rameni, zvedne k němu obličej a napůl nevinně, napůl vyzyvavě, hrajíc si na předčasně dospělou, řekne: „Tati, p-p-polib mě tak, jak líbáš m-m-maminku.“ On, rozkošnický znavený z jejich celoodpoledního dovádění v silném příboji, sklopí oči a přitom si všimne, že jí sklouzlo jedno ramínko plavek a je jí vidět bradavka – tvrdé, červené včelí bodnutí. „N-n-ne,“ řekne. Jeho odpověď ohromí jak jeho, tak ji (s. 77–78).

Švéd se lekne, že si dělá legraci z dceřina koktání, a tak jí to vynahradí tím, že udělá, oč jej žádala. „Přitiskl si ji rukou k sobě a políbil na koktající ústa tak vášnivě, jak ho o to už celý měsíc prosila...“ (s. 79).

Později uvažoval, jestli tohle nebylo provinění, za které platí po celý zbytek života, uzavírá scénu Roth. Švéd pak bude znovu a znovu přemýšlet, jestli *tohle* nebyl okamžik, který Merry od rodičů odcizil a spustil všechny další události.

Sexualizace vztahu k dceři tak může být rozbuškou při destrukci Švédovy americké idyly, kterou následně rozmetala Merryina bomba. Brauner uzavírá, že román lze číst jako „aristotelskou tragédii, v níž Švédovy potlačované incestní touhy po vlastní dceři vedou k *hamartii* (fatální chybě v úsudku) polibku, který vede k zničení jeho i jeho rodiny.“⁴² Dál ovšem otázku Levova vztahu k Merry nedomýšlí, jako by sám takovéto interpretaci nedůvěřoval. Logicky jí jde totiž rozvinout v tom smyslu, že nevhodným vztahem k dceři si Levov svou americkou idylu „podminoval“ sám, a její zkáza by pak nebyla důsledkem vnějších společenských tlaků ani jeho asimilačních ambicí. Úvahy vypravěče Zuckermana se však odvíjejí jiným směrem, což by mohlo vést k závěru, že Braunerův lolitovsky laděný výklad *Americké idyly* je sice zajímavý, ale sám Roth tento motiv pro celkové vyznění románu nepovažoval za relevantní.

IV.

Terry Eagleton ve své knize *Holly Terror* vyslovuje myšlenku, že teroristova mysl je natolik vykojená, že není schopna umělecké imaginace.⁴³ Merry Levová se zdá tuto tezi potvrdovat. Vzpírá se pochopení a představitosti, jako by neměla žádný pevný charakter. Jen Švédův bratr Jerry má jasno – je to zrůda a vražednice (s. 59). Časem Merry vymění jednu fanatickou ideologii za druhou. Extrémně pacifistický džinismus je proti chápání stejně resistantní jako předchozí zapojení do teroristického hnutí.

Destrukční postavy jsou ovšem v románu tři:

Dalším zosobněním destrukčního fanatismu je „Merryina instruktorka v otázkách světové revoluce“, provokatérka Rita Cohenová. Ritino poslání je

⁴² Brauner, cit. d., s. 168.

⁴³ Eagleton 2005, s. 121–127.

nejprve Švédovi utajeno (na rozdíl od Zuckermana, který vystupuje v roli vševědoucího vypravěče). Vydává se za studentku, která má zájem o exkurzi v Levovově rukavičkářské továrně, čehož se Švéd s chutí a radostí ujme. Exkurze je důkladná a Švéd si během ní vytvoří k Ritě až otcovský vztah. Od začátku je mezi Ritou a Merry budována latentní souvislost tím, že je Švéd stále v duchu srovnává.⁴⁴ Záhy začne Ritu oslovovat „Honey“ (v české verzi „miláčku“).

Erotický podtón exkurze v továrně Rita nemilosrdně zparoduje při setkání v hotelu, poté co je odhaleno její posláni Merryina emisara. Rita v rámci sexuální provokace obnaží své genitálie a pitvoří se po Švédově výkladu o rukavičkách:

Je malá. Já bych hádala, že má velikost čtyři. V dámskech velikostech pizd je to ta nejmenší. Všechny menší jsou dětský. Přesvědčme se, jak ti padne malinkatá čtyřka. Přesvědčme se, jestli ti ta čtyřka neposkytne nejhezčí, nejdovůlejší, nejpříjemnější šustbu, o jakýs kdy snil. Máš rád dobrou kvalitní kůži, máš rád fajnový rukavičky – tak ho tam strč (s. 120–121).

Brauner v této souvislosti zdůrazňuje, že podvědomá identifikace Rity s dcerou během exkurze v továrně jasně vypovídá o Švédově incestní touze po dceři.⁴⁵ Rita to přímo pojmenovává, když imituje Merryino koktání: „Let’s f-f-fuck, D-d-d-dad!“

Ritu Cohenovou tak můžeme číst nejen jako fanatickou levicovou ideoložku, pro kterou je Švéd jen „zasranej kapitalista“, ale také jako symbolické ztělesnění Levovy potlačované incestní touhy. Tuto ambivalentnost obrazu Rity Cohenové Roth ještě posiluje tím, že nechává bez vysvětlení, zda Ritina sexuální provokace má jen za cíl dokázat, že Švéd je „zvrácený kapitalista“, a je tedy vzhledem k Levovově vztahu k dceři náhodná, anebo jde o Ritin záměr vycházející z informací, které měla od Merry.

Stejně jako Švédova dcera i Rita Cohenová jako by neměla žádný charakter – snad kromě potměšilé zlomyslnosti. Stále vystupuje v nějaké roli – v roli zvědavé studentky, revolucionářky, sexuální provokatérky. Pitvoří se po Švédovi i jeho koktavé dceři, stále hraje divadlo. Seymour Levov není s to určit, je-li šílená, nebo to jen předstírá. Je-li dítě, nebo žena.

Trojici destruktivních fanatiček doplňuje profesorka Marcia Umanoffová, která všechny kolem sebe popichuje ze zlomyslnosti a z čiré potřeby věčné opozice. Umanoffové patří závěr románu, v němž se Švédovo rodinné štěstí definitivně rozvrátí:

⁴⁴ „Jeho dcera je o dobrou stopu větší než Rita Cohenová, blondýnka, kdežto Rita tmavá, ale jinak mu tahle studentka, i když byla takový nepohledný mrňous, začínala připomínat Merry v dobách, než v ní propukl vzdor a začala se měnit v jejich nepřítelkyni“ (s. 104).

⁴⁵ Brauner, cit. d., s. 165.

... smála se, a jak to zřejmě co svět světem stojí u některých lidí bývá, náramně si medila, do jakých rozměrů už ten nezastavitelný rozvrat došel, a byla celá blažená, že všechno, co se zdálo odolné, je teď napadnutelné, křehké a zesláblé (s. 336).

Postava Marcii je jedním z mnoha Rothových výpadů proti akademickému světu, jak je najdeme v jeho románech od devadesátých let. Zatímco např. v raném románu *Ať se děje, co se děje* není hlavní hrdina se svou akademickou kariérou v antagonistickém vztahu, o třicet let později v *Sabbathově divadle* jsou univerzity a akademici představeni jako nositelé intolerance, přetvářky, konservatismu a dogmatičnosti. Takovýto obraz univerzitního světa se následně objevuje v dalších textech. Marcia Umanoffová je karikatura intelektuálů, libujících si v dekonstrukci. „... byla militantní, nekonformní, otřesně sebejistá, měla silné sklony k sarkasmu a k dobře uváženým apokalyptickým výrokům, jejichž cílem bylo, aby pánům tohoto světa nebylo dobře po těle“ (s. 271).

Umanoffová je typická rothovská provokace, srovnatelná s politicky nekorektním zobrazením Delphiny Rouxové v *Lidské skvrně*. Intelektuálka vypadající jako „cuchta, která chodí i do školy oblečená jako vlastní babička“ (s. 271) – která je neupravená, protože je *myslitelka*. Paralela mezi psychologii teroristů a univerzitní intelektuálkou je zřejmá – „mají společnou amorálnost a potěšení z kolapsu stávajícího společenského řádu“.⁴⁶ Head k tomu uvádí, že bychom uvedené srovnání neměli odbýt jen jako hyperbolu namířenou proti teoretikům. V *Americké idyle* a *Lidské skvrně* Roth představuje univerzitní teoretiky jako konformisty antikonformismu, jejichž záliba v teoriích destrujících okolní svět je jen cynickým profesním sebetpotvrzováním. Head připomíná, že takovýto parodický pohled na akademický svět, na intelektuály a intelektuálky není jen výsměšnou karikaturou, ale souzní s vnímáním akademiků a intelektuálů ze strany širší veřejnosti.⁴⁷

V.

Rozvrat Švédova života vygradoval v poslední části románu, během večeře ke Dni díkůvzdání, kdy se rodina Levovových sešla spolu s přáteli k oslavě bytostně amerického svátku, k „americké idyle par excellence“.⁴⁸ V ten den se Švéd po letech znovu setkal s Merry a zjistil, jak se změnila. Ještě před večeří přistihl manželku, jak v kuchyni souloží s jedním z hostů, architektem Orcuttem. A taky se dověděl, že jeho bývalá milenka, Merryina logopedka, dceru skrývala po bombovém útoku, ale Švédovi o tom neřekla.

⁴⁶ Head, cit. d., s. 128.

⁴⁷ Tamtéž, s. 130.

⁴⁸ Tamtéž, s. 116.

Švéd si uvědomuje naprostý rozvrat svého života a vůkolní přetvářku. Před rodinou tají, že se setkal s Merry. Měl milenkou a tají to; manželka má milence, její milenec má taky manželku, všichni se přede všemi přetvářejí – a u stolu se baví o morálce. Architekt Orcutt říká, že v dnešní době je normální být nenormální; že ten střed, obyčejnost, všednost se nenosí, že je společensky nevhodná. Diskutují o tehdy slavném filmu *Hluboké hrdlo*, ale pro Švéda je to jen zástupné téma. Všude kolem sebe vidí nevěru, podvádění, zradu a různice mezi přáteli a sousedy, krutost. „Skutečným tématem večera byl výsměch lidské integritě, rozpad všech etických norem“ (s. 302–303).

Rozvrat pokračuje: v kuchyni se opilá paní Orcuttová pokusí Švédovu otcí vidličkou vypíchnout oko... Sice se nestrefí, ale bodne jej do obličeje, a starý pan Levov je v šoku...

Lou Levov měl zkrvavený obličej. Stál u kuchyňského stolu, držel si ruku na skrání a nebyl s to promluvit – ten někdejší despotický otec [...] si byl zcela nepodobný. V obličejí se mu nezračilo nic kromě úsilí se nerozplakat. Ale zřejmě ani tomu nedokázal zabránit. Nedokázal zabránit ničemu. Nikdy. Ale teprve teď byl ochoten uvěřit, že výroba přepychových dámských rukaviček ve všech velikostech není zárukou, že všem těm, které miluje, připraví život, který by jim padl jako ulitý. Zdaleka ne. Člověk si myslí, že se mu podaří ochránit rodinu, a přitom se mu nepodaří ochránit ani sebe. Z muže, kterého nic nedokázalo odvést od jeho díla, který při svém tažení proti nepořádku, proti neutuchajícím potížím s lidskými chybami a nedostatky nikdy nikoho neopominul, nezůstalo zřejmě nic... [...] Další zklamání nebyl ten bojovník už s to unést. [...] To, co mělo být, přestalo existovat. Vítězí to, co se odchyluje. Nedá se to zastavit. Ač je to k nevíře, stalo se, co se stát nemělo, a nestalo se, co se stát mělo.

Starý systém, který určoval řád, selhal. A jemu zbyl jenom strach a údiv, který už nic nezastírá (s. 334–335).

Román se uzavírá ve chvíli naprosté devastace Švédových životních hodnot, za smíchu profesorky Umanoffové:

Ano, jejich opevnění je i tady v Old Rimrocku prolomené, porušené, a ta díra v něm se už nikdy nezacelí. Už se nikdy nevzpamatují. Všechno je proti nim, všechno a všichni ti, jimž se jejich život nelíbí. Všechny hlasy zvenčí ten život trácují a odmítají!

Ale co je na jejich životě tak špatného? Co je probůh na životě Levovových tak strašně trestuhodného? (s. 336).

Tyto dvě závěrečné otázky v kontextu románu umožňují *Americkou idylu* číst jako obhajobu liberalismu vůči fanatikům všech typů a v kontextu celé trilogie anticipují její sjednocující téma – střet lidské svobody a tolerance s dogmatiky a ideology nesvobody.

Podle Davida Braunera mají všechny tři romány americké trilogie společné to, že jejich hrdinové popřou svůj původ a své kořeny, aby pronikli do vyšších společenských kruhů nebo do těch společenských sfér, kam by se svou původní etnickou identitou neměli přístup.⁴⁹

Dominic Head jako příčinu pádu Seymoura Levova vidí jeho liberalismus (mohl to být právě Švédův tolerantní postoj vůči dceřiným politickým aktivitám, to, že jí *nebránil* se angažovat v levicovém hnutí, co Merry přivedlo k terorismu), neschopnost náležitě protiakce, jeho „dobrotu“,⁵⁰ čímž v podstatě přijímá názory, které v románu zastává Jerry Levov. Podobný výklad implikují i Zuckermanovy komentáře Švédova osudu: „Dostal nejhorší lekci, jakou může člověku život uštědřit – lekci, jak je život nesmyslný“ (s. 71). – „Jak mohl při své pečlivě zachovávané dobrotě vědět, že se za řádný život tolik platí?“ (s. 75). Při takovémto čtení se tedy primární stává vize existenciální situace člověka v dějinách a zejména frustrace z poznání, že spořádaný život podle pravidel člověka neochrání před katastrofou a zmarem.

Brauner naproti tomu čte *Americkou idylu* optikou zbylých dvou románů trilogie. Jako klíčové zdůrazňuje to, co nazývá „projektem sebe-(pře)tvoření“ (*project of self-(re)invention*):⁵¹ hrdinové se vzeprou rasové a etnické determinaci, jsou to *self-made men* jak v ekonomickém, tak i existenciálním významu. Zuckerman na jedné straně obdivuje Švédovu snahu překonat své kořeny „a vytvořit ze sebe ideálního občana, zbaveného starých židovských návyků a postojů, osvobozeného od předamerických nejistot a někdejších rdousivých obsesí“ a pak „žít nezakřiknutě jako rovný mezi rovnými“, na straně druhé jej vidí jako hříčku historie (s. 74–75). „Projekt asimilace“ je už předznamenán přezdívkou Švéd, kterou Seymour Levov dostal pro své (etnicky netypické) světlé vlasy a modré oči. Jak poznamenává Brauner, už přezdívkou vyjadřuje asimilační sen židovské komunity. Švéd vyniká ve všem tradičně americkém – v amerických sportech jako baseball a basketbal, za ženu si vezme bývalou Miss New Jersey a adeptku na titul Miss Amerika, katoličku s irskými kořeny, odstěhuje se z židovského Weequahicu do idylického venkovského Old Rimrocku obývaného převážně anglosaskými protestanty.⁵²

Román se uzavírá rozvratem a devastací. Od začátku románu ovšem víme, že se Švéd znovu ožení a jeho druhý pokus o vybudování americké idyly bude úspěšný. Lze namítnout, že vědomí „šťastného konce“ fabule Švédova života může nivelizovat tragické vyústění syžetu románu. Head – vzhledem k faktu, že celý román je jen Zuckermanovou „představou“ o Švédovi – závěr vnímá jako

⁴⁹ Brauner, cit. d., s. 157–159.

⁵⁰ Head, cit. d., s. 113.

⁵¹ Brauner, cit. d., s. 159.

⁵² Tamtéž, s. 161.

jízlivě vykonstruovaný v tom, jak se celá tragédie změnila ve frašku.⁵³ Osobně se domnívám, že vědomí „šťastného konce“, k němuž Levov při svém budování americké idyly dospěl, jen posiluje tragické vyznění románu. Stěžejní je, jak ve své narativní přítomnosti vnímá Švéda Zuckerman. Zatímco ve svém prvním, neúspěšném pokusu Švéd svou americkou idylu buduje z nejpřímějších potřeb a citů, jeho druhá idyla je vybudována na troskách té první.

„Dostal nejhorší lekci, jakou může člověku život uštědřit – lekci, jak je život nesmyslný“ (s. 71), píše Zuckerman. Od té doby Švéd žil dvojím životem – uvnitř hrůza, zvenku nepošramocená prostomyslnost. „Zarputile předstírá. Stoticky potlačuje zděšení. [...] Herecký výkon na troskách“ (s. 71). Výsledkem antagonismu osobních potřeb a historických a společenských sil je nasazení masky, neautentický život.

VI. *Vzala jsem si komunistu*

Jak už je pro Rothovu trilogii typické, hrdinové jsou zde zatíženi mnoha tajemstvími a skrytými motivacemi. Snaží se vzepít kořenům či osudu, který je však vždy dostihne. Pro *Vzala jsem si komunistu* je zásadní zasazení do doby mccarthysmu, amerického honu na čarodějnice: pád Iry Ringolda postavený na střetu jeho osobních ideálů s dějinnými tlaky nabírá v kontextu trilogie podobu modelového syžetu lidského osudu ve 20. století.

David Brauner spatřuje úzkou provázanost románu *Vzala jsem si komunistu* s ostatními díly trilogie v tom, že hlavní hrdina románu, Ira R., odloží své dělnické (a židovské) kořeny, aby si užil „vysokého života“ hvězdy showbyznysu. Ira se pokouší přetvořit sám sebe v tradici amerického snu o úspěšné asimilaci.⁵⁴ Jenže tyto Irovy fantazie se ukáží jako liché – rámeček historických okolností nelze překročit. Hrdina musí o svůj ideál podstoupit zápas s odosobňující silou prostředí – a právě tímto konfliktem se stává reprezentantem epochy.⁵⁵ Je proto příznačně velkou ironií, že hrdinové trilogie v rámci tohoto svého zápasu používají jako nejčastější prostředek různé formy lži: nasazení masky (Švéd Levov) či popření svých kořenů a své identity (Coleman Silk).

Právě na popření vlastních kořenů a identity stojí Irův příběh. Nechá za sebou svůj nízký původ, temnou minulost mladistvého vraha, a stane se rozhlasovým hercem. Svou pozici ještě potvrdí svatbou s filmovou hvězdou Evou Frameovou. Domnívá se, že má svůj život pod kontrolou, ale to je jen jeho naivní představa. Má-li být Irův příběh naplněním amerického snu, pak tento sen stojí na lži a zradě sebe sama.

⁵³ Head, cit. d., s. 116.

⁵⁴ Brauner, cit. d., s. 150–151.

⁵⁵ Srov. Svatoň 2004, s. 114.

Eva Frameová svou identitu také vytvoří aktem popření svých kořenů. Narodila se jako Chava Fromkinová, dcera chudého imigranta, nevzdělaného polského Žida, a ve své snaze od očistění o všeho, co by připomínalo její kořeny, dospěje až k antisemitismu.

Jedním ze zdrojů Rothovy ironie v koncipování pádu svých hrdinů je vědomí (Ize říci lukáčovské) deperzonalizace světa, „do jehož procesů je zapojeno tak velké množství účastníků, že jedinec nemůže svými kvalitami spoluurčovat jejich průběh ani výsledek; společenské dění se proto jeví běžnému pohledu jako síla nezávislá na vůli a zájmech konkrétních lidí“.⁵⁶ Příhodně to ilustruje v podstatě komický sled událostí vedoucích k pádu Iry Ringolda; jde o typicky rothovské téma neadekvátních a tragických následků malicherných a nicotných příčin.

Dlouhodobé spory Iry s manželkou (mj. kvůli Evině dceři Sylphid) vyústily v hádku kvůli rekonstrukci chaty. Ira od Evy odešel a ta se ho několikrát neúspěšně pokusila kontaktovat. Nakonec si pozvala Irovu estonskou masérku Helgi, aby po ní poslala Irovi dopis. Protože však Eva neměla dopis napsaný, musela Helgi dlouho čekat. Opila se a alkohol příživil její uraženost, sociální frustraci a třídní ukřivděnost.⁵⁷ Svou opileckou sebelitost si pak vylila na Evě: obvinila ji, že je mizerná manželka, která nedokáže naplnit mužovy potřeby – a pak šokované herečce vmetla do obličeje, že to ona Irovi poskytovala orální uspokojení. A navíc ukradla Evě stříbrný zapalovač.⁵⁸

Eva Frameová následně v Irově psacím stole objevila důkazy o jeho zapojení do komunistického hnutí a vydala svou knihu *Vzala jsem si komunistu*. Kniha zničila jak Iru (po vyhazovu z práce se ocitne v blázinci a po propuštění se živí prodejem suvenýrů turistům), tak i její autorku – levicově orientovaný tisk ji zesměšnil, a z herečky se nakonec stala osamělá alkoholická troska.

VII.

Příběh Irova pádu je současně příběhem zasněžení mladého Nathana Zuckermana. Hlavní dějová linie se odehrává mezi Nathanovým čtrnáctým až dvacátým rokem. Jako mladík je okouzlen rozhlasovým hercem Irou Ringoldem, který jezdí po školách s osvětovým programem zaměřeným na dějiny USA a ideje rovnoprávnosti a sociální spravedlnosti. Nathana uchvátí Irova odvaha

⁵⁶ Tamtéž, s. 113.

⁵⁷ „Myslí na tu ženu nahoře, na její peníze, slávu a privilegia. Myslí na sebe a na svůj těžký život a čím dál tím víc sama sebe lituje a taky je čím dál tím víc opilá.“ Roth, Philip: *I Married a Communist*. London, Vintage 2005, s. 258. (Dále stránkování přímo v textu).

⁵⁸ Ringoldův bratr Murray vše komentoval: „Řekl jsem mu, že celý život čekal, až propukne třídní boj, a hádej, kde začal: U něj v obýváku. Vysvětloval Helgi, jak Marx povzbuzoval proletariát, aby buržoazii bral její bohatství, a přesně tohle ona udělala“ (s. 259).

a schopnost pojmenovávat věci pravými jmény. Prostřednictvím svého učitele angličtiny, Irova bratra Murraye Ringolda, se s hercem seznámí, a ten tak výrazně přispěje k formování Nathanových názorů a politických postojů. Ira též Nathana podporuje v jeho umělecké tvorbě – směřované k didaktickým rozhlasovým hrám s tematikou sociální a rasové rovnosti.

Pod Irovým vlivem se Nathan dostane do opozice vůči svému otci. Mladý Nathan projevuje zánícenost pro sociální spravedlnost, ale chybí mu schopnost jemného významového odlišení. Naproti tomu je otec dr. Zuckerman představen jako moudrý a tolerantní muž. I když se mladý Nathan proti němu vyhraňuje, vyznění románu má podobu jakéhosi pozdního přitakání otci, přijetí jeho pravdy a životní moudrosti.

Kromě skutečného otce jsou v románu ještě další čtyři „otcovské figury“, které Nathana zasvěcují do různých aspektů života.

První je Iry Ringold. Druhou figurou je Murray Ringold, který ho coby učitel zasvětil do krás literatury, jeho pozici později převezme univerzitní učitel Leo Gluksman. Gluksman odmítá veškeré ideologické působení v umění, všechen ideologický balast a tvrdí, že nejlepší rebelií proti společnosti je, když se píše dobře. Nathanovy rozhlasové hry zavrhně jako propagandu, která nemá nic společného se životem.

Čtvrtou otcovskou figurou je komunistický předák Johnny O'Day, ideový vůdce a učitel Iry Ringolda. Nathan Johnnyho navštíví v dobách svého studia na univerzitě v Chicagu. O'Daye právě vyhodili z práce pro komunistickou agitaci, a tak se Nathanovi jeví jako mučedník své ideje, žijící jako poustevník oproštěný od vnějšího světa. Poustevnická izolace a život věnovaný toliko své práci-poslání Nathanovi imponuje natolik, že se rozhodne vzdát se svého „buržoazního života“ a žít jako O'Day, aby jeho činy a myšlenky byly v jednotě. Pokud budeme uvažovat o chronologické integritě Nathanova životopisu v rámci zuckermanovských románů Philipa Rotha, uhranutí O'Dayem může připomenout (pozdější) obdobnou fascinaci E. I. Lonoffem v románu *Ghost Writer (Elév)*. Začínající spisovatel v něm vzpomíná na návštěvu v domě svého milovaného autora a obdivuje jeho sílu k životu zcela zasvěcenému umění. Tuto ideu poustevnického života v (relativní) izolaci Nathan následně ve stáří zrealizuje svým životem v pastoušce v Berkshirských kopcích (kterou opustí až v pravděpodobně posledním zuckermanovském románu, v *Ghost Exit*). Dědictví Johnnyho O'Daye tak zřejmě Nathana provází po celý život.

VIII.

Ira je zobrazen jako někdo, kdo žije v konstantním pocitu rozhořčení na celý svět. Každodenní nepravosti, sociální nespravedlnost, rasové předsudky, ide-

ologická omezenost konzervativních pravicových kruhů, které obklopovaly Evu Frameovou, to vše udržovalo Iru Ringolda ve stavu setrvalého napětí. Známeli kontext románů zuckermanovské série (ale i celého Rothova díla), je zřejmé, co mladému Nathanovi na Irovi tak imponovalo. Vztekoun Ira, nesmiřitelný Ira, bojovník, idealista, denunciant a provokatér je typický rothovský hrdina. Ira ukáže Nathanovi „velký svět“, naučí jej, že i na jeho názoru záleží, jedná s ním jako s dospělým, bere vážně jeho juvenilní literární pokusy a také mu je jakýmsi náhradním otcem.

Irova impozantní postava, opakovaně přirovnávaná k Abrahamu Lincolnovi, je v přímém protikladu s dr. Zuckermanem, židovským chiropraktikem, který není mužem ideologického dogmatu jako Ira, ale mužem diskuse, jenž si je vědom složitosti věcí. Nathan stojí mezi těmito dvěma muži – na jedné straně „hrdina“ Ira, na straně druhé zcela nehrdinský otec. Podobný model použil Roth znovu ve *Spiknutí proti Americe*, kdy dětský vypravěč konfrontuje národního hrdinu Lindbergha s vlastním otcem. Vyznění obou románů pak jasně směřuje k přitakání otcům, byť se tomu dětští hrdinové obou próz brání.

Klíčovou scénou je setkání Iry Ringolda s Nathanovým otcem. Dr. Zuckerman chce znát Irovy „úmysly“ se svým synem, a tak jej požádá o rozhovor. Má pro Iru jedinou otázku: je komunista? Ira odpoví, že ne. Pak otec chce, aby mu stejnou otázku položil i Nathan. I jemu Ira odpoví, že ne.

Ira Ringold – hrdina, který lže. Ideolog, jenž v zájmu věci zapře své přesvědčení. Už o rok později začne Nathanovo okouzlení Irou ochladat, když během svého druhého prázdninového pobytu u něho zjistí, že Ira opakuje tytéž fráze, že se pohybuje stále v rámci jednoho dogmatu – a kdysi tak poutavý a originální Ira Ringold začne Nathana unavovat a nudit repetičemi svých tirád. Irova lež pak vyjde najevo o rok později, když je spolu se svými rozhlasovými spolupracovníky identifikován jako komunista. Tehdy dojde k definitivnímu Nathanovu odcizení od Iry.

Lež jako metodu ideového boje ovšem nepoužívá jen Ira; jeho protivníci, reprezentovaní senátorem Grantem, se uchylují k týmž metodám. Pro Evu Frameovou vytvořili knihu *Vzala jsem si komunistu*, v níž je Ira vyličen jako komunistický šílenec, který si herečku vzal na příkaz Moskvy a který tím, že se pokusil zničit Evě kariéru, plnil Stalinovy plány o nadvládě nad světem.

Právě v tom spočívá Rothovo mistrovství – vystižení složitosti života člověka v určité době, kdy nic není černobílé a kdy nelze rozlišit stranu dobra a zla, protože obě používají stejné metody. V rozhovoru s Irou onu ambivalenci postihuje otec Zuckerman. Pro ty, kteří jsou znechuceni tím, kam jejich země směřuje, k antisemitismu a rasistickým předsudkům, tím, jak republikáni pohrdají nešťastnými a chudými, a tím, jak hrabivost velkého byznysu ždímá lidi až k zá-

hubě, mohou být komunisté alternativou. Jenže nejsou, neboť dokážou zabít člověka, jakým byl Jan Masaryk. Pro Nathana otce představují jediné řešení demokrate: F. D. Roosevelt, říká dr. Zuckerman, velký muž, který zachránil kapitalismus před kapitalisty a své občany před komunismem (s. 102–103).

Nathanovo dospívání je tak procesem získávání nezávislosti na jeho „nepravých“ otcích.

IX.

Román má primárně dvě časové roviny: evokaci zkušenosti mladého Nathana Zuckermana žijícího v první půli padesátých let a Zuckermanovu narativní přítomnost, kdy své mladické hledisko koriguje na základě dialogu s Murreym Ringoldem. V románu tak máme události Irova života jakoby dvakrát – optikou dětského pohledu (v duchu romantizující vzpomínkové idealizace) a pak Murreyho verzi, která po letech Nathanu Zuckermanovi zprostředkuje, jak to bylo doopravdy. Murrey má ve svém vyprávění sklon k filosofické abstrakci a jeho verze je bytostně antiromantická.

V důsledku má většina událostí dvě verze.⁵⁹ Navíc je v jednání postav obtížné odlišit motivace osobní od ideologických. Tato vícehlasost je typická pro celou trilogii: dvě varianty života Iry Ringolda implikují jedno ze stěžejních témat celé trilogie – obtížnost poznání pravdy o lidském životě, vědomí si složitosti a komplikovanosti lidských motivací a tajemství.

Dvojlovnost je aplikována i na Zuckermanův pohled na komunistickou ideologii. Na jedné straně máme Nathanův okouzlený souhlas s idejemi o spravedlivé společnosti bez rasové a ekonomické nerovnosti. Proti tomu stojí zkušenost Zuckermanovy narativní přítomnosti, pohled současnosti: povědomí o pravé povaze komunistických režimů, o nesvobodě, útlaku a zbídačování. Tento druhý pohled je anachronistický, ale právě anachroničnost posiluje ambivalenci boje dvou antagonistických táborů, v románu perzoniifikovaných na jedné straně Irou Ringoldem, na straně druhé senátorem Grantem a Katrinou van Tassel.

Zobrazení dějin není možné bez prožívání přítomnosti.⁶⁰ Dospělý Zuckerman zná důsledek onoho antagonistického střetu – idea komunismu se demaskovala sama. Jenomže může naše znalost pravé povahy komunistického hnutí ospravedlňovat prostředky užité k tomu, aby se komunismus nerozšířil také v USA? To je – řekněme – jedna z klíčových otázek, které román *Vzala jsem si komunistu* nastoluje. Roth v románu poskytuje i odpověď – jsou jí další

⁵⁹ Shrnutí celé problematiky srov. Brauner, cit. d., s. 155.

⁶⁰ Lukács, György. *Walter Scott*. In Lukács 1976, s. 211. Lukács se zde opírá o Hegela: „Dějinné je našim jen tehdy [...], jsme-li s to vůbec nazírat na přítomnost jako na důsledek oněch událostí, v jejichž zřetězení vytvářejí představované povahy nebo činy podstatný celek...“ (Citováno podle Lukáče, tamtéž.)

osudy Granta a jeho manželky: tyto konzervativní republikáni spojili svou další politickou existenci s Richardem Nixonem, spolu s ním se dostali na výsluní, po němž samozřejmě přišel následný pád. Anachronismus⁶¹ Rothova pohledu tak nabývá na jedné straně významu pomyslné *historické spravedlnosti*, na straně druhé (a současně) je silně ironický: Nixon byl pro Grantovy jejich příslovečným lístkem na Titanic.

Síla Rothovy trilogie spočívá v evokaci existenciální situace člověka v dějinách. Takto chápána Rothova trilogie naplňuje moderní definice historického románu – koncipovaného tak, aby čtenáři poznali a pochopili, „proč a z jakých lidských a společenských pohnutek mysli, cítili a jednali lidé právě tak, jak tomu v historické skutečnosti bylo“.⁶² Takový historický román musí postihovat „historickou nutnost dějinných procesů“ a „komplikovanou souhru konkrétních historických podmínek v ustavičném procesu, ve vzájemném ovlivňování s konkrétními lidmi...“⁶³ Pád Iry Ringolda, Evy Frameové i manželů Grantových je tak nevyhnutelný – dostihly je události, které sami osnovali. Fakt, že Irův pád spustil třídní hněv opilé masérky, dává událostem komický nádech a zbavuje je rysů fatalistické tragičnosti, jaké lze vyčíst z příběhů Švéda Levova a Colemana Silka, dalších aktérů trilogie. Hrdinové jsou semleti odlidštěnými mechanismy dějin, na kterých sami participovali, nebo se přímo podíleli na jejich spuštění. A tak skutečnou *obětí* událostí v knize popsaných – a historických procesů padesátých let obecně – je Murray Ringold: přijde o práci učitele, o mnoho let později jako nepřímý důsledek románových událostí přijde o život i jeho žena. Murray Ringold si jako jediný v románu zachoval morální a mravní integritu, která je konfrontována s falešným světem jeho bratra Iry, jenž zapřel „svůj komunismus“ a stále měnil svá já.⁶⁴

XI.

Vedle příběhu Iry Ringolda v podání jeho bratra Murraye a mladého Nathana a příběhu Nathana zasvěcování stojí v pozadí románu ještě třetí příběh, příběh Philipa Rotha jakožto mimoliterární zdroj jedné z linií románu *Vzala jsem si komunistu*.

⁶¹ Lukács pracuje s termínem „nutný anachronismus“. Opět tu vychází z Hegela, jenž na anachronismus v historickém románu nahlížel takto: „Vnitřní substance toho, co je představováno, zůstává táž, ale vzdělanost, která se vyvinula, činí nezbytnou změnu výrazu a podoby.“ Jinými slovy – vědomí výsledku historického procesu nutně ovlivňuje způsob jeho popisu. Podle Lukáče tedy může *nutný anachronismus* organicky vyrůstat z historické látky, „pakliže budou současní básníci jasně rozpoznávat a prožívat v zobrazování minulosti *nutnou předhistorii* současnosti.“ Lukács, cit. d., s. 217 (kurziva původní).

⁶² Lukács, cit. d., s. 202.

⁶³ Tamtéž, s. 215.

⁶⁴ Brauner, s. 153.

V roce 1996 vydala britská herečka Claire Bloomová autobiografickou knihu *Leaving a Doll's House*,⁶⁵ v níž mj. líčí i své pětileté manželství s Philipem Rothem. Spisovatele si Bloomová vzala po patnáctiletém vztahu v roce 1990. Po krátké době mezi manželi vznikla roztržka, která nakonec v roce 1995 vyústila v bouřlivý rozvod, jenž spolehlivě plnil stránky bulvárních i seriózních novin. Ve své knize pak Bloomová vykreslila Rotha jako sebestředného mizogyna, jenž manželku soustavně psychologicky trýznil, zatímco ona se snažila vztah zachránit. Roth nesnášel dceru Bloomové z předchozího manželství s hercem Rodem Steigerem a údajně manželku přinutil, aby Annu poslala pryč z domu, neboť její smích a řeči jej rušily při psaní. Následně autor propadl depresi, která vyústila v paranoidní stavy (Roth údajně Bloomovou obviňoval, že ho chce otrávit), a skončil na psychiatrické klinice. Během rozvodu manželce náúčtoval 150 dolarů za každou z pěti až šesti set hodin, které věnoval tomu, že se spolu s ní učil filmové scénáře.

Ihned po vydání *Vzala jsem si komunistu* se v tisku objevily spekulace, že román je jakousi pomstou Bloomové za její knihu. Uvádající hollywoodská hvězda Eva Frameová zničí Iru Ringolda svou autobiografií. V pozadí krachu románového manželství je hereččina opičí láska k pubertální rozmazlené dceři Sylphid, která se věnuje hudbě (Bloomová v jednom z interview propagujícím její autobiografii hovořila o dceřině rozvíjející se operní kariéře) a nakonec svou matku zavrhne.

Možná i tyto „mimoumělecké“ Rothovy motivace způsobily, že román *Vzala jsem si komunistu* je zřejmě nejslabším článkem celé trilogie. Text je na jedné straně příliš zatížen abstraktními politickými úvahami, a tudíž (oproti ostatním románům z trilogie) dějově řídký, na straně druhé portrét Evy Frameové (a popis jejího vztahu k dceři) působí v kontextu románu poněkud nekoherentně (ne-li přímo předimenzovaně). Řada kritiků⁶⁶ vyčítala románu přílišné zaměření na politiku. Konzervativní kritici psali, že si Roth příliš romantizuje levicové hnutí, zatímco levicovní tvrdili, že románu chybí skutečné porozumění levici.

XII. Lidská skvrna

Dějovým katalyzátorem posledního dílu *Americké trilogie* je vyhazov profesora (a bývalého děkana) Colemana Silka z vysoké školy Athena College: ve svém semináři použil druhy rasistické slovo „přízraky“, aby tak označil dvě studentky, které se zapsaly, ale do výuky nikdy nechodily. Vzhledem k tomu, že (jak se následně ukázalo) obě studentky byly Afroameričanky, profesor Silk byl ob-

⁶⁵ Bloom, Blaire. *Leaving a Doll's House*. New York : Little, Brown, 1996.

⁶⁶ Shrnutí kritického ohlasu na román srov. Royal, cit. d., s. 205.

viněn z rasismu, a musel ze školy odejít. Rozhořčený Silk se pokusil o svém „případu“ napsat knihu; když se mu to nezdařilo, vyhledal Nathana Zuckermana, aby jeho životní křivdu literárně zpracoval.

Zorientovat se v časových a syžetových liniích románů není snadné (stejně jako vytvořit správnou logickou návaznost příčin a následků). Nedlouho po spřátelení se s Zuckermanem naváže Silk milostný poměr s mladou uklízečkou z Athena College Faunií Farleyovou, přestane se se Zuckermanem stýkat a o pár měsíců později spolu s Faunií zemře při autonehodě.⁶⁷ Zuckerman se při pohřbu seznámí se Silkovou sestrou – černoškou. Pochopí, že Silk, jehož všichni celý život považovali za Žida, je ve skutečnosti *bílý černoch* („... židovský typ s drobně kudrnatými vlasy a mírně nažloutlou pigmentací kůže, vyznačující se částečně ambivalentní aurou světlých černochů, kteří jsou omylem považováni za bělochy“⁶⁸). Zuckerman je fascinován Silkovým „projektem sebezpřetvoření“ a – stejně jako v ostatní románech trilogie – sleduje důsledky, které přináší popření vlastní identity.⁶⁹ Ve svém románu se Zuckerman snaží rekonstruovat Silkův životní příběh a odkrývat tajemství i dalších tří hlavních zúčastněných postav: Faunie Fareleyové,⁷⁰ jejího manžela, který měl podle Zuckermana Silka s Faunií zavraždit, a Delphiny Rouxové, která Silka vypudila z fakulty.

Vztah Silka s Faunií je živočišný, ale současně otevřený, bez přetvářky či snahy na něco si hrát.⁷¹ Jejich milostný poměr – nerovný společensky (bývalý děkan a uklízečka, kterou všichni považují za negramotnou) i věkově (Silkovi je sedmdesát jedna a Faunii třicet čtyři) – vzbudí pobouření a skandál; Zuckerman jej koncipuje jako paralelu k tehdejší sexuální aféře prezidenta Clintona a stejně jako v případě prezidenta i Silkův poměr v ostatních vyvolává to, co Zuckerman nazývá *extází svatouškovství* jakožto projevem *utlačovatelské mánie* společnosti. Silka se zřeknou vlastní děti a Rouxová mu pošle anonymní dopis,

⁶⁷ K aféře s „přízraky“, Silkově vyhazovu a smrti jeho ženy dojde v roce 1996. S Zuckermanem se Silk seznámí o dva roky později. Poměr s Faunií začne v létě 1998 a společně zemřou v listopadu téhož roku. Román se uzavírá Zuckermanovým rozhovorem s Farleyem, někdejší manželzem Faunie, v únoru 1999. V té době už Zuckerman pracoval na své knize nazvané *Lidská skvrna*.

⁶⁸ Roth, Philip. *Lidská skvrna*. Praha: Volvox Globator, 2005, s. 20. (Dále stránkování přímo v textu.)

⁶⁹ V tomto kontextu interpretuje David Brauner název románu: *lidskou skvrnou* je černoch v Silkovi; vzdává se nejen své osobní historie, ale i své lidskosti (což se projevuje zejména krutostí vůči matce), a to vše jen proto, aby skvrnu vymazal. Brauner, cit. d., s. 159. Nicméně už Silkovo vlastní jméno jej zrazuje: Coleman lze číst jako Coal Man, což odkazuje ke skutečné barvě Silkovy pleti. Brauner, cit. d., s. 149.

⁷⁰ Faunia je životem pomlácená bytost. Její životní příběh sestával ze sexuálního obtěžování ze strany otčima, útěku z domova, manželství s pološilným vietnamským veteránem, z rozvodu a smrti obou dětí. Její exmanžel ji stále pronásledoval, zřejmě zastrašil i předchozí milence...

⁷¹ „Čtyřiatřicet let surových překvapení v ní dozrálo k moudrosti. Je to moudrost člověka, který už nic dobrého nečeká. Je to její moudrost a v ní je její důstojnost, ale je to negativní moudrost, není to nic pozitivního, co by tě den za dnem pomáhalo držet nad vodou“ (s. 29).

v němž je Faunia prezentována jako bezmocná oběť Silkova brutálního sexuálního zneužívání.

Po skandálu s obviněním z rasismu je poměr s Faunií konečnou provokací vůči všem utlačovatelům. Právě proto je Zuckerman Silkem tak okouzlen; přestože Silkův způsob života je pro něho nedosažitelný (sám je po operaci prostaty impotentní), uchvacuje ho – ale nikoliv pouze pro jeho sexuální rozměr, ale i pro duchovní pouto mezi profesorem a uklízečkou.

Historickým pozadím románu je rok 1998 a sexuální skandál Billa Clintona, doba, kterou Roth Zuckermanovými ústy charakterizoval jako „extázi svatouškovství“, obrovského opojení mravokárností, doba tyranie slušnosti, kdy *slušné* je „soudobé klíčové slovo pro potlačení téměř všech odchylek od vzorové spořádanosti“ (s. 126). Společenskou přetvářkou současnosti je „eunuchoidní vystavování vlastních ctností“ (s. 126). V *Lidské skvrně* Roth explicitně odkazuje na Hawthorna, jenž zobrazoval americké puritány a jejich zběsilou nenávisť vůči základním lidským emocím a už mezi prvními odhalil, že za tzv. „základními americkými hodnotami“ stojí utlačovatelská mánie.

Clintonova sexuální aféra netvoří pouze historické pozadí příběhu, ale slouží i jako prostředek k charakterizaci postav podle toho, jak se k ní vyjadřují a vymezují. V tom smyslu je Coleman Silk pomyslným „dvojníkem“ amerického prezidenta – stejně jako on provokuje napříč společenským spektrem. Provokace sexem se pro Rotha stala standardní a osvědčenou metodou popouzení konzervativců – je postavena na zdůrazňování fyzické a animální podstaty člověka. „Sex jako kontaminant, jako obrozující zkaženost, která deidealizuje náš živočišný druh a neustále nám připomíná náš hmotný původ“ (s. 126). Silk Clintonova obdivuje; jeho milostnou aféru chápe jako doklad prezidentovy lidskosti a na Bílý dům by umístil nápis „Zde žije člověk“. Obdobně – přes vztah ke Clintonovi – je charakterizován i Les Farley: zcela v duchu primitivní omezenosti se o Clintonovi vyjadřuje opovržlivě a nenávisťně. Naopak Faunii celý skandál nezajímá: má podstatnější problémy (ať si Monica Lewinská zkusí vytrpět to, co ona).

XIII.

Silkův příběh Zuckerman koncipuje jako příběh člověka, jenž se snažil utéct před vlastním osudem. Vyrůstal v rodině kultivovaného otce, jehož život byl determinován barvou pleti. Mladý Coleman měl předurčený osud a nalinkovanou budoucnost,⁷² ale odmítl ji. Byl nadaný a schopný a věděl, že jako běloch by

⁷² „Pan Silk to měl všechno předem narýsované: Coleman půjde na Howardovu univerzitu [univerzita určená pro černé studenty], 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...“ (s. 86).

měl víc možností se realizovat. Odmítl, aby mu někdo určoval osud a to, kam má patřit; odmítl být součástí komunity a nějakého *my*. Silk se vzepřel svému osudu, ale ten jej stejně jako v antických tragédiích, o nichž přednášel, dostihl. Paradoxem bylo, že ačkoliv nebyl Žid, jen ho za Žida považovali, přesto byl pro lidi okolo nositelem typicky negativních židovských vlastností.

Během studií chodil s bílou dívkou; když ji představil své rodině, ona se s ním rozešla. A v tu chvíli se rozhodl tajit svůj rasový původ: „... nemohl připustit, aby jeho vyhlídky nespravedlivě omezovalo tak nahodilé označení jako rasa. [...] On usiluje o to, aby jeho osud neurčovaly ignorantské záměry nepřátelského světa nasáklého nenávistí“ (s. 100–101). Silk se zřekl své rodiny, stvořil si falešnou minulost, ale jeho tajemství jej celý život pronásledovalo v podobě neustálého strachu. Svůj původ utajil i před svou ženou; měl s ní čtyři děti a narození každého z nich provázal strach, aby nebylo černé. Důsledky své lži současně přenášel i na další generaci, neboť i v dětech jeho dětí se mohou nečekaně objevit černošské geny. Silk ve snaze osvobodit se z vězení svého původu vstoupil do dalšího vězení.

Bohatá interpretační literatura vážící se k románům trilogie v případě *Lidské skvrny* zdůrazňuje rasovou problematiku románu.⁷³ Ve své monografii toto americké „rasové“ čtení románu shrnuje David Bauner a s mnohými kritiky polemizuje. Zejména jim vyčítá, že nejsou s to domyslet problematiku rasové tematiky v románu, že vše zjednodušují a nedoceňují možné důsledky. Současně ale připouští, že takového zjednodušení a nedomyšlení se dopouštějí i postavy románu včetně Zuckermana. Zde je třeba si položit otázku, zda téma zjednodušeně (z hlediska Davida Braunera) nepojímá i sám Roth – mnohé motivy a témata trilogie jsou jen načrtnuty, nahozeny a jakoby nedomyšleny.

Braunerova analýza románu se s rasovou tematikou románu samozřejmě také vypořádává: název knihy podle Braunera odkazuje k pigmentaci kůže, která determinuje etnicko-rasovou identitu lidské bytosti. Černá pleť je metaforickou skvrnou, která postihla černé obyvatele USA, a Coleman Silk využije příležitosti, kterou mu dala jeho bílá pleť, aby se tomuto stigma vyhnul. (Zde ovšem Brauner pomíjí fakt, že sám Roth název románu vztahuje k symbolu vrány, která kvůli kontaminaci *lidskou skvrnou* nepatří ani mezi zvířata, ani mezi lidi.) Věc s popřením rasové identity vymyslí boxerský trenér Chizener – nedá ovšem Sil-

⁷³ Srov. např. stati ve sborníku *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novel*. Jay L. Halio and Ben Siegel, eds. Newark: University of Delaware Press, 2005. Mnozí přispěvatelé tu na pozadí naivních psychologických interpretací postav píšou o Rothovi z hlediska aktuálních společensky korektních témat (tedy v přímém rozporu s Rothovým zuřivým atakem vůči politické korektnosti v románu). Z jiného hlediska téma sleduje např. Tim Parrish ve studii „Becoming Black: Zuckerman's Bifurcating Self in *The Human Stain*“. In Royal 2005, s. 209–223. Parrish *Lidskou skvrnu* interpretuje na pozadí *Neviditelného muže* Ralpha Ellisona.

kovi „bílou identitu“, jen mu poradí, aby neřikal, že je černý. Následně všichni začnou Silka považovat za Žida.

Brauner následně rozvádí, že Coleman Silk si tímto rozhodnutím vlastně ani příliš nepomohl. Být Žid v Americe znamená být bílý, ale současně rasově jiný. Židovské etnikum v USA tradičně zabírá místo někde mezi černými a bílými. Jakkoliv bylo v poválečné době na východním pobřeží židovství módní, společnost nebyla prosta antisemitismu a například na univerzitách existovaly neoficiální kvóty, které počet Židů omezovaly. Brauner vše bohatě dokumentuje: Židé ze sebe sami chtějí dělat bílé a identifikovat se s jejich mocenskými strukturami. Tím se dle Braunera sami nadřazují nad černé a současně zrazují své kořeny.

Jakkoliv je Zuckermanova vize Silkových motivací bohatá a komplexní, zdá se, že Roth téma uchopil spíše intuitivně (a na základě své autorské zkušenosti), než že by bral v potaz sociálněhistorický kontext v té míře, jak to činí Brauner (který pak má pocit, že Roth problematiku zjednodušuje). Fakt je, že popření černošské identity a přijetí židovství je v románu zdrojem fatální ironie. Když Zuckerman uvažuje o Farleyho motivech vraždy Silka a Faunie, důležitou roli hraje nejen pomsta exmanželce, ale i antisemitismus. Silk uteče před rasovou diskriminací a stane se obětí politické korektnosti jakožto opaku rasové diskriminace. Skvrna černé kůže je nahrazena skvrnou rasismu.⁷⁴

XIV.

Coleman Silk je od začátku stavěn do kontrastu s univerzitním prostředím. Je to živá a okouzující osobnost uprostřed nesympatického prostředí univerzitní přetvářky, puritanismu, politické korektnosti, kariérismu a nesmyslných módních trendů, v prostředí zalidněném plagiátory, parazity tyjícími z neoprávněných výhod, lenochy a elitářskými snoby. Univerzita je mocenskou strukturou, v rámci níž je potlačována jakákoliv individuálnost, osobitost, cokoliv, co nesouzní s obecně akceptovanými pravdami.

Univerzitní prostředí je součástí společenských struktur s utlačovatelskou mánií, sil kastrujících lidskost. V létě 1998 byla Athena jakousi zmenšenou Amerikou a Coleman Silk hrál roli Billa Clintona.

Na začátku třetí kapitoly Coleman Silk vyslechne debatu tří mladých mužů o Clintonově sexuální skandálu nesenou v duchu sympatií k prezidentovi a znechucení nad Monicou Lewinskou. Jejich komentář je úderný, sexuálně explicitní a zcela nekorektní. V danou chvíli jako by hráli roli tříčlenného chóru, hlasu lidu – pojmenovávají věci přímo a jsou s to dobrat se jádra prezidentova skandálu v celé jeho absurditě.

⁷⁴ Brauner, cit. d., s. 172–185.

Scéna je symbolicky umístěna na lavičku *pod* campusem a Coleman ví, že *nahoře* by si tohle nikdy nedovolili. Mezi přirozenými potřebami člověka, jeho skutečnými názory a umrtvujícími sociálními a profesními tlaky je natolik hluboká propast, že nutí lidi žít dvojitým životem. V románu onu odlišťující rozdvojenost nejvíce demonstruje Delphine Rouxová.

Charakterizace postav – a ženských hrdinek obzvlášť – nebývá Rothovou nejsilnější stránkou. O hrdinech „trilogie“ to platí také: některé charaktery jsou jen lehce načrtnuty, motivace jednání bývá neujasněná. V *Lidské skvrně* se tento nedostatek Rothovi daří umně skrýt za zvolenou narativní metodu – Zuckerman rekonstruuje události, takže v rámci dané strategie může vyznívat přirozeně, že zdroje jednání některých postav zůstávají neodhaleny. Na hrdiny tak Roth nahlíží zvenčí nebo na základě literárního stereotypu.

Stereotypní základ charakteru Delphiny Rouxové je typickou rothovskou provokací postavenou na genderové nekorektnosti, neboť v prvním plánu je charakter Delphiny Rouxové postaven na klišé o hluboké sexuální frustraci emancipovaných, soběstačných a úspěšných žen. Delphina Rouxová je tak z jedné strany zobrazena jako kariéristka, přes své mládí nenávistně pruderní, stoprocentně politicky korektní, z druhé strany jako citově a sexuálně vyprahlá bytost toužící po silném muži, v jehož objetí by se její osobnost mohla poddat vlastní submisivitě.

V druhém plánu ale mladá Francouzka zosobňuje další oběť odlišťující rozdvojenosti vznikající jako důsledek stálého čelení tlakům politické korektnosti a potřeby (či nutnosti) na všech frontách povinně zastávat správné názory. Na půdě univerzity musí znát ty správné a stoprocentně aktuální teorie, v dopisech, jež píše do Francie přátelům, zase musí zastávat povinné názory o Američanech, aby vyhověla francouzským (evropským) stereotypům. Musí být rázná, asertivní, ale za touto kariéerní maskou leží latentní úzkost a strach z možných chyb a omylů, které by její kariéru destruovaly. Stálé nasazení několikerych masek – před kolegy, přáteli, rodiči, hypotetickým milencem – má na její psychiku destruktivní vliv, protože její skutečná osobnost je vystavena mnohonásobnému potlačování. Delphina s děsem zjišťuje, že sama při volbě partnera aplikuje rasistická kritéria a že Coleman Silk (jehož nenávidí, neboť se domnívá, že ji prokoukl) ji svou převahou přitahuje, neboť v jeho přítomnosti by mohla být sama sebou (přičemž pochopitelně netuší, že sám Coleman je černoš). Její frustrace je tak komplexní – psychologická, intelektuální i sexuální.

Její protipólem je Faunia Farleyová. Faunia zpřetrhala veškerá pouta se společenskými konvencemi, což sama navenek vyjadřuje tím, že se tváří, že je negramotná. Tím, že nepodléhá společenským tlakům a konvencím, dosáhla naprosté svobody a nezávislosti, která je však na druhé straně kompenzována lid-

skou osamělosti.⁷⁵ Jedna z mála scén, kdy máme možnost se o Faunii něco dovědět, souvisí s jejími návštěvami zvířecího útulku, kam se chodí dívat na osiřelou vránu vychovanou mezi lidmi. Vrána je pro Faunii ztělesněním volnosti, svobody a nezávislosti, ale současně si uvědomuje, že životem mezi lidmi na vráně ulpěla *lidská skvrna* (je to vrána, co neumí být vránou – kráká ne podle ostatních vran, ale tak, že napodobuje děti, které napodobují vrány), kvůli níž teď pták nikam nepatří – ani mezi zvířata, ani mezi lidi. Paralela mezi Faunií a osiřelou vránou je posílena ještě jejím vnímáním vran jako uklízeček v přírodě – stejně jako Faunia na college i ony odklízejí největší svinčik.

XV.

Anonymní dopis Delphiny Rouxové Colemanu Silkovi začíná větou „Všichni vědí...“

Motorem pro Zuckermanovo vyprávění je – obdobně jako v *Americké idyle* – zjištění, že nezná osobnost, o níž hodlá vyprávět. Domníval se, že je Silkův přítel, ale na jeho pohřbu od Colemanovy sestry zjistí, jak hluboké tajemství Silk skrýval. Domníval se, že ví, ale nevěděl.

Zuckerman také pochopil, proč se Silkovi nepodařilo napsat knihu o „svém případu“. Protože ta kniha neměla odhalit pravdu, ale zakrýt ji. Na počátku psaní stála lež.

Na dichotomii *pravda x lež* a *všichni vědí x nikdo nic neví* pak stojí Zuckermanovo vyprávění.

Ve čtvrté kapitole Zuckerman sleduje Silka s Faunií při návštěvě odpoledního koncertu. To už ztratil se Silkem kontakt a při pohledu na pár si uvědomuje, jaké pouto je asi poji – Faunia zná Silkovo tajemství.

Tři řady přede mnou Coleman lehce nakláněl hlavu k Faunii a něco jí tiše, vážně vykládal, ovšem co, to jsem nevěděl.

Protože my nevíme, že? *Všichni vědí*... Jak se co doopravdy děje? Co je podhoubím anarchie všech těch událostí, nejistot, nehod, nesouladů, šokujících a nečekaných zvrátů, které určují chod lidských záležitostí? *Nikdo* neví, paní docentko Rouxová. „Všichni vědí“, to je vzývání klišé a banalizace zkušenosti a nesnesitelná je na tom právě obřadnost a pocit neomylné autority, s nimiž lidé to klišé používají. Víme jen tolik, abych se vyjádřil bez klišé, že nikdo neví nic. *Nemůžeme* nic vědět. Nevíte ani věci, které *víte*. Záměr? Motiv? Následek? Smysl? Udivuje mě, co všechno nevíme. A ještě víc mě udivuje, co všechno se domníváme, že víme (s. 168).

⁷⁵ V románu o ní čteme, že má „bezvýraznou vyzáblou tvář, která však nic neutají a prozrazuje bezmeznou osamělost“ (s. 9).

[...] pochopil [jsem] základ toho, co je spojovalo: on jí pověděl celý svůj příběh. Jediná Faunia věděla, jak se Coleman Silk stal tím, čím je. Jak vím, že to věděla? Nevím. Ani toto nevím. Teď, když jsou mrtví, se to už nedozví nikdo. Ať věci prospěju či ublížím, mohu udělat jen to, co dělá každý, kdo si myslí, že ví. Představuju si. Jsem nucený si představovat. Shodou okolností se tím žívím. Je to moje práce. Dnes už nedělám nic jiného (s. 171–172).

Ve světě předsudků a zaručených pravd, domněnek a absurdních pomluy se Zuckerman domnívá, že chápe duchovní pouto ve vztahu Silka a Faunie a že jako jediný v Atheně zná Colemanovo tajemství. Nicméně jeho vyprávění nespočívá v tom, že by hodlal podat „svědectví“ o Silkovi, nebo uvést na pravou míru všechny dohady a pomluy. Motivaci pro to, že nakonec o Silkovi knihu napíše (byť to původně odmítl), najdeme až v závěru románu; jde o celý komplex motivů: odhalení Silkova tajemství, zjištění, že Faunia nebyla ngramotná, přesvědčení, že Les Farley Silka s Faunii zavraždil, zaručené pravdy o okolnostech, jež předcházely Silkově autonehodě, zákaz, které mu Silkovy děti dají, aby se dál nešťoural ve smrti jejich otce, protože nechtějí, aby byl spojován s „takovou ženskou“.

Zuckerman tak stojí tváří v tvář všeobecnému falšování pravdy. V závěru románu, kdy by – v rámci literární konvence – mělo být vše objasněno a rozkryto, dochází Zuckerman k opačnému závěru. „Když jsem teď věděl všechno, připadalo mi, že nevím nic...“ (s. 263). Odhalování tajemství vede k dalším tajemstvím. „Pravda o nás je nekonečná“ (s. 249). Závěr románu tak zpochybňuje noetický status předchozího textu. „Dají se takové věci vůbec zjistit?“ ptá se Zuckerman, když přemýšlí, jakým člověkem byl Coleman Silk. A dochází k představě „života jako čehosi, jehož smysl je skryt, společenských zvyklostí jako čehosi, o čem není dovoleno pochybovat...“ (s. 262).

XVI.

Narativně je *Lidská skvrna* nejkomplicovanější z celé trilogie.

Všechny tři romány mají podobné schéma. Ve své narativní přítomnosti – tj. během pobytu v Bershirských kopcích – se Zuckerman s někým setká, což jej iniciuje k napsání knihy. V rámci každého románu tedy existuje rámcový příběh, jenž vysvětluje kontext a okolnosti, a pak Zuckermanův text, vycházející z událostí rámcového příběhu. V *Americké idyle* rámcový příběh tvoří první část románu, pak Zuckerman jako osoba účastníci se děje zmizí a následuje jen jeho vyprávění o Švédovi Levovovi. Ve *Vzala jsem si komunistu* je rámcovým příběhem setkání s bývalým učitelem, v rámci něhož oba protagonisté vzpomínají na Iru Ringolda. V *Lidské skvrně* se však rámcový příběh a Zuckermanovo vyprávění navzájem prolínají a mísí, což má za následek, že je ztíženo rozlišení, co je v rámci románu „realita“ a co Zuckermanova fikce.

Zuckerman coby účastník děje a vypravěč přechází z první osoby do třetí osoby a píše o Colemanovi, Faunii, Rouxové a Farleyovi. Kromě porušení konvenční jednoty vyprávění, které však čtenáře moderní prózy sotva překvapí, v těchto přechodech není nic znepokojivého. Zuckerman má status „spolehlivého“ vypravěče – je až bolestně upřímný, nic nezamlčuje, a tak se i jeho vyprávění o ostatních zprvu může zdát (relativně) objektivní. Až v závěru se vyjeví, že jde o fikci, kterou používá jako metodu jak se dostat k pochopení událostí a vyplnění bílých míst.

Zdrojů má Zuckerman nemnoho – v podstatě jen skládá střípky informací od Silka a zbytek fabuluje. Motorem mu je vědomí *matoucí složitosti Silkova osudu ponoukající lidskou představivost*. Jeho vyprávění se váže ke čtyřem postavám, z nichž „dobře“ (ve smyslu osobně) poznal jen Silka. S Faunii a Farleyem se pouze krátce setkal, prof. Rouxovou neznal vůbec. „... mohu udělat jen to, co dělá každý, kdo si myslí, že ví. Představuju si“ (s. 172), píše Zuckerman v již citované klíčové pasáži knihy. Možná, aby zdůraznil „fiktivnost“ své verze příběhu, pracuje s tak ryze literárními prostředky jako proud vědomí a současně s banálními stereotypy: Farley je představen jako vyšinutý vietnamský veterán, Delphine Rouxová jako sexuální frustrovaná feministka. Odkrývá tajemství svých postav, ale činí tak způsobem, aby čtenář pochyboval – aby zdůraznil nekonečnost a neukončitelnost hledání pravdy. Snad proto – jako ironická tečka – román končí zlověstným setkáním s Farleyem a odhalením jeho VELKÉHO tajemství („... nejlíp střezte tajemství na celém světě“, s. 275, tvrdí Farley a zavazuje Zuckermana, aby je nikomu neprozradil): ví, kde v zimě na jezeře pod ledem berou ryby.

Seymour Chatman v knize *Příběh a diskurs* detailně mapuje metody odkrývání vypravěčovy přítomnosti v literárním textu a kvantifikuje stupně „slyšitelnosti“ prvků, které vypravěče mohou identifikovat. Romány *Americké trilogie* jsou všechny v jisté míře sebereflexivní⁷⁶ – v tom, jak odkrývají vazbu mezi *reálnými* událostmi a jejich *fikčním* vyjádřením. Tato sebereflexivnost ovšem neslouží k „prověřování ontologického statusu fikce“,⁷⁷ ale spíše k vymezení statusu noetického.

Standardním rysem literárního vypravěče bývá snaha prokázat svou spolehlivost, prokázat, že jeho verze příběhu je pravdivá.⁷⁸ Zuckerman coby vy-

⁷⁶ V knize *Příběh a diskurs* se Seymour Chatman hlásí k charakteristice „sebereflexivního románu“ z pera Roberta Altera (*Partial Magic*. Berkeley – London : University of California Press, s. x-xiii): „Sebereflexivní román je román, který systematicky staví na odív svůj statut uměleckého díla a který tak zkoumá problematický vztah mezi zdánlivě reálným artefaktem a realitou. [...] V plně sebereflexivním románu se od začátku do konce [...] projevuje trvalé úsilí vyvolat u čtenáře dojem fikčního světa jakožto autorského výtvoru, zkonstruovaného na pozadí literární tradice a konvence.“ Chatman 2008, s. 265.

⁷⁷ Chatman, cit. d., s. 265.

⁷⁸ Srov. tamtéž, s. 239.

pravěč tuto iluzi soustavně nabourává, aniž by však používal jakékoliv zcizující efekty. Jen otevřeně přiznává, že *vypráví* příběh. Přiznaná fikčnost je projevem jeho vědomí „matoucí složitosti světa“. Zuckerman v důsledku svých omezených vědomostí fabuluje, ale protože hraje se čtenářem „čistou hru“, přiznává to. V tom spočívá esenciální napětí zvoleného tvůrčího postupu, v dichotomii, že v rámci konvence na jedné straně Zuckerman má roli „vševědoucího vyprávěče“, který vstupuje do myslí svých postav, ale na straně druhé tak činí proto, že neví, co se doopravdy stalo. Zuckermanův přístup je prost jakéhokoliv postmodernistického relativizování pravd, naopak je projevem vědomí složitosti světa. Je-li v něm obtížné dobrat se pravdy, ještě to neznamená, že žádné pravdy nejsou, nebo že ji mají všichni.

V čem spočívá Zuckermanova metoda? Jak již bylo řečeno, zná jen střípky faktů, jakési „záchytné body“, a ty následně pomocí fabulace skládá do sebe. Vychází přitom z charakteru postav, o nichž hodlá psát; na základě své představy o charakteru postavy kolem ní vytváří příběh tak, aby zapadal do celkové skládačky. V případě Lese Farleyho tak je východiskem jeho charakteristika jako vyšinutého vietnamského veterána. Faktem, k němuž vyprávění musí dospět, je vražda Silka a Faunie.

Tzvetan Todorov rozlišuje dvě obecné kategorie vztahu postav a narativu – dějové neboli apsychohologické a postavocentrické neboli psychologické narativy. Jakmile je v apsychohologickém narativu zmíněn nějaký rys, okamžitě následuje jeho důsledek. Charakterový rys se redukuje na podřízenou složku jednání. Takové postavy jsou zbaveny možnosti volby a stávají se automatickými funkcemi příběhu.⁷⁹

To se děje i v Zuckermanově fikci. V Zuckermanově realitě jsou postavy plastické, jsou nositelé tajemství, jsou to heterogenní, ba přímo neuspořádané osobnosti. V jeho vyprávění se však postavy zplošťují. Tak Silkův životopis pojednává jako příběh člověka, jehož život směřuje ke skrývání tajemství; s Fauní najde harmonii proto, že s ní mohl své tajemství sdílet.

Stejně tak jsou velmi ploché postavy Farleye a profesorky Rouxové. Jejich charakter stojí na paradigmatech typů – tedy na předpokladu, že typ postavy označené jako „šiléný vietnamský veterán“ je nositelem určitých obecně sdílených vlastností (kterýžto typ jej logicky musí přivést ke spáchání vraždy, neboť vražda je součástí paradigmatu takového typu). Logika paradigmatu není v rámci románu zpochybňována, i když se jeho aplikace zdá nesmyslná: má vůbec smyslu hovořit o typu „šiléný vietnamský veterán“ v roce 1998, tedy dvacet pět let poté, co se americké jednotky stáhly z Vietnamu? Povaha nesená paradigmatem typu je zde příčina, události jsou důsledek. Je-li Farley šiléný

⁷⁹ Todorov 2000, s. 127. Srov. též Chatman, cit. d., s. 119.

vietnamský veterán, musí být vrahem. Zuckerman pro to, že Farley zavraždil Silka s Faunií, nemá jiný důkaz než predikát jeho typového paradigmatu. Farley má jen jeden rys, tudíž je jeho chování vysoce předvídatelné, tudíž je vrah.⁸⁰

Jak píše Chatman, účinkem ploché postavy je, že má jasné směřování, takže si ji mnohem snáz pamatujeme.⁸¹ Právě proto se zmiňovaná plochost neobrací v neprospěch románu. Právě naopak. Proudý vědomí Rouxové i Farleyho čtenář může sám pro sebe verifikovat na základě vlastní znalosti paradigmatu, jenž zde funguje na principu „je mi to povědomé, takže to nejspíš bude pravda“. Není třeba dlouze zkoumat, jaké postavy jsou, a pozornost se tak obrací k sugestivnosti Rothovy schopnosti evokovat jejich vnitřní svět. Obzvláště to platí pro Delphinu Rouxovou – scéna, kdy si profesorka sestavuje seznamovací inzerát a následně jej omylem odešle univerzitním mailem svým kolegům, je ve své zlomyslnosti nejvtipnějším momentem celého románu. A její účinnost i funkčnost podtrhuje právě to, že Rouxová má jen jeden povahový rys. Její zoufalství nad posměchem kolegů a její vize, jak se jí zřeknou rodiče, právě přes komičnost situace Rouxovou zlidšťují – a jejímu jedinému rysu dodávají lidskou hloubku.

V pasáži s inzerátem postava Delphiny Rouxové přestává být determinována účelností pro osnovu románu, neboť celá scéna nemá za účel osvětlit žádná temná místa v syžetové linii, ale je věnována čistě jen postavě Rouxové a jejímu charakteru, přičemž je obohacena o Zuckermanovu ničím nepodloženou spekulaci, že Rouxová tajně miluje Colemana Silka.

Zuckerman na základě informací, která má, vytváří příběh. Diskrepance mezi *realitou* (tedy tím, co z ní Zuckerman jakožto účastník děje zná) a způsobem, jak ji jako vypravěč pojednává, zřetelně odkazují k implikovanému autorovi⁸² a k tomu, jaké pojetí světa, ontologické normy či (řečeno s Lukácsem) „světový názor“ do textu vkládá.

V *Americké trilogii* (a pak i v některých dalších Rothových románech napsaných po trilogii) vzniká situace, kdy vypravěč jako by „zastupoval“ implikovaného autora: Zuckerman na jedné straně bývá (v rámci kritické reflexe Rothova díla) považován za Rothovo alter-ego, současně ale Rothovi umožňuje se v mimoliterárních projevech od vypravěče distancovat. Zuckerman v trilogii vystupuje jako (aktivní) účastník děje i jako nezúčastněný pozorovatel, který na zobrazované události nemá a nemůže mít žádný vliv, a současně jako konstruktér událostí, přičemž v rámci série románů má svůj vlastní životopis a romány

⁸⁰ Srov. Chatman, cit. d., s. 138.

⁸¹ Tamtéž, s. 138.

⁸² Termín užívám ve smyslu, jak jej v návaznosti na Wayne Boothe definuje Chatman, tedy jako princip rekonstruovaný čtenářem z narativu, jenž stanovuje normy díla. Tamtéž, s. 154–155.

mezi sebou explicitně a implicitně komunikují.⁸³ Rothovo dílo se obecně rozděluje na *Zuckermanovy knihy* (s hrdinou a vypravěčem Nathanem Zuckermanem), *Rothovy knihy* (v nichž Roth hovoří jakoby sám za sebe, přičemž může jít jak o díla primárně autobiografická – *Fakta, Odkaz* –, tak ryze fikční – ve *Spiknutí proti Americe* nechá sebe a svou rodinu prožít alternativní verzi historie USA) a *ostatní knihy* (bez vypravěče Rotha nebo Zuckermana).⁸⁴ Rothovo dílo je i přes veškerou různorodost od devadesátých let mimořádně integrální a na jeho základě lze identifikovat Rotha jakožto implikovaného autora (tj. „rekonstruovaného čtenářem z narativu“), jako vypravěče (v *Rothových knihách*, a takéž v *knihách Zuckermanových*, je-li Rothův nejčastější vypravěč jeho alter-egem), ale takéž Rotha jako reálného autora, neboť tito tři sdílejí etické, morální i politické hodnoty. Jinými slovy – „světový názor“ Zuckermana a Rotha jakožto implikovaného i reálného autora se jeví jako totožný. *Knihy Zuckermanovy, Rothovy a ostatní* se od sebe liší jen postavou vypravěče. Román *Indignation* (2008), řazený mezi *ostatní knihy*, rozvíjí obdobné úvahy o vztahu jedince a dějin, o determinaci života člověka konkrétním historickým okamžikem jako „trilogie“ (včetně ironizace a satirizace amerických konzervativců a republikánů), takže by mohl být chápán jako její přímé pokračování (postihuje jednu etapu novodobých amerických dějin – vstup USA do války v Koreji); od trilogie se liší jen absencí Zuckermana a zejména nekomplikovaným a na Rotha nezvykle přímočarým narativem. *Exit Ghost*, jak již bylo řečeno, na straně druhé na rámcové vyprávění trilogie chronologicky navazuje, zpracovává ale odlišná témata, a má tedy blíž k románu *Ghost Writer*:

XVII.

V předcházejícím výkladu jsme definovali téma tří Rothových románů jako napětí mezi sebeurčením člověka a deterministickými silami historie. Tlak historických a společenských procesů na život nakonec hrdinu přinutí nasadit si masku a prožít život jako lež, žít dvojitým životem v neustálém strachu a frustraci. Společně pro všechny tři romány je také zobrazení důsledků takového dvojího života s nasazenou maskou: jedinec nemá svůj osud pod kontrolou a stává se věčnou obětí náhod. Nicotné příčiny mohou mít neadekvátně tragické důsledky; lidský život může změnit jediné slovo. Pro Zuckermana jako vypravěče je pak tvůrčí motivací jeho fascinace představou „života jako čehosi, jehož smysl je

⁸³ Např. román *Exit Ghost* navazuje na *Ghost Writer*, současně chronologicky navazuje na *Americkou trilogii* (na Zuckermanovu narativní přítomnost), přičemž obsahuje vloženou epizodu, která osvětluje události předcházející Zuckermanovu pobytu v Berkshirských kopcích, tedy události před „trilogií“.

⁸⁴ Takzvané *Kepeshovy knihy* necháme stranou, neboť jejich existence sledovanou problematiku nijak neobohacuje.

skryt“ (s. 262), představou života jako nekonečného tajemství, nekonečného zdroje záhad.

Zdrojem mimořádného úspěchu *Americké trilogie* bude právě to, že se Rothovi podařilo provázat historické procesy a lidské osudy, že mu podařilo ukázat ničivé dopady společenských a historických tlaků na život jedince. *Americká trilogie* ukazuje, jak se dějinné síly zmocňují osobní svobody. A jak se lidé v různých dobách stávají obětmi různých poloh amerického puritanismu či hnutí jím vyvolaných nebo na něj reagujících. V románu *Vzala jsem si komunistu* Nathan Zuckerman o svém hlavním hrdinovi říká: „Ještě jsem nepoznal nikoho, jehož život by byl tak těsně obkroužen americkou historií [...] Představit si jej mimo konkrétní historický moment není možné“ (s. 189). Právě ve schopnosti postihnout *těsnou obkrouženost lidského života dějinami* leží kořeny Rothova mistrovství.

Roth při zobrazování společenských mechanismů a vztahu dějin k životu člověka umí odhalit vše podstatné a hlavně všechno falešné. Jeho postoj ke světu kolem jasně vystihuje to množství nesouhlasících rebelů a kverulantů, kterými zalidnil své romány. Slovo rozhořčení tak je vystižením podstaty spisovatele stále stojícího v opozici. V opozici ironické a jízlivé a v posledních letech i zahořklé. V Rothově světě jsou totiž semleti nejen rebelové, ale i „vzorní občané“ – jako třeba Švéd Levov z *Americké idylly*: za svůj řádný život dobrého spořádaného občana není „po zásluze odměněn“, a tak jej naplní hrůza (z destrukce všeho, v co věřil) a žije s nasazenou maskou infantilní nekomplikovanosti.

K takovému nasazování masek vede systém společnosti a uvažování, v Rothových románech ztělesňovaný americkými republikány, všechny ty tradiční posvátné hodnoty, které jsou důležitější než lidský život a svobodná vůle jedince.

Prameny

- Roth, Philip. *Americká idyla*. Přel. Luba a Rudolf Pellarovi. Praha : Volvox Globator, 2005.
Roth, Philip. *American Pastoral*. London : Vintage, 2005.
Roth, Philip. *Druhý život*. Přel. Jiří Hanuš. Praha : Mladá fronta, 2010.
Roth, Philip. *Exit Ghost*. London : Jonathan Cape, 2007.
Roth, Philip. *Facts. A Novelist's Autobiography*. London : Vintage, 2007.
Roth, Philip. *The Human Stain*. London : Vintage, 2005.
Roth, Philip. *I Married a Communist*. London : Vintage, 2005.
Roth, Philip. *Lidská skvrna*. Přel. Jiří Hanuš. Praha : Volvox Globator, 2005.
Roth, Philip. *Novels & Stories 1959 – 1962. Goodbye, Columbus and Five Short Stories; Letting Go*. New York : The Library of America, 2005.

Roth, Philip. *Reading Myself and Others*. London : Vintage, 2007.

Roth, Philip. *Zuckerman Bound*. New York : Farrar Straus Giroux, 1985.

Literatura

Bloom, Blaire. *Leaving a Doll's House*. New York : Little, Brown, 1996.

Brauner, David. *Philip Roth*. Manchester – New York : Manchester University Press, 2007.

Eagleton, Terry. *Holly Terror*. Oxford : Oxford University Press, 2005.

Halio, Jay L. – Siegel, Ben, eds. *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novel*. Newark : University of Delaware Press, 2005.

Head, Dominic. *The State of the Novel. Britain and Beyond*. Oxford : Wiley – Blackwell, 2008.

Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*. Brno : Host, 2008.

Jařab, Josef. „Rothův prozaický talent a příznaky pravdy“. Doslov k románu *Elév*. In Hilský, Martin – Zelenka, Jan, eds. *Od Poea k postmodernismu*. Praha : Odeon – H & H, 1993.

Lukács, György. *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha : Odeon, 1976.

Parrish, Timothy (ed.). *Cambridge Companion to Philip Roth*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

Royal, Derek Parker (ed.). *Philip Roth. New Perspectives on an American Author*. Westport, Connecticut – London : Praeger Publisher, 2005.

Ruland, Richard – Bradbury, Malcom. *Od puritanismu k postmodernismu*. Praha : Mladá fronta, 1997.

Safer, Elaine B. *Mocking The Age: The Later Novels of Philip Roth*. Madison : University of Wisconsin Press, 2003.

Shechner, Mark. „Philip Roth“. *Contemporary Jewish-American Novelists: A Bio-Critical Sourcebook*. Ed. J. Shatzky. Westport, CT : Greenwood Press, 1997.

Shostak, Debra B. *Philip Roth: Countertexts, Counterlives*. Columbia : University of South Carolina Press, 2004.

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

Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.

To Be Circumscribed by History: Philip Roth's "American Trilogy"

In Philip Roth's "American Trilogy", the processes by which historical forces seize human life are exposed. Roth manages to depict the devastating impact of social and historical strains on individual lives. The present study specifies the main theme of "American Trilogy" as being the tension between humanity's self-determination and the deterministic forces of history. The pressure of historical and social processes force Roth's heroes to live with masks, to live in falsehood, to live double lives in constant fear and frustration.

Rozhledy

