

E P I S T E M E

edice Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

A C A D E M I A

THEORIA

In memoriam

Dějiny a paměť v současné britské próze



Ladislav Nagy

Ladislav Nagy

Praha – České Budějovice
2015

E P I S T E M E
edice Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích
A C A D E M I A

THEORIA

In memoriam

Dějiny a paměť v současné britské próze

Ladislav Nagy

2015



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Vychází v rámci výzkumného projektu „Výzkum modelů reprezentací v literárních diskurzích“ (OPVK CZ 1.07/2.3.00/20.0125), spolufinancovaného Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Nagy, Ladislav

In memoriam : dějiny a paměť v současné britské próze / Ladislav Nagy. – 1. vydání. –

Praha : Academia ; České Budějovice : Jihočeská univerzita, 2015. – 207 stran. –

(Episteme) (Theoria)

Anglické resumé

ISBN 978-80-200-2586-9 (Academia ; brožováno). – ISBN 978-80-7394-552-7

(Jihočeská univerzita. České Budějovice ; brožováno)

821(410)-31 * 821.111-31 * 82:93/94 * 316.6:159.953 * 82.09 * (410)

– britský román – 20.–21. století

– anglicky psaný román – Velká Británie – 20.–21. století

– literatura a dějiny – Velká Británie – 20.–21. století

– sociální paměť – Velká Británie – 20.–21. století

– monografie

821.111.09 – Anglická literatura, anglicky psaná (o ní) [11]

Recenzenti

prof. PhDr. Martin Hilský, CSc.

Mgr. Richard Olehla, Ph.D.

© Academia, 2015

© Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2015

ISBN 978-80-200-2586-9 (Academia)

ISBN 978-80-7394-552-7 (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích)

OBSAH

Úvodem	7
Osobní příběh a Kainovo znamení: život a dílo Alexandera Trocchiho	9
Spříznění bez možnosti volby: <i>Gordon</i> Edith Templetonové	17
Portrét umělce jako rebela: Lawrence Durrell, pudingový ostrov a <i>Černá kniha</i>	31
Boží hra a iluze vědění: k poetice Johna Fowlese	46
Barry Unsworth a historie, z níž se nic nepoučíme	54
Tragické břímě minulosti v díle Williama Trevora	69
Julian Barnes a smutek: privatizace dějin, rozum a cit	81
Ian McEwan, paměť, vzpomínka a dětství	95
Filosofie a dějiny jako fraška aneb velká témata v románech Toma McCarthyho	107
Hilary Mantelová a „plebejské rozkoše anachronismu“	115
Literární vzpomínka na dvacáté století: <i>Cizí dítě</i> Alana Hollinghursta	122
Příroda, šílenství a dozvuky romantismu: John Clare dnes	131
Historické krajiny Lawrence Norfolk a otázka po románu jako žánru	145
Multikulti a dějiny v prvotině Zadie Smithové	162
Literární dílo jako terapie: romány Edwarda St Aubyna	169
Bída viktoriánských kurtizán a hyperrealismus historické romance	177
Graham Swift a hledání ztraceného času: <i>Světlo dne</i> a <i>Škoda že tu nejsi se mnou</i>	185
Todestrieb: <i>Bílý hotel</i> D. M. Thomase a zánik Střední Evropy	192
Poděkování	199
English summary	201
Ediční poznámka	202
Jmenný rejstřík	204

ÚVODEM

Knih je hodně, času málo. Sledovat detailně a do hloubky současnou knižní – zvláště pak tu anglickou – produkci je i při nejlepší snaze obtížné, ne-li nemožné. Dnešní anglicky psaná literatura se vzpírá celkovému uchopení, což je ostatně důvod, proč knihy o současné britské literatuře jsou vždy nutně selektivní a proč je pokusů o nějaký komplexní pohled na ni tak málo.

Tato kniha v tomto ohledu není výjimkou. Je třeba přiznat, že výběr autorů je kombinací různých faktorů, včetně osobních a nahodilých. Časově je výběr omezen druhou polovinou dvacátého století a počátkem století aktuálního, tematicky problémem historie, minulosti, paměti.

Není patrně příliš velkým zjednodušením říci, že v uplynulých desetiletích zažila britská literatura cosi jako historický obrat. Tendence je obzvlášť patrná v porovnání s románem padesátých let dvacátého století. Tehdejší prozaici, reprezentovaní zejména skupinou „Rozhněvaných mladých mužů“, vymezili literaturu jasně: měla se zabývat reálnými problémy Británie té doby a stylisticky navázat na dlouhou tradici realistického románu. Zahraniční vlivy byly nežádané, zabývat se historií nebo psát o cizích zemích bylo irelevantní. Zejména téma historie sloužilo jako kritérium pro to, aby nějaká kniha byla označena za žánrovou. To se v druhé polovině dvacátého století změnilo do takové míry, až v devadesátých letech si redaktor prestižního literárního časopisu Granta Ian Jack posteskl, že většina prózy vznikající na Britských ostrovech opomíjí současnou realitu a odehrává se buď v minulosti, nebo v zahraničí.

Mluvit o nějaké renesanci historického románu by bylo přehnané, spíše se zvýšil zájem o dějiny (ať už velké, nebo malé, lokální, individuální), paměť a minulost obecně a toto téma přestalo sloužit jako disqualifikační kritérium pro tzv. seriózní literaturu. Je třeba dodat, že tato změna byla doprovázena změnou na žánrové rovině, kdy se někdejší poměrně jasné vymezení mezi žánry, zejména pak vymezení mezi literaturou jasně žánrovou a literaturou seriózní, poměrně silně rozostřilo.

Eseje sebrané v této knize se nepokoušejí tuto změnu zachytit v její celistvosti, mimo jiné i proto, že o možnosti nějakého celistvého uchopení mám vážné pochybnosti. Spíše jsou to monograficky postavené eseje o autorech, s nimiž jsem přišel za poslední léta do styku a kteří mě nějakým způsobem zaujali: od autorky poměrně tradičních historických románů Hilary Mantelové přes českou emigrantku Edith Templetonovou zachycující ze zpětného pohledu zvláštní milostný vztah až po Lawrence Norfolka píšícího rozsáhlé historické fresky, v nichž se jednotlivci a jeho význam znepokojivě vytrácí.

Záměrně jsem volil formu eseje, neboť ta ze své povahy vychází z individuálního pohledu. Neklade si nárok na systematicčnost, ani na deskriptivní objektivitu, nýbrž je zcela ve službách individuálního setkání s texty. Řadu autorů a knih v tomto souboru by jistě šlo vysvětlovat jinak; přesto doufám, že můj pohled není jen produktem osobní idiosynkrazie, ale že nějakou relevanci má.

OSOBNÍ PŘÍBĚH A KAINOVO ZNAMENÍ: ŽIVOT A DÍLO ALEXANDERA TROCCHIO

Když v roce 1984 Alexander Trocchi v Londýně zemřel, uzavřel se život muže, který posledních třicet let svého života usilovně pracoval na tom, aby vymazal sebe sama, svou osobnost a i všechny její stopy – a činil to vskutku neobyčejně konzistentně. Již v románovém debutu *Mladý Adam* nacházíme hlubokou propast mezi těžko uchopitelnou přítomností a minulostí, která jako by patřila někomu jinému. „Jsou okamžiky, kdy to, co má být řečeno, na vás vykoukne z minulosti – stejně jako na vás může někdo vykouknout na ulici z okna, když kolem procházíte. Minulé hodiny, minulé činy najednou dostanou nádech podivné izolace; mezi nimi a vámi, který se na ně díváte, není už žádná souvislost,“¹ otevírá Trocchi svůj román a o kousek dál konfrontuje vypravěče se svým obrazem v zrcadle: „Chvíli jsem se na svůj obraz díval a nic zvláštního mi na něm nepřišlo. Byl to stejný nos, stejná ústa a i malá jizva na čele táhnoucí se k levému obočí nebyla o nic nápadnější než včera. Nic nebylo mimo své místo, a přesto zároveň bylo, protože mezi zrcadlem a mnou existovala stejná vzdálenost, stejná průrva soudržnosti, jakou jsem vždy cítil mezi činy, které jsem vykonal včera, a přítomným povědomím o nich.“²

Minulost, v tomto případě osobní minulost, je pro Alexandra Trocchiho něčím, čeho si je vědom, ale za co odmítá přijmout zodpovědnost, protože prostě nemůže. Vlastní minulost je mu cizí, dotírá na něj jako cosi odcizeného, co by se chtělo vetřít do jeho přítomného života, ale on k tomu nemá už prázdný vztah. Život, jak jej zachycuje Trocchi v celém svém díle, postrádá jakoukoli souvislost, je sledem nesouvztažných fragmentů přítomnosti. Kontinuitu vnímá autor jako cosi znásilňujícího, cosi, co je mu vnucováno zvenčí. Že to je myšlenka pro jeho dílo naprosto ústřední, je vidět i z toho, že se objevuje i v textech psaných čistě kvůli obživě (anebo alespoň tak to Trocchi podával), například

¹ Alexander Trocchi, *Young Adam*, London: Calder Publishing 2003, s. 7.

² Ibid.

v pornografickém románu *Helena a touha*. Protagonistka prchá od despotického a morálně značně konzervativního otce, na útěku objevuje vlastní touhu a podobně jako velké ženské postavy anglicky psané literatury, třeba Chaucerova žena z Bath nebo Defoeova Moll Flandersová, se jí naučí umně využívat k dosažení svých cílů – útekem od otce počínaje. Když se však z australského venkova dostane přes Singapur až do severní Afriky, veškerá vůle udržet svou individualitu ji opouští, a ona je dokonce ráda, že se stává sexuální otrokyní. „Je to zvláštní, ale už ani netoužím uprchnout. Jsem chycena do svých vlastních dějin, kterými pohybuje nějaká skrytá pružina, jejímuž fungování nemohu nikdy porozumět,“³ poddává se svému osudu Helena, ba nejen poddává, nemožnost cokoli změnit ji fascinuje a vzrušuje. „Je nabíledni, že mě chtějí prodat. To pomýšlení mě ale vzrušuje. Žádná apatie ani snad hrůza, ale zcela jasný a zkažený pocit touhy. Tohle je to pravé popření osobnosti, o které jsem tak dlouho a pracně usilovala,“⁴ uvažuje hrdinka nad svými pocity a v samém závěru knihy se dostává do stavu, kdy ji sexuální uspokojování svého „majitele“ přináší poměrně specifický pocit uspokojení: „Ke konci jsem se dokázala od vlastní osobnosti oprostit úplně. Stala jsem se nádobou, jež chtěla explodovat.“⁵

Toto téma ztráty vlastní identity a mazání stop Trocchi rozpracovával nejen ve svém díle, jehož vrcholem je nepochybně *Kainova kniha*, ale též ve svém osobním životě. Prohlásit, že Alexander Trocchi žil bouřlivý život, jak se to v podobných případech říkává, by bylo nejen klišé, ale bylo by to i dost nepřesné. Od konce padesátých let, kdy poprvé vyzkoušel heroin, žil poměrně monotónním životem těžce závislého člověka, tj. od dávky k dávce. Za sebou přitom zanechával spoušť: zničené životy lidí kolem sebe, nesplněné sliby, zmařené naděje. První manželku a dvě dcery opustil ještě v padesátých letech v Paříži, odkud je poslal na Mallorcu; druhá žena, kterou přivedl k těžké závislosti na heroinu během několika měsíců od seznámení a kterou prý neváhal vysílat šlapat chodník, aby sehnala peníze na drogy, zemřela na žloutenku v roce 1972. Jejich syn Mark zemřel sedm let před Trocchim. Druhý syn Ni-

³ Alexander Trocchi, *Helen and Desire*, Edinburgh: Rebel Inc. 1999, s. 23.

⁴ Ibid. s. 60.

⁵ Ibid. s. 140.

cholas spáchal sebevraždu rok po otcově smrti. Byt, v němž Trocchi žil a kde zůstala většina jeho písenností, zničil požár.

Alexander Trocchi se narodil v Glasgowě v roce 1925. Jeho otec patřil k druhé generaci italských emigrantů, matka byla Skotka. Rodiče měli nájemní dům nedaleko doků na břehu řeky Clyde. Otec se po celý život úspěšně vyhýbal práci a matka zemřela, když bylo Alexanderovi šestnáct, přičemž tato ztráta jej hluboce poznamenala na celý život. Trocchi tuhle rodinnou historii zachytil v *Kainově knize*, jejíž vypravěč a protagonista jménem Necchi je poměrně věrným obrazem autora. Ve čtyřicátých letech studoval na glasgowské univerzitě, strávil nějaký čas v armádě, po válce se na univerzitu znovu vrátil a studoval zde filosofii.

Literární dráha Alexandra Trocchiho, to jsou především padesátá léta. O dekádu později z něj zbyla spíš už jen ikona, vzor mladších literátů, muzikantů a ostatně všech, kteří se nějakým způsobem stavěli do opozice vůči konvenčně přijímaným hodnotám nebo etablovaným strukturám. Pokoušel se sice stále psát, kvůli vnitřnímu nutkání i kvůli penězům, ale přemíra energie, jíž se proslavil v padesátých letech, už byla nenávratně pryč – nepochybně i z důvodu silné drogové závislosti.

V padesátých letech to však byl úplně jiný Trocchi. Na studiích se seznámil s francouzskou kulturou, zejména existencialistickou filosofií, a jako jeden z mnoha Angličanů a Američanů přijel počátkem padesátých let do Paříže. Ta tehdy skutečně žila uměním a filosofií a navíc vedle svébytné kulturní aury nabízela mladým anglosaským emigrantům podstatně větší prostor pro seberealizaci než jejich mateřské země. Odhaduje se, že počátkem padesátých let žilo v St. Germain-des-Près a Latinské čtvrti na dvanáct tisíc anglosaských emigrantů, kteří toužili být jako Hemingway, Joyce nebo Miller, kteří Paříž v anglosaském světě proslavili v meziválečném období.

Do skupiny literátů s vysokými ambicemi patřil i Alexander Trocchi a lidé kolem jím založené literární revue *Merlin*, tedy hlavně Austryn Wainhouse, Richard Seaver, Christopher Logue,⁶ John Coleman nebo

⁶ Právě Christopher Logue zachytil vzpomínky na pařížská léta v knize *Prince Charming, A Memoir*, London: Faber & Faber 1999. Z nich zde vycházím.

Baird Bryant. Téměř všichni se zapsali do literární historie: Wainhouse přeložil jako první do angličtiny Bataille, Seaver překládal Apollinaira, Christopher Logue se proslavil jako básník a překladatel Homéra. Dick Seaver, pozdější redaktor významného amerického nakladatelství Grove Press, vlastně pro anglicky psanou literaturu objevil Becketta, i když ty počátky nebyly snadné: v druhém čísle revue *Merlin* vydal Seaver esej s názvem „Samuel Beckett: Úvod do díla“ a hned v čísle následujícím otiskli ukázkou, načež jim výrazně ubylo předplatitelů a do redakce údajně docházely rozhořčené dopisy. Úspěch časopisu, který je dnes sběratelskou vzácností, je nicméně neuvěřitelný. Stejně jako Trocchi, i *Merlin*, jeho dítě, zazářil jen krátce, o to však silněji. Vycházel pouhé tři roky, v letech 1952–1955, a za tuto dobu se týmu kolem Trocchiho podařilo dát dohromady jedenáct čísel – v nich však vyšly texty od takových osobností pařížského literárního světa, jakými byli Ionesco, Genet či Beckett. *Merlin* skončil poměrně prozaicky – došly peníze. Trocchi pod vlivem Jeana Cocteaua zkusil heroin a stále více mu propadal, navíc jej v roce 1955 opustila milenka Jane Lougeeová, která jeho i časopis finančně podporovala penězi od svého zámožného otce ze Spojených států. Jako většina „mladíků z Merlinu“ (Samuel Beckett) našel i Trocchi poměrně zajímavý zdroj obživy v tehdy prosperujícím nakladatelství Olympia Press, které založil Maurice Girodias. Ten měl čich na dobré knihy, talentované autory a především byznys. Rychle pochopil, že literáti sdružení kolem revue *Merlin* mu mohou pomoci s erotickou edicí *Traveller's Companion*, a to buď jako autoři, nebo jako překladatelé. Trocchi byl jeden z nejpilnějších. Během tří let, kdy vycházel *Merlin*, dokázal pod různými pseudonymy vydat celkem šest pornografických románů. Z nich je asi nejlepší již zmíněný román *Helena a touha*, napsaný pod ženským pseudonymem Frances Lengel. Podobně jako později v *Kainově knize* i zde se vypravěčka ohlíží za svým osudem z místa, které stojí jaksí „mimo“: Joe Necchi píše na svém člunu kotvícím u New Yorku, Helena vzpomíná na útěk z rodné Austrálie kdesi v alžírské poušti, kde dosáhla podobného odloučení jako Joe. A stejně jako on i ona je zajatcem: Joe Necchi se sice osvobodil od úzkoprské společnosti vyznávající hodnoty jako uměřenost a pracovitost, ovšem touha po svobodě a hlubším prožitku jej dovedla k závislosti na droze; Helena unikla

světu, do kterého ji přivedli rodiče, v touze po větší sexuální rozkoši... a stala se sexuální otrokyní. Svého nového zotročení si je stejně jako vypravěč *Kainovy knihy* vědoma, ale ani ona svého rozhodnutí nelituje. Jako by román *Helena a touha*, jenž se mimochodem může směle zařadit po bok takové klasice erotické literatury, jako jsou *Příběh O* nebo *Justina*, v mnohém předznamenával nejen Trocchiho další psaní, ale i život.

Vedle erotických textů psaných hlavně a především pro rychlý výdělek Trocchi v Paříži ještě napsal svůj románový debut. *Mladý Adam* je thriller odehrávající se na jednom z glasgowských kanálů. I zde je až zarážející, nakolik veškerá Trocchiho imaginace míří ke *Kainově knize*. Protagonista je totiž vyděděnec společnosti, který pracuje jako nájemný dělník na říčním člunu; k intenzitě napětí v románu pak přispívá jednak nález mrtvé ženy ve vodě, jednak skutečnost, že protagonista svede kapitánovu manželku – obojí zazní ozvěnou i v *Kainově knize*.

Mladý Adam v konečné verzi vyšel v roce 1961, tedy stejně jako *Kainova kniha*, nicméně i když jsou texty tematicky propojené, pozorný čtenář zde rozdíl najde. Jako by *Mladý Adam* – jenž mimochodem díky podařené filmové adaptaci z roku 2003 opět značně nabyl na popularitě – až příliš odrážel inspiraci francouzským prostředím, zejména pak dílem Alberta Camuse a jeho *Cizincem*. Vlastně lze s jistou nadsázkou říct, že to není ani tak román jako spíše filosofický traktát rozvíjející otázky morálky, pravdy a arbitrárnosti jazyka. Prostřednictvím těchto otázek, vlastně společných většině autorů sdružených kolem *Merlinu* a Olympia Press, si Trocchi vytyčuje pole, na které se posléze bude pohybovat v *Kainově knize*.

Po zániku revue *Merlin* se Trocchi ještě nějakou dobu potloukal v Paříži, kde stále spolupracoval s Mauricem Girodiasem. V garsonce na Montparnassu začal psát *Kainovu knihu*, hlavně se však potloukal po kavárnách na Rue Campagne Première, sháněl drogy a hrál pinball. Koncem padesátých let bylo jasné, že poválečný rozmach anglosaské komunity v Paříži je minulostí: většina mladých emigrantů pravidelně docházejících k Georgi Whitmanovi do knihkupectví Shakespeare & Company, jež představovalo poslední pojitko s Paříží ztracené generace, si uvědomila, že se novými Hemingwayi či Millery nestanou, často jim i došly peníze, a tak se vrátili do Británie nebo Spojených států. Navíc

se výrazně uvolnila i cenzura na obou anglosaských březích Atlantiku a jak v Londýně, tak v New Yorku vznikala nová nakladatelství, která navázala na pařížskou Olympii a navíc byla řízena méně chamtivými majiteli, než byl Maurice Girodias – v Londýně to bylo hlavně nakladatelství Johna Caldera, v New Yorku pak Grove Press.

Do New Yorku zamířil v roce 1956 s rukopisem *Kainovy knihy* i Alexander Trocchi. Ostatně v Paříži už jej moc štěstí nečekalo – hodně přátel bylo pryč a řadě dalších, kteří v dobré víře dali peníze na pokračování časopisu, se musel vyhýbat, protože si prostě a jednoduše peníze prohnal žilou. Ti, kteří kdysi obdivovali Trocchiho literární nadání a pobaveně se usmívali, když si píchal na veřejnosti v pařížských kavárnách, se ho teď děsili. Trocchi byl na svou závislost hrdý a potkat ho, vzpomínají mnozí jeho někdejší přátelé, znamenalo být okamžitě vystaven žádosti o peníze. Jedním z těch, který mu pomohl, byl spolupracovník z *Merlinu* Richard Seaver. V nakladatelství Grove Press zařídil vydání *Kainovy knihy*. Tu Trocchi vlastně dopsal jen díky němu, neboť Seaver mu platil za každou kapitolu, kterou do nakladatelství přinesl – z tohoto faktu mimochodem vychází zvláštní řazení knihy, někdy si těžká závislost prostě vynutila uzavřít kapitolu dřív.

Vedle psaní si Trocchi v New Yorku vydělával tím, co zachytil v *Kainově knize* – obsluhoval vlečný člun, který dopravoval stavební materiál z kamenolomu na Manhattan. Tato kapitola jeho života nemohla být od té pařížské odlišnější – zatímco v Paříži žil vždy v centru velkoměsta, obklopen studenty, literáty a umělci, zde se dostal úplně na okraj, a to jak geograficky, tak společensky. Nesourodou, rozmanitou, přesto však soudržnou komunitu literátů kolem časopisu *Merlin* vyměnil za společenství newyorských fetišáků, v němž však vzhledem k samotné povaze drogově závislé existence panovaly vztahy, které jakoukoli existenci společenství popírají. Zatímco v Paříži žil Trocchi uprostřed lidí, které svedl dohromady zájem o literaturu a touha hledat nové výrazové prostředky, v New Yorku se pohyboval mezi lidmi, které k sobě poutala čirá nouze: žili od dávky k dávce a v neustálém strachu před represivním aparátem.

Právě problémy se zákonem jeho newyorský pobyt ukončily. Trocchi si pobyl několik měsíců ve vězení za experimentování s drogami, a když

byl obviněn z podávání drog nezletilým, raději z New Yorku uprchl – údajně autobusem přes Montreal, kde se setkal s tehdy ještě neznámým Leonardem Cohenem, a odtud pokračoval lodí přes skotský Aberdeen do Londýna. A právě britská metropole, o níž se v *Kainově knize* zmiňuje jako o místu, kde si sám sebe dokáže představit, se stala v posledních dvaceti letech života jeho domovem.

Z tvůrčího hlediska to ale bylo dvacet pustých let. Trocchi již do své smrti nic pořádného nenapsal, jen občas trochu zčeřil vody literární scény: v roce 1962 se na skotském literárním festivalu dostal do pře s nacionalistou Hughem MacDiarmidem, o něco později se pokoušel oslovit hnutím *sigma*, jež bylo určitou variací na Debordův situacionismus, a též revolučním manifestem *Revoluční návrh: neviditelné povstání milionu myslí*. Nic z toho však nemělo trvalejšího významu. Možná zajímavější byly vynikající překlady z francouzštiny, které v Londýně dělal pro Johna Caldera – ten podobně jako Seaver prozíravě neuzavřel s Trocchim smlouvu, nýbrž mu vyplácel peníze v hotovosti za každý odevzdaný kus textu, libru za stránku překladu. Ostatní nakladatelé tak důvtipní nebyli, nechali se často zlákat odevzdanou ukázkou o rozsahu několika stránek s náčrtem dalšího děje a na jejím základě kdysi slavnému autorovi vyplatili zálohu – samozřejmě knihy se nikdy nedočkali. Calder později vzpomínal, že na počátku sedmdesátých let měl Trocchi podepsáno asi sedm smluv na knihy, které nikdy nedodal.⁷

Kainova kniha je tak vlastně Trocchiho uměleckou závětí. Je shrnutím tvůrčího života, který měl neobyčejně krátkého trvání, necelých deset let, a zároveň završením jedné literární cesty. Mnozí Trocchiho přátelé, například Dick Seaver, nikdy nepřestali litovat zmařeného talentu a v *Kainově knize* nejsilněji vnímali právě nenaplněný příslib. Jenže je otázka, co a jak dál by Trocchi mohl rozvést. *Kainova kniha* je určitý extrém – je to nejzazší bod, na který se Trocchi coby autor literárně i lidsky dostal. Jen „díky“ své naprosté drogové závislosti se dostal na skutečný okraj společnosti, mimo všechny kruhy, jakkoli nonkonformní, a dosáhl onoho bodu „mimo“, z něhož je text psán. I odchod

⁷ Viz Richard Seaver, „Introduction“, in Alexander Trocchi, *Cain's Book*, London: Calder Publications 1992.

z Paříže je pro text důležitý – Trocchi totiž nevyměnil jedno kulturní prostředí za jiné, ale zvolil zcela odlišný modus existence. Život na člunu mu poskytl kýžený odstup jak z hlediska perspektivy, tak z hlediska zařazení v rámci společnosti. Stal se zvláštním nomádem: připoutaným k městu, ale zároveň věčně odsouzeným pohybovat se po jeho hranici, přispívající k jeho rozvoji (dovozem stavebních materiálů), ale vždy vytěšňovaným ven. Žil na dohled od zářivých neónů Manhattanu, když však zakotvil člun v přístavu, město bylo nedosažitelně daleko.

Trocchiho imaginace je orientována výrazně prostorově. To je v náznamech patrné již ve zmíněné erotické knize *Helena a touha*, ale zde je prostorový aspekt ještě nápadnější. Před vypravěčem se rozprostírá „nekonečná tundra, již je třeba prozkoumat“, krajina bez značek, silnic, přirozených dominant, bezútěšná krajina: na jedné straně nekonečná tundra, na straně druhé tmavý Atlantik. A všude číhá nebezpečí. Člověk je ohrožený tvor, feťák o to víc. Vypravěč je nucen projít tundrou na její samotný konec, bez pomoci mapy a značek dosáhnout bodu, kdy se prostor láme v nekonečno a odtud přehlédnout celou lidskou existenci včetně myšlení, mýtů, tužeb a úzkostí.

S motivem nejzazšího bodu, který se v *Kainově knize* opakuje velice často, je spojen motiv cykličnosti. Trocchi totiž zároveň klade otázku, zdali je tohoto bodu možné vůbec dosáhnout. Anebo, lépe řečeno, lze ho dosáhnout dnes, tj. po smrti tragédie? Nejzazší bod je totiž bodem tragickým – je to místo Kainovo a Luciferovo, místo, z něhož není možné mluvit. Jako by si s postupem svého „rebelského“ textu, který okázale pohrdá jakýmkoli příběhem, Trocchi stále silněji uvědomoval, že tragédie zůstává nedosažitelná. Proto *Kainova kniha* končí takřikajíc uprostřed, sdělením, že nic nekončí. Trocchi je konkrétnější než Blanchot nebo Klossowski, ale i pro něj literatura zůstává uzavřena v cykličnosti, přičemž během tohoto cyklu vymazává svého autora.

SPŘÍZNĚNÍ BEZ MOŽNOSTI VOLBY: *GORDON* EDITH TEMPLETONOVÉ

„Zakázaný román opět na scéně!"; „Po třiceti letech pod skutečným jménem!"; „Konečně pravda o osudové lásce“. Takovéto senzační věty bylo možné číst na jaře roku 2003, kdy ve Spojených státech a v Británii vyšel v novém vydání román *Gordon* – a tentokrát již pod ním byla vlastním jménem podepsána jeho autorka Edith Templetonová, vážená a dlouholetá přispěvatelka časopisu *New Yorker*. Její kniha poprvé vyšla už v šedesátých letech, tehdy pod pseudonymem Louise Walbrooková, ovšem záhy se z povědomí vytratila. A protože platí, že vše zakázané je přitažlivé, pokusila se marketingová oddělení nakladatelství na někdejších tabu vydělat. Podle obálky anglického vydání (toho se zhostilo nakladatelství Viking) vyšla kniha v roce 1966 v nakladatelství New English Library, byla zakázána, až se jí o dva roky později ujal král erotické literatury Maurice Girodias a vydal ji v Paříži ve svém slavném nakladatelství Olympia Press. Tento příběh o zakázané knize opakovala prakticky všechna média, rozhodně všechny deníky. Skutečnost byla ovšem prozaičtější: v druhé polovině šedesátých let cenzura v Británii i Spojených státech polevila, a třebaže předválečný debut Lawrence Durrella *Černá kniha* mohl vyjít v Británii až v roce 1973 (příčemž Durrell byl chráněncem T. S. Eliota a od padesátých let vydával své knihy v jím řízeném nakladatelství Faber & Faber), přece jen se po vyhrané soudní při týkající se Lawrencova *Milence Lady Chatterleyové* i angličtí nakladatelé a knihkupci přestali bát, a hlavně přestali být ochotni nechávat si unikat své zisky do tehdy poměrně liberální Paříže. V polovině šedesátých let tak bylo možné i v Londýně koupit mnohem odvážnější knihy, než byl *Gordon: Lolitu, Nahý oběd, Obratník raka*. K občasným žalobám sice stále docházelo, ale ty měly povětšinou jen lokální charakter; například *Kainova kniha* Alexandera Trocchiho (žijícího v Paříži a též vydávajícího u Olympie) byla soudně zakázána v městě Sheffield. O tom, že by *Gordon* byl v Británii zakázán, dosud nikdo nepodal přesvědčivý důkaz; naopak literární historik Patrick J. Kearney, jenž mimo jiné sestavil oficiální bibliografii nakladatelství Olympia Press, na stránkách *Times*

Literary Supplement prohlásil, že o „žádném zákazu nebo soudním procesu neví“.

Navíc nakladatelství New English Library, které knihu původně vydalo, bylo úzce provázané právě s pařížským Olympia Press. Zde *Gordon* vyšel roku 1968 v edici *Traveller's Companion* – a právě do této provokativní řady soustředil Maurice Girodias své nejlepší tituly. *Gordon* se tak ocitl bok po boku takových mistrovských děl světové literatury, jakými jsou například Nabokovova *Lolita*, Burroughsův *Nahý oběd* či *Zrzek* J. P. Donleavyho. Schopný obchodník Girodias vydal knihu pod atraktivnějším názvem *Démonova hostina*, byť samozřejmě vzhledem k povaze textu je mnohem správnější původní *Gordon*.

Maurice Girodias⁸ je natolik významnou postavou literatury dvacátého století, že zasluhuje krátkou odbočku a samostatnou zmínku. Tento syn někdejšího manchesterského dandyho a frankofila Jacka Kahaneho udělal pro světovou literaturu více než kdokoli jiný – i když vlastně jen navázal na průkopnickou práci svého otce. Jack Kahane byl muž štěstěny. Coby zarputilý nepřítel Německa a milovník všeho francouzského se za první světové války přihlásil do armády – nikde ho nechtěli, nakonec skončil u kavalerie jako tlumočník. Vzhledem k tomu, že tento dandy na koni moc jezdit neuměl a o moc lepší to nebylo ani s jeho znalostí francouzštiny, mohl být vlastně rád, když utržená plíce a otřes mozku jeho válečné tažení ukončily. Usadil se v Paříži s tím, že bude vydávat knihy, a vrhl se do toho skutečně s vervou. Velkou meziválečnou senzací byl James Joyce a Kahane se rozhodl, že bude vydávat kontroverzní tituly. Proto neváhal, vyrazil za Sylvii Beachovou, tehdejší Joyceovou nakladatelkou, že by od „Mistra“ něco vydal. Joyce mu svěřil fragment *Plaček za Finneganem*, který nepříliš majetný Kahane pořídil za 50 000 franků, odnesl si jej domů a tam jen zíral... Nicméně po počátečním rozčarování se mu začalo dařit, dokonce vydal ještě jednu Joyceovu knihu, *Poems Pennyeach*, a čekal na své další příležitosti. Ta největší přišla, když potkal Henryho Millera – *Obratník raka* se stal knihou, která Obelisk Press, jak se Kahaneovo nakladatelství jmenovalo, navždy zapsala do análů

⁸ Ohledně dějin nakladatelství viz John De St Jorre, *The Good Ship Venus, The Erotic Voyage of the Olympia Press*, London: Pimlico 1994. Tato kniha mi posloužila jako hlavní zdroj informací o Olympia Press.

světové literatury. Vedle toho vydal Jack Kahane ještě Durrellovu *Černou knihu*, Lawrencova *Milence Lady Chatterleyové* (i když až jako druhý – poprvé kniha vyšla v Itálii). Na začátku druhé světové války však zemřel, a tak rázem skončila celá jedna etapa anglicky psané literatury ve Francii. Jeho odkazu se nicméně chopil syn Maurice, který si židovské jméno Kahane změnil na Girodias (po matce): ten hned po skončení války rozjel své vlastní nakladatelství Olympia Press – a měl při tom podobně šťastnou ruku jako otec. Do podniku vložil prakticky všechny své finance a navíc zaměstnával nadané, anglicky píšící autory, aby mu psali erotické a pornografické romány; kromě toho, že tak získával základní kapitál, ještě tím jakoby mimochodem navázal na poměrně dlouhou tradici celých sta let, kdy si každý větší básník či romanopisec sem tam zkusil nějakou tu erotickou záležitost. Básník Christopher Logue ve svých memoárech vzpomíná, jak jej Girodias poučoval: „Pornografii nepíšete pro vlastní zábavu. Našimi zákazníky jsou muži hledající sexuální úlevu jedním z těch nejnornálnějších způsobů. Všichni savci, a to včetně lidí, masturbují. Děti by se měly učit masturbovat. Odsuzovat masturbaci znamená podporovat znásilňování. Ale jen málo dospělých se při tom rádo směje. A ještě míň má rádo, když se jim někdo směje.“⁹ Přes tento celkem cynický a obchodnický přístup měl Girodias i výtečný literární instinkt. Vždyť jen za první rok své existence vydala Olympia Press mimo jiné Millerův *Plexus* a z původní francouzské tvorby reprinty de Sada, dále Georgese Bataille a Apollinaira. Hned o rok později zde vyšel průkopnický román *Příběh O*, v roce 1955 pak *Zrzek* z pera J. P. Donleavyho a Nabokovova *Lolita*. Právě veleúspěšný Donleavyho román ovšem přinesl Girodiasovi zkázu: kvůli prohranému soudnímu sporu byl román nucen své nakladatelství prodat. Nicméně ještě předtím stihl vydat v roce 1959 Beckettovu slavnou trilogii (*Molloy*, *Malone umírá*, *Nepojmenovatelný*), Burroughsův *Nahý oběd* a otevřít restauraci s klubem Grande Séverine. V roce 1964 se však Olympia Press dostala do poměrně paradoxní situace: bilingvní Girodias bojoval proti cenzuře a restrikcím v anglosaském světě; ty však postupně (a on na tom měl obrovskou zásluhu) padaly, Anglie i Spojené státy byly stále liberálnější – ale ve Francii v po-

⁹ Christopher Logue, *Prince Charming, A Memoir*, London: Faber & Faber 1999.

lovině šedesátých let naopak došlo k posílení restrikcí. Pro Girodiasa tak šedesátá léta nebyla šťastná: s většinou tehdy už úspěšných autorů se rozešel ve zlém, hlavně kvůli penězům, v anglicky mluvících zemích za něj sklízeli plody trpělivé práce a geniálního odhadu jiní, a navíc v domovské Francii byla Olympia stíhána jedním zákazem za druhým, až bylo v roce 1964 Girodiasovi zakázáno podnikat v nakladatelské branži a on pomalu začal své aktivity přesouvat za oceán, kde také v roce 1965 vyšla slavná antologie *The Olympia Reader*.

Román Edith Templetonové tak v Olympii vyšel v době, kdy ty největší boje za svobodu slova byly vlastně už vybojovány. Je otázka, jak tento román vnímali soudobí čtenáři. Knihy vydávané Mauricem Girodiasem, a to jak prvoplánová pornografie, tak knihy, jež vyšly v úzkoprofilové řadě *The Traveller's Companion*, se vyznačovaly tím, že jejich autoři byli povětšinou muži, a pokud už se objevilo sem tam ženské jméno, okamžitě vznikla domněnka, že jde o pseudonym – tak tomu bylo třeba i v případě Pauline Réageové, pod jejímž jménem vyšel v Olympii *Příběh O*. Dohad, že se na *Gordona* původně pohlíželo jako na mužskou sadistickou fantazii, se loni objevil v britském literárním tisku, mně osobně však přijde jako lichý: kniha v sobě má mnohem víc a je to vidět na první pohled, stejně jako lze okamžitě poznat, že jde o autentickou (ne však nutně doslovně autobiografickou) výpověď.

Snaha zajistit románu publicitu zdůrazňováním jeho erotického obsahu a skutečnosti, že vyšel v Olympii, působí ovšem jako dvousečná zbraň. Na jedné to přineslo ovoce: „zakázaná“ kniha dokonale okamžitě vzbudila zájem médií, dostalo se jí značné publicity a měla okamžitý úspěch i u čtenářů. Na druhé straně je zde úskalí, které potkalo prakticky všechny Girodiasem vydávané romány: totiž nálepka erotické literatury nebo pornografie. Jak v prvním dílu *Dějiny sexuality* ukazuje Michel Foucault, západní kultura prakticky nezná tradici erotického umění a v zásadním protikladu *ars erotica* – *scientia sexualis* vždy preferovala to druhé. Erotické umění a pornografie je velkým problémem západní kultury, nejpalčivěji pak ve dvacátém století. Psaní o erotice v literatuře nebo o pornografii je zamořeno nesnesitelným ideologickým balastem a i v těch případech, kdy se od tohoto nánosu osvobodí, jej často provází nepochopení.

Zářným příkladem nepochopení erotické literatury, a vlastně celé ediční politiky Olympia Press, je esej proslulého kritika George Steinera, jež vyšla jako recenze zmiňované antologie *The Olympia Reader*.¹⁰ Ta byla vydána ve Spojených státech jako jakési ohlédnutí za bouřlivými lety boje proti restrikci a cenzuře. Maurice Girodias do knihy zařadil většinu svých největších nakladatelských úspěchů, přičemž vynechal pouze ty, které nemohl tisknout kvůli osobním neshodám s autory (proto zde třeba není úryvek z *Lolity*). Steiner oceňuje Girodiasovu práci, trefně poznamenává, že kdyby býval vydal jen *Lolitu* a Beckettovu trilogii, byl by to dost velký počin na to, aby mu zajistil místo v dějinách světové literatury. Jenže pak celkem nepochopitelně spojuje celou produkci Olympie s pornografií, a tu navíc vnímá značně reduktivně, jako masturbační čtivo spojené s mechanikou orgasmu. Vzhledem k takovým textům, jakými jsou třeba *Nahý oběd* nebo *Lolita*, je takový soud skutečně hodně „mimo“. Steiner navíc útočí na celou erotickou literaturu: „Navzdory všemu tomu básnění či posedlému žvanění o nezměrných variantách a dynamice sexu, skutečná suma možných gest, naplnění a představ je drasticky omezená. Pravděpodobně existuje více pokrmů, více neobjevených eventualit gastronomického požitku nebo nechuti než sexuálních vynálezů od dob, kdy se císařovna Theodora rozhodla uspokojit veškeré milostné otvory lidského těla naplno a zároveň. Problém je v tom, že prostě není tolik otvorů. Mechanika orgasmu implikuje poměrně rychlé vyčerpání a časté přestávky. Nervový systém je tak uspořádán, že reakce na současné stimulování různých bodů těla vyvolávají jeden jediný, mírně rozostřený pocit.“¹¹ Ale to přece nemá s erotickou literaturou nic společného. Mechanika orgasmu je jedna věc, erotické umění druhá, navíc o mechaniku se pornografie zajímá jen v té nejpokleslejší a nejmasovější podobě. Tím, že Steiner na celou erotickou literaturu pohlíží tímto prismaticem, dopouští se, a s ním mnozí další, hrubého zjednodušení – to je totéž, jako bychom veškeré filmy nazírali optikou prvoplánových akčních stříleček a všechny televizní pořady prismaticem telenovel. Jako každá oblast umění, i umění erotické

¹⁰ George Steiner, *Language and Silence*, London: Faber & Faber 1985, s. 93.

¹¹ *Ibid.* s. 90.

je neobyčejně bohaté, rozmanité a jako takové zajímavé a neredukovatelné na jednu jedinou zkušenost (stejně jako lze jen stěží redukovat sex na jednu zkušenost orgasmu). Navíc většina knih, jež jsou jako erotické označovány, obsahuje podstatně víc než jen mechanická zobrazení sexuálních aktů – a to je i případ knih, které vyšly v Olympii.

Pokud se tedy Templetonové *Gordon* označuje jako erotická kniha, či dokonce pornografie, prokazuje se románu medvědí služba. Milovníci explicitních pornografických textů budou zklamáni, poněvadž při četbě zjistí, že popisy sexuálních aktů jsou vlastně cudné, a čtenáři náročné, introspektivní literatury zase mohou knihu ignorovat právě proto, že nechtou upadlou erotiku. *Gordon* je především knihou o lásce, o osudovém vztahu, a právě na tohle zapomíná George Steiner (ale i Roland Barthes či Susan Sontagová), když píše o pornografii: totiž že erotika je často úzce spojena s láskou a že oddělovat tyto dvě skutečnosti lidského života je zrádné. Na druhé straně je třeba jedním dechem dodat, že kdyby marketingové oddělení nakladatelství Viking nepřišlo s agresivní reklamní kampaní založenou na jisté „skandálnosti“, kniha by možná zůstala dalším z řady polozapomenutých klenotů světové literatury. Ale takový už je svět, v němž žijeme.

Vraťme se po erotické odbočce zpět k tomu nejzajímavějšímu: ke knize a osobě autorky. Edith Templetonová se narodila v Praze, po odchodu z Československa prožila celý život v zahraničí a zachytila jej v podobě polofiktivních textů. V novinových rozhovorech přitom často říkala, že nic v jejích románech není fikce, že vše je naprosto autentické zachycení jeho života. Tímto důrazem na autobiografickou fikci Templetonová předchází jeden z významných trendů současné literatury – a vzhledem k tomu, že její životní osud hraje v románech tak významnou roli, nebude od věci se na chvíli u něj zastavit.

Narodila se roku 1916 v Praze jako Edita Passerová. Její matka si jako mladá vzala za manžela muže dvakrát staršího než ona, malá Edith byla vlastně nechtěným dítětem, a tato skutečnost se poté odrazila hned v několika jejích prózách, mimo jiné i v *Gordonovi*. Prvních několik let života strávila s matkou ve Vídni, ovšem na počátku dvacátých let, po vzniku samostatné republiky, se přestěhovaly na zámek v Jirnech (otec jednoho dne přišel ve Vídni domů z práce a zjistil, že žena

i dítě jsou pryč), kde malá Edith vyrůstala. Jakožto dívka ze zámožnější, aristokratické rodiny se jí dostalo vzdělání na francouzském gymnáziu; po jeho ukončení začala na pražské univerzitě studovat medicínu. Ve dvaadvaceti letech se však provdala za Angličana Williama Templetona a v roce 1938 s ním odjela do Anglie. Do Čech se nikdy na delší dobu nevrátila. Její manželství s Templetonem, opět zachycené v *Gordonovi*, nebylo šťastné. V dlouhém rozhovoru uveřejněném v listu Guardian Templetonová vzpomíná, jak přijela do Anglie z Prahy s několika knihami, ty si vyrovnala v novém domově v knihovně, načež její manžel knihy přešel pohledem a dostal hysterický záchvat nad svazkem z díla Oscara Wildea – že prý „takové svinstvo ve slušném britském domě tolerovat nebude“. Později s hořkostí v hlase vzpomínala, že jí trvalo téměř deset let, než zjistila, že její manžel je vlastně frustrovaný homosexuál. Nakonec se s ním rozešla. Na samotném sklonku války, když se vrátila z pobytu v Německu, kde tlumočila u válečných soudů (předtím pracovala na britském ministerstvu obrany a rovněž u americké armády), prožila v Londýně krátké, leč intenzivní a osudové setkání s Gordonem, které pak literárně ztvárnila o nějakých dvacet let později ve své nejlepší a nejslavnější knize. Tu vydala pod pseudonymem a teprve nyní, když už všichni, kdo v knize vystupují, jsou dávno po smrti, souhlasila s vydáním pod vlastním jménem. „Můj pozdější muž mne jako spisovatelku nebral příliš vážně, a tak když vyšel *Gordon*, ani se nenamáhal knihu prolistovat. Kdyby ji ale začal číst, asi by mě trefil šlak.“ Za svého druhého manžela, významného lékaře Edmunda Rolanda, se provdala v roce 1956 a odjela s ním do Indie, kde působil jako osobní lékař nepálského krále. Během svého pobytu v Indii potkala Templetonová řadu významných osobností, mimo jiné se seznámila i s Nehruem a Dalajlámou. Po návratu z Indie cestovala po Evropě, chvíli žila v Paříži, Lausanne, v rakouském Salcburku, až se nakonec s manželem usadila v italském městečku Bordighera nedaleko Janova, kde v roce 2006 zemřela.

Svou literární kariéru odstartovala Edith Templetonová velice záhy, ba dokonce tak záhy, jak to jen šlo: první text uveřejnila již v deseti letech v německy psaných novinách *Prager Tagblatt*. Česky nic nepublikovala a až po emigraci do Anglie napsala (anglicky) svůj první román *Léto na venkově* (1950), v němž zúročila inspiraci nádherným prostředím

jirnského zámku. Hned následujícího roku přidala ještě dva romány *Žít ze vzpomínek* (1951) a *Ostrov vášně* (1951), které jsou oba situovány do fascinujícího prostředí Prahy dvacátých a třicátých let. Většinu látky použité v těchto románech pak Edith Templetonová ještě recyklovala do krátkých povídek publikovaných v časopise *New Yorker* – knižně vyšly v roce 2002 pod souborným názvem *Amorovy šípy* –, o nichž zde ještě bude řeč.

Bohemista Eero Balk, z jehož biografického eseje „Obraz Československa v románech Edith Templetonové“¹² zde čerpám, charakterizuje autorčinu prvotinu jako kafkovský román: „Rodinný zámek v Jirnech se jeví jako zvláštní obdoba Kafkova zámku: drží lidi v zakletí, ale na rozdíl od Kafkova zámku uvnitř. Dostat se dovnitř je těžké, ale i cesta ven vyžaduje náramné úsilí, ne-li násilí“. Přitom život na zámku podle všeho byl poměrně klidný, pro spisovatelčinu matku rozhodně šťastnější nežli pobyt ve Vídni. Zámek posazený v rovinaté vlídné krajině východně od Prahy proslul z uměleckého hlediska hlavně Navrátilovými freskami, které si – jak píše Eero Balk – objednal v první polovině devatenáctého století pradědeček Edith Templetonové, velkostatkář Martin Wagner. Úchvatný obraz zámecké reality a vztahů mezi obyvateli zámku nabízí autorka v povídce s těžko přeložitelným názvem *Equality Cake* („equality cake“ je obyčejná bublanina, ovšem v textu si autorka pohrává s významem slova „equality“, tedy rovnoprávnost, a vycházejíc z motivu bublaniny komentuje proměny společenských vztahů po dvou velkých změnách, vzniku republiky a komunistickém převratu o třicet let později). Malá Edith čte příběhy ze světových dějin a přemýšlí o slovu revoluce, přičemž už tehdy, na počátku dvacátých let, jako by se v napjatých vztazích mezi třídami ohlašovala předtucha pozdějších brutálních změn: „Já osobně jsem rozpad říše v roce 1918, po kterém se Čechy staly součástí Československa, nevnímala jako revoluci, poněvadž má babička zůstala stejně jako předtím na svém zámku... Noční hlídač Kocour i kočí Procházka byli už staří páni po sedmdesátce, hlavnímu zahradníkovi Kučerovi bylo dokonce osmdesát. Kuchařka, které bylo šedesát, byla nejmladším lístkem tohoto uvadajícího, leč loajálního čtyřlístku. Ostatní sloužící – zahradníci,

¹² <http://www.kolumbus.fi/eero.balk/TEMPLE.HTM>.

služky, pomocnice v kuchyni, stájníci – se měnili neustále, ale to jen proto, že být mladý bylo součástí jejich role. Byli jako sbor či balet v operě, neustále doplňovaný, aniž by někdo cokoli postřehl.“ Jak si dobře všiml Balk, slovo Československo ani adjektivum český ve smyslu etnickém či jazykovém v textech Edith Templetonové nenajdeme. Nová republika je označována důsledně, a to i v *Gordonovi*, jako Republika, přičemž každá zmínka je jakoby provázena jistou nostalgií po zmizelém pevném řádu impéria. Tak například v románu *Léto na venkově* velkostatkář Birk s jistým opovržením v hlase říká: „Císařovy narozeniny, to bylo něco. A co máme teď? Slyšeli jste, že by pan prezident vůbec měl narozeniny? Jistě, že nemá. Neodvážil by se.“ V podstatě totéž říká Louisa v *Gordonovi*. Nostalgie se netýká ani tak politické reality; spíš jde o jakýsi vágně pociťovaný smutek, stesk po světě, který ztratil řád, jehož symboly a po staletí dodržované hierarchie najednou brutálně vzaly za své. Templetonová zde stojí velice blízko estétským dekadentům z přelomu století, jde však dále než oni. V rozpadu Rakouska-Uherska – alespoň jak je tato skutečnost podána v povídce *Bublanina* – je totiž cosi fatálního: potom to může být už jen horší. A taky je. Malá Edith se ptá babičky a matky, odkud pochází „canaille“, tedy lůza, načež matka jí odpovídá: „Nepochází odnikud, máme ji tady přímo pod nosem... Mám samozřejmě na mysli zdejší vesničany, a to včetně té jejich elity, poštmistrové a hospodského. A taky námezdní dělníky u krav a prasat, rolníků na pozemku. A dokonce i přednostu železniční stanice v Čelákovících, který nás tak uctivě zdraví a vždycky nám zastaví vlak, když máme hodně zavazadel.“ Na to malá Edith namítá: „Ale to přece není pravda. Vždycky tě tak uctivě zdraví, když jedeme s Procházkou ven. Všichni nás na cestě uctivě zdraví, a někdy dokonce i pokleknou a políbí ti ruku.“ Matka je ovšem nekompromisní a zbavuje dceru všech iluzí: „A co si jako představuješ? Kdyby mohli, oběsili by nás na nejbližším stromě... Vlámali by se k nám, zničili park, ukradli dřevo, uřezali exotické stromy, kdyby dostali příležitost, a to dokonce i teď, v době míru... Tak si dokážeš představit, jaké by to bylo za revoluce, kdy je všechno vzhůru nohama, ze sluhů jsou páni a z pánů sluhové...“ Již záhy se toto proroctví mělo naplnit. V druhé části povídky se Edith vydává po válce podívat na své někdejší bydliště: „Bylo skoro čtyři hodiny odpoledne, když jsem se vydala po té nejdůvěrněji

známé cestě a vůbec poprvé v životě jsem po ní šla pěšky.“ Edith vchází potajmu do zámku, jehož park je sice mírně zpustlý, ovšem samotná budova je v dobrém stavu. Uvnitř je přistižena zaměstnankyní správy, které se představuje, a poměrně prostoduchá žena, překvapená tím, že se v zámku objevil „někdo z rodiny“, provází užaslou Edith po komnatách a ukazuje jí výsledky restaurátorských prací, během nichž byly odkryty Navrátilovy fresky. Pozoruhodně bez emocí vypravěčka popisuje proměnu zámku, přičemž úplně na závěr přichází úžasný okamžik, kdy správcová říká totéž, co kdysi říkala její babička a matka: „Mám tu jen dvě místnosti a kuchyň na té straně u dveří. Vůbec si nedokážete představit, jak tu v zimě táhne a jaká je tu zima. Ale lidi si pořád myslej – vlastně nevím, co si myslej. Říkají si, že když je to zámek, a vůbec netušej, jaké to je tady žít. Že mám pravdu?“ Edith jen přitaká a odchází čekat na autobus do nedaleké hospody, kde život plyne nevzrušeně dál, muži si u piva vyprávějí o nějaké tramvajové nehodě v Praze a hospodský přinese vypravěčce sklenici s vodou na lilie, aniž by se zeptal, „kde jsem je natrhala, kdo jsem nebo co tu dělám“.¹³

Poválečné Čechy už postavy Edith Templetonové nemohou považovat za svůj domov. Staly se cizinkami v zemi, kterou milovaly, se kterou byly hluboce spojeny a po které zůstala jen rozmazaná vzpomínka na prašné cesty lemované stromořadím, na mírně zvlněnou venkovskou krajinu s jejím zasmužilým šarmem (tyto obrazy najdeme v největší míře v románu *Léto na venkově*). Jistý kosmopolitismus je tak vlastně z nouze ctnost. Postavy románů a povídek Edith Templetonové nejsou doma nikde a paradoxně všude – a to hlavně díky své jazykové výbavě. V tomto ohledu jistě stojí za zmínku, že zcela samozřejmě předpokládaná znalost němčiny, francouzštiny a angličtiny, která se objevuje v románu na každém kroku (a stejně tak v osobních rozhovorech s autorkou), je vlastně jen další nostalgickou vzpomínkou na dobu, která byla celistvá, na dobu, kdy byla Evropa pozoruhodně kulturně sjednocena. Určitá odcizenost v jazyce se stane charakteristickým rysem všech autorčiniých próz. Zatímco třeba Nabokov si angličtinu dokonale osvojil a taková *Lolita* je až exhibicionistickým představením důvěrné znalosti nově-

¹³ Edith Templeton, *The Darts of Cupid*, New York: Pantheon Books 2002, s. 123–158.

ho jazyka, u Edith Templetonové vždy najdeme nějaký cizí element – jako by jazyková zkušenost odrážela tu osobní, doma všude a zároveň nikde. Díky tomu se jí daří dosahovat zajímavých efektů odcizení.

Vraťme se však ke *Gordonovi*. Příběh osudové lásky je vyprávěný ze značného časového odstupu a tomu odpovídá i ladění textu. Pozorný čtenář jistě záhy zjistí, že mnohé pasáže z německé poezie jsou citované nepřesně a že občas nesedí ani fakta. To je nicméně nepodstatné. Jediné, o co v této knize jde, je vztah mezi Louisou a Gordonem, vztah, který svou zvláštností udivuje nejen čtenáře, ale stejnou měrou i vypravěčku. Sama neví, co chce, a podle všeho to jasně netuší ani Gordon, byť v knize vystupuje značně dominantně. Každá další epizoda je tak naprostým překvapením pro všechny zúčastněné.

Jak už bylo řečeno výše, Edith Templetonová zdůrazňuje, že všechny její texty jsou vlastně autobiografické, že je „autorkou fikce, která za život nenapsala ani jedno fiktivní slovo“ a že v tomto románu zachytila příběh své životní a osudové lásky. Přestože láska zůstala nenaplněná, příběh skončil tragicky; paní Templetonová dnes hrdě prohlašuje, že naprosto ničeho nelituje, snad jen toho, že s Gordonem „společně nezemřeli.“

Úvodní kapitola knihy ovšem rozhodně jako začátek osudového vztahu nepůsobí. Mladá žena je v obskurním baru ve čtvrti Mayfair oslovena mužem, který vůbec není „její typ“, který se jí zdá od pohledu divný, a přesto mu dovolí, aby ji odvedl do své zahrady, kde se jí znenadání a bez jakéhokoli odporu z její strany zmocní. Toto setkání nelze označit než jako osudové: Louisu nepřitahuje Gordon (přesto paní Templetonová po letech prohlásí, že přes veškerou nepřitažlivost zůstal Gordon jejím „erotickým ideálem“), Gordonovi se zase nelíbí Louisa. Oba vzájemně oceňují svou inteligenci, oba si postupně uvědomují osudovost tohoto setkání i to, že konec bude nutně tragický. Na jedné straně můžeme pohlízet na jejich vztah jako na hříčku osudu, který svedl dohromady dva neurotiky, jejichž soužití je naprosto nepředstavitelné – na druhé straně je však jejich milostný vztah, jakkoli z konvenčního hlediska zvláštní, zázrak. Louisa je zatížena bezpočtem komplexů, které jsou odrazem jejího životního osudu (Elektřin komplex, jak to nazývá Gordon, tedy jistá nenávisť k matce, která ji nechtěla, spojená s fascinací postavou

nepřítomného otce; zkušenost z nepovedeného manželství), Gordon si zase přináší bolestivou zkušenost z manželství a hlubokou posedlost iracionálnem, proti němuž bojuje cynismem a přílišně akcentovanou racionalitou, jež však není s to vždy se poryvům iracionálna bránit. Gordonovy výbuchy vzteku a jeho agresivita nám vlastně dávají do jeho duše nahlédnout hlouběji, než by sám chtěl: Gordon je sud se střelným prachem. A Louisa se ochotně ujímá role rozbušky.

Vztah Louisy a Gordona je plný násilí, ovšem zdaleka ne jen na fyzické úrovni. Toto násilí proniká i do jazyka, kde má Gordon velkou výhodu. Vládne totiž poměrně sofistikovaným konceptuálním aparátem, který mu umožňuje analyzovat a pojmenovávat věci, jež Louisa jen tuší a proti nimž bojuje pouze instinktivně – což ovšem neznamená naivně. Racionální pojmový aparát totiž ze své podstaty balancuje na propasti bezobsažnosti a Louisa toto nádherně odkrývá při návštěvě u Gordonova přítele psychiatra: díky svému vzdělání a přirozené inteligenci dokonale podrývá rozhovor, který má sice povahu pustého žvanění, ale který si dělá nárok na jistou vzdělanost či vědeckost. V tomto ohledu je zajímavé, že Gordon se při rozhovoru s Louisou nikdy neuchyluje k šablonovitému konceptuálnímu označování. Pojmový aparát sice používá, ale zároveň jej překládá. V jistém slova smyslu se tak na jazykové úrovni Louise přibližuje, poněvadž i ona je nucena překládat – a to vlastně skoro vše, včetně své rozkoše, kterou Gordon též chce jistým způsobem konceptualizovat. Louisa s Gordonem mluví v jazyce, který není její, ale jeho. A to na té nejprimitivnější úrovni. Gordon je Skot, angličtina je jeho mateřský jazyk, a jeho promluvy jsou tak podstatně přirozenější než repliky Louisiny, které znějí zvláště formálně, jen občas ozdobeny nějakým hovorovým výrazem, který zde však působí trochu jako pěst na oko. Právě v jazyce se ohlašuje největší a nejextrémnější násilí knihy. Anální znásilnění či vrcholná scéna, kdy Gordon o Louisu zlomí kladívko, jsou jen ilustrací tohoto mnohem hlubšího násilí, jež spočívá v imperativu mluvit. Gordon nutí Louisu mluvit, a to o všem. Chce proniknout do těch nejniternějších zákoutí její duše, celou ji odhalit, rozerovat, poznat – a tak vlastně zničit ji i sebe. V tomto ohledu Gordon musí nutně upadnout do pasti veškeré pornografie, kterou jí přichystal jazyk. Ten totiž nutí mluvit, jít dál a dál, ničit soukromí, vystavovat „pravdě“

(vždyť i podle Heideggera je pravda, *aletheia*, vlastně odkrytost), a tak směřovat nevyhnutelně k tragickému konci, kdy nezbude žádné tabu, jen prostor pro terminální anihilaci.

Britská kritička Rosalind Porterová v recenzi románu uveřejněné v *Times Literary Supplement* tvrdí, že „přijetím submisivní role, již Gordon připisuje Louise, umožňuje Templetonová ženě stvrdit erotickou sílu fyzického a psychologického násilí. Gordon Louisu rve za vlasy, mlátí ji na veřejnosti, napadne ji kladívkem a opakovaně ji znásilní... a autorka tak deformuje feministické tvrzení, že ‚veškerý sex je znásilnění‘ na tezi, že ‚veškeré znásilnění je sex‘, jež je tím nejneodbytnějším sdělením knihy“.¹⁴ To je velice přesný postřeh, stejně jako to, že základním napětím knihy je Louisina snaha Gordona změnit, jež však ostře kontrastuje s jasným vědomím, že kdyby se seabemíň změnil, byl by jí lhostejný. Méně však už lze souhlasit s tím, že se Edith Templetonové podařilo přesvědčivě ukázat, že ne všechny ženy mají stejné emocionální tužby. O tužby nebo potřeby zde totiž vůbec nejde. Pokud bychom román pochopili takto, vlastně bychom jej jen zařadili do určité škatulky s nápisem S/M. Což by sice šlo, avšak mnohé by ztratil. Paní Templetonová v citovaném rozhovoru velice trefně podotkla, že příběh není zvrácený, protože kdyby byl, pak by pocítila touhu masochistickou zkušenost opakovat. Ale to se nikdy nestalo.

Masochistická zkušenost byla jedinečná a přihodila se jen s Gordonem. Tato výlučnost je ostatně patrná i na posledních stránkách románu, kdy vypravěčka hledá ochranu u Crombieho a rodící se vztah je prost jakéhokoli masochismu. Spíše než emocionální či sexuální potřeby tak román zachycuje jistou osudovost – skutečnost, kdy člověk zcela jasně vnímá, že se řítí do propasti, a přesto se nemůže zastavit ani uhnout. Edith Templetonová v rozhovoru vzpomíná pohádku o Červené Karkulce: „Nemám na mysli tu pokroucenou verzi bratří Grimmů. Na tu raději zapomeňte. Mám na mysli tuto: Červená Karkulka přijde do ložnice, vlk leží v posteli a říká jí: svlíkni se, hoď šaty do ohně a pojď ke mně do postele. K ničemu ji nenutí. Říká jí, aby to udělala, a ona ho poslechne. A on ji zabije. Přirozeně. Ale není to vražda. Ona s ním jde do postele

¹⁴ Rosalind Porter, „The cruelties of love“, *Times Literary Supplement*, 16. května 2003.

s vědomím, že ji zabije. A přesně tak to bylo se mnou a Gordonem. Jen Gordon byl natolik slušný, že mne vyhodil. Byl to z jeho strany vlastně akt milosrdenství, protože jinak by mne zabil a já bych se nechala. A proto na mě nechodte s těmi bláboly o znásilnění. Každá žena chce být znásilněna. Tím pravým mužem.“

Pokračování tohoto příběhu si můžeme přečíst v povídce „Nymfa a faun“ z knihy *Amorovy šípy*. Opět autobiografický text se odehrává desetiletí po Gordonově smrti, dokonce i po smrti autorčina manžela, ovdovělá vypravěčka teď tráví své osamělé dny v domě na pobřeží moře a vzpomíná na hurikán, který se prohnal jejím životem a který je živý v její paměti navzdory desetiletí soužití s jiným mužem. Skutečně, *Gordon* je jedním z nejtragičtějších a nejfatálnějších příběhů literatury druhé poloviny dvacátého století. Je to příběh o lásce, která jde až na dřeň a která může být zcela naplněna jen tím řešením, jaké zvolil Kleist, mimochodem jeden z nejoblíbenějších spisovatelů paní Templetonové. Kleist věděl, že hluboko uvnitř nás dříme něco, co nejsme s to kontrolovat – osud nás ovládá jako loutky a jediný způsob naplnění milostného vztahu je společná sebevražda. Zbytek je literatura.

PORTRÉT UMĚLCE JAKO REBELA: LAWRENCE DURRELL, PUDINGOVÝ OSTROV A ČERNÁ KNIHA

Navzdory rozsáhlosti svého díla je Lawrence Durrell znám především jako autor *Alexandrijského kvartetu*, monumentálního románu o čtyřech experimentálně propojených částech, románu, jenž je působivým obrazem předválečné Alexandrie a zároveň hutným – lze-li takový výraz použít o díle zvící osmi set stran – shrnutím témat, jež Durrella zaměstnávala po celou jeho literární dráhu. V případě tohoto autora se totiž rozsáhlost díla nerovná rozmanitosti tematické, ba spíše naopak. Myšlenky tak zajímavě rozpracované v *Alexandrijském kvartetu* se v neostřích konturách objevují již v *Černé knize*, prvním románu, od něhož se Durrell později nedistancoval, a bude se k nim vracet znovu a znovu po celý svůj život. V nejvyhraněnější formě vystoupí v *Avignonském kvintetu*, ale problesknou i v menších literárních útvarech, satirickém románu *Temný labyrint*, dystopickém diptychu *Vzpouza Afrodítina* nebo i v cestopisných esejích, sebraných například v knihách *Caesarův mohutný stín* nebo *Setkání s mořskou Venuší*.

Těmito tématy, či možná spíše leitmotivy Durrellova díla jsou gnostický dualismus, estétsky dekadentní odpor ke hmotě, důraz na smyslownost, metafyzický rozměr sexu, zpochybnění identity jako čehosi vyhraněného a jasně ohraničeného a v neposlední řadě zhnusení nad hodnotami tradiční Anglie, které se podle Durrella vtiskují i do anglické krajiny. Ne náhodou situuje své nejvýznamnější knihy do Středomoří – prostoru, jenž mu je blízký v mnoha ohledech: uvolněností života, smyslowností, ale též historickým dědictvím starého Řecka a Říma, kosmopolitismem hellénské oikuméné a odkazem řeckých a egyptských mystiků.

Alexandrijský kvartet je – řečeno slovy Martina Hilského z doslovu k českému vydání – kouzelnickým trikem, bližícím se eskamotérství, šarlatánství. To, co nám Durrell ve čtyřech knihách předkládá, je na hony vzdáleno realistickému portrétu města; mnohem spíše je to éterická fata morgana vznášející se nad hladinou jezera Mareotis. Dlužno podotknout, že Durrellova iluze je dokonale přesvědčivá. Jeho Alexandrie, „město paměti“, je především úchvatný literární výtvar, rozhodně to

není místopisná ani sociologická črta. Důležitá je síla literární výpovědi a tou Durrell převyšuje své literární rivaly, což některé z nich může značně iritovat. Dobrým příkladem je egyptský levicový realistický spisovatel Edwar al-Kharrat, autor koptského původu narozený v Alexandrii, jenž opakovaně lká, že mu Durrell jeho rodné město „uzmul“. V rozhovoru pro časopis *Banipal* z roku 1999 říká: „Obě mé knihy, jež dosud vyšly v anglickém překladu, *Šafránové město* a *Alexandrijské dívky*, se odehrávají v Alexandrii – ve městě, v němž jsem vyrostl. Do jisté míry je k autobiografičnosti nucen každý autor, od Shakespeara po Tolstého. Oba tyto romány jsem napsal ještě předtím než Lawrence Durrell *Alexandrijský kvartet*, a když jsem jeho dílo četl, velmi mě to rozlítilo. Neměl ani ponětí o Alexandrii, již jsem znal já – byl zaujatý, viděl úplně jinou Alexandrii. Váhám nad tím použít slovo ‚nepravdivý‘, ale rozsah tohoto románu, jeho vzrušující a líbivé obrazy, nemají s Alexandrií nic společného. Durrell ostatně nežil v kontaktu s alexandrijským lidem, jen s ‚cizáckou‘ vyšší vrstvou, která měla své vlastní způsoby, a část společnosti si prostě vymyslel.“ Jakkoli lze lidsky al-Kharrata pochopit, z literárního hlediska je jeho výtka zcela mimo. Egyptský spisovatel vnímá Alexandrii jako primárně arabskou, Durrell jako řeckou. Citlivě vnímá krajinu kolem města, ale město jako takové, natož prostý lid, je zcela mimo ohnisko jeho zájmu. Alexandrie je pro něj především mystické a mýtické místo, bývalé „centrum“ civilizace, z níž povstala ta naše, jedno z hlavních měst *oikuméné* táhnoucí se od Marseille přes celé Středomoří až k Eufratu a dál. Durrellova Alexandrie není arabská, je to město kosmopolitní, jehož nejvýznamnější moderní básník Konstantinos Kavafis (kterého Durrell překládal do angličtiny) psal sice své básně řecky, ale vzděláním byl Angličan a do konce života mluvil řecky s anglickým přízvukem. Durrellova vize Alexandrie je působivá natolik, že žije vlastním životem a nahrazuje realitu. Ostatně jiný alexandrijský autor Ibrahim Abdel Meguid ve svém románu *V Alexandrii nikdo nespí*, odehrávajícím se ve stejné době jako *Alexandrijský kvartet*, využívá Durrellovy tetralogie jako výchozího materiálu, k němuž se intertextově vztahuje a do něhož vepisuje postavy, které Durrell vytlačil na okraj.

Aby tak působivý obraz mohl vytvořit, potřeboval Lawrence Durrell najít svůj vlastní jazyk. Hledání to bylo dlouhé a namáhavé. Předně se

sám cítil hlavně jako básník, což opakovaně zdůrazňoval jak v korespondenci s přáteli, tak v komunikaci s T. S. Eliotem, ředitelem londýnského nakladatelství Faber & Faber, u něhož zakotvil a až na pár výjimek publikoval po celý život. Za druhé se Durrell navzdory značnému sebevědomí cítil v anglickém literárním světě jako outsider, k čemuž přispívalo i jeho rodinné zázemí. Pocházel totiž z koloniálního prostředí, narodil se roku 1912 v Paňdžábu do rodiny podnikatele ve stavebnictví a do Anglie byl vyslán jako jedenáctiletý chlapec, aby získal vzdělání na dobré střední škole a posléze vystudoval Oxford. V pozdějších pamětech Durrell vzpomíná, že dětství strávené v Indii na něj mělo formativní vliv, že z okna pokoje se díval na vrcholky Himálaje (jeho životopisci později ukázali, že jde o básnickou licenci) a že mystické založení jeho textů je dáno touhou vrátit se zpět, nejlépe do Tibetu. Každopádně příchod do Anglie vnímal bolestně a svůj vztah k této zemi jako „freudovský“: jednak trpěl odloučením od matky, jednak výčitkami vůči otci, jehož společenské ambice stály za odchodem do Anglie. Je nabíledni, že za takových okolností nemohl být pohled budoucího spisovatele na adoptivní zemi příznivý. A taky nebyl. Protagonista silně autobiografického románového debutu *Pokušitel milenců* Walsh Clifton je příjezdem na „pudingový ostrov“ zklamán: „Je nemožné zachytit přesně pocit zklamání, jež zakoušel na palubě zaoceánské lodi, když sledoval, jak z oparu nad mořskou hladinou vystupují perlové útesy; tak či onak, co spatřil, ho nikterak nenadchlo. Opřel si bradu o zábradlí a hořce v duchu prohodil, že to je *menší*, než čekal!“ a sám autor je ve vzpomínkách ještě příkřejší: „Okamžitě jsem tam vycítil pokrytectví a puritánství.“ S pětačtyřicetiletým odstupem pak na utváření svého vztahu k Anglii pak pohlíží takto: „Mám pro to freudovské vysvětlení. Tady ho máte: do Anglie se mě rozhodl poslat můj otec... Napadám Anglii, protože si ji ztotožňuji se otcem. Snažil jsem se na Anglii najít to nejhorší hlavně proto, abych se vzepřel otcově vůli.“ Jeho životopisec Ian MacNiven¹⁵ vnímá právě toto napětí jako určující pro další vývoj autorovy kariéry: nahrazení mateřské Indie otcovskou Anglií podle něj uvrhlo mladého

¹⁵ Informace o Durrellově životě čerpám právě zejména z MacNievenova životopisu. Viz Ian MacNiven, *Lawrence Durrell, A Biography*, London: Faber & Faber, 1998.

Durrella do stavu úzkosti, jež posléze našla vyjádření v literatuře, která se neustále snaží Anglii uniknout.

Ne úplně vše však bylo na Anglii špatné. Lawrence Durrell nastoupil do školy v londýnském Southwarku, později přestoupil do jiné v Canterbury, nedaleko slavné katedrály, a s ohledem na tradici anglické kultury lze v jeho „akademické dráze“ zaslechnout ozvěnu slavné Chaucerovy pouti (ostatně chaucerovské motivy silně rezonují celou *Černou knihou*). Anglické prostředí ovšem především změnilo jeho pohled na anglickou literaturu. Najednou začal číst úplně jinak například Dickense, jehož dle svých slov nemohl v Indii vystát; nyní ho však dokázal ocenit – na vlastní oči viděl prostředí Dickensových románů, ale hlavně potkával i postavy jako vystřižené z těch viktoriánských příběhů, postavy v mnohém komické, ba groteskní, nicméně působivé a přesvědčivé. To pro aspirujícího prozaika bylo nepochybně inspirující, vždyť dickensovské vlivy – jakkoli to není na první pohled patrné – najdeme později i v *Alexandrijském kvartetu*, zejména v podobě dokonale zvládnuté epizodičnosti vyprávění, ale i v případě některých postav: například Scobie je postava výrazně dickensovská. Druhou velkou inspirací byli alžbětinci. Zmiňovaný Durrellův životopisec Ian MacNiven podotýká, že Durrell objevil anglickou renesanční literaturu vlastně tak trochu náhodou a díky pochopení svého učitele, který u nesmělého studenta vyzoroval skutečný zájem o starou literaturu a umožnil mu ji číst. Asi jen s mírnou nadsázkou pak Durrell tvrdil, že do sedmnácti let přečetl všechna dochovaná alžbětinská díla. Každopádně inspirace anglickou renesanční literaturou je u něj patrná a nikde není zřejmější – s výjimkou jeho poezie – než v *Černé knize*: především až obsesivní pozornost věnovaná jazyku, slovní hříčky, divadelní aspekt literatury a zvláštní kombinace tragédie a komedie. Fascinace renesanční kulturou Durrellovi vydržela. Když si v roce 1935 pod horkým řeckým sluncem dělá seznam autorů, s nimiž by se chtěl osobně setkat, figurují v něm Shakespeare, Donne, anglický překladatel Ariosta John Harington, Rabelais a jeho první anglický překladatel sir Thomas Urquhart, Skelton, Fabre.

Durrellův vztah k soudobé anglické literatuře se začal měnit s tím, jak navazoval první literární kontakty. Tím vůbec prvním byl John Galsworthy, básník stejně obskurní jako výstřední, jež Durrellovi poslou-

žil jako vůbec první kritik – přísný, leč přesný. Gawsworth oceňoval hudební kvalitu Durrelových básní, nicméně kritizoval jejich obskurnost a především „příliš mnoho ozvěn.“ „Jediný, kdo může bluffovat s výpůjčkami, je T. S. Eliot. Nikomu jinému to neprojde,“¹⁶ varoval tehdy mladého básníka. O něco málo starší a hodně zkušenější Gawsworth se osobně setkal s Hardym, Yeatsem i Lewisem a k soudobé anglické poezii, které dominovali Eliot s Audenem, měl negativní vztah. Jakkoli byl Durrell okouzlen jeho kontakty i literární reputací, ve vkusu se s ním výrazně rozcházel a naopak se ve svých básních čím dál víc přikláněl k Audenovi, Eliotovi a Lawrencovi. Útočištěm se mu při tom stala Fitzroy Tavern v Charlotte Street, místo, kde se setkávala londýnská bohéma dvacátých let; sem se uchýloval s přáteli a navazoval nové kontakty – a i Charlotte Street se později objeví v *Černé knize*.

Kontakty s meziválečnou londýnskou bohémou Durrell zúročil ve všech svých prvních třech autobiografických románech, tedy v *Pokusiteli milenců*, *Hektickém jaru* i *Černé knize*. Patřili k ní obskurní básníci, bizarní postavičky typu bratrů Potockých, kteří si činili nárok na polský trůn, ale i skutečně významní literáti jako třeba Dylan Thomas. Stejně rozmanitá jako skladba kontaktů byla i škála činností, jimiž se začínající básník chtěl uživit: chvíli hrál na piano v nočním podniku pochybné pověsti Blue Peter v St Martin's Lane (jeho kariéru barového pianisty ukončila policejní štára), pak si s budoucí první ženou Nancy otevřel fotografický ateliér Witch Photos, přitom se pokoušel překládat Lautréamonta – surrealistické impulsy jeho poezie později využil ve svých textech psaných v Paříži pro Henryho Millera a Anaïs Nin.

V té době již byla v Londýně i jeho matka, jež s celým zbytkem rodiny přicestovala do Anglie po náhlé smrti autorova otce. Ubytovali se v hotelu Queens na Church Road a řada jejich spolubydlících, stejně jako atmosféra celého ubytovacího zařízení, Durrellovi později posloužila jako inspirace pro *Černou knihu*. Sám s odstupem mnoha let přiznal, že několik karikatur bylo hodně ostrých.

Život v Londýně však nebyl pro vdovu po indickém stavebníkovi růžový. Neuměla hospodařit s penězi, zdroje vysychaly a bylo třeba něco

¹⁶ Ian MacNiven, *op. cit.*, s. 81.

dělat. Třebaže Durrellův debut se nese hodně ve freudovském duchu a probleskuje z něj jistá zoufalost z neschopnosti zaujmout otcovské místo v rodině, při řešení tohoto problému si budoucí slavný spisovatel počínal velice rázně. Finanční potíže se totiž ukázaly jako velmi dobrá záminka zmizet z Anglie do jiného klimatu. Pozvání přítele George Wilkinsona, aby se s ním sešel na Korfu, kam on mířil se svou přítelkyní na kole z Tyrolska, zafungovalo jako spouštěcí mechanismus. Durrellovi se vydali za levnějším životem na řecké ostrovy. V rozhovorech s matkou údajně Durrell vsadil na finanční argumenty, sourozenci se přidali na jeho stranu a tím to bylo zpečetěné. V roce 1935 se vydali žít na Korfu.

Ten rok byl přelomový v několika ohledech. Autorovi vyšla jeho románová prvotina, kde vedle silně freudovsky inspirovaného vyrovnání s otcem a jeho smrtí najdeme idealizované vzpomínky na Indii, přesídlil z Londýna na Korfu, ovšem ještě předtím se oženil s přítelkyní Nancy a rovněž si přečetl Millerův *Obratník raka*. Právě četba této knihy ho zásadně ovlivnila. Durrellovi knihu zapůjčil jeho nový americký přítel Barclay Hudson jako novinku – od prvního vydání uplynul rok – a tehdy třiaadvacetiletý spisovatel jí byl velmi silně zasažen. Natolik, že se rozhodl Millerovi napsat: „[*Obratník raka*] mi přijde jako jediné skutečně mužné dílo, jímž se toto století může pochlubit. Je to ohromující úspěch od samého začátku; a nejenom že to je facka vmetená do tváře všem, ale doslova na papíru zachycuje krev i střeva naší doby. Nikdy jsem nic takového nečetl.“ *Obratník raka* se mezitím stal literární senzací, vyšel v několika vydáních a jeho autor byl patrně zahlcen korespondencí ze všech stran (na což si ostatně i privátně stěžoval), přesto v Durrellovi patrně vycítil spřízněnou duši a na dopis odpověděl: „Jste první Brit, který mi v souvislost s tou knihou napsal něco inteligentního. A vlastně musím říct, že jste první, kdo trefil hřebíček na hlavičku.“ Touto výměnou zdvořilostních dopisů začalo celoživotní přátelství a korespondence, jenž trvala až do Millerovy smrti v roce 1980 a již nemocný a slepý Miller ukončil těsně před smrtí kapitálkami psaným vzkazem: „A to je tak všechno, Larry.“¹⁷

¹⁷ Ibid. passim.

Silně ovlivněn Millerovým textem začal pětadvacetiletý Lawrence Durrell pracovat na knize, v níž se doufal oprostít od anglické výchovy a najít svůj vlastní básnický hlas. Stále se považoval především za básníka, proto je kniha psaná záměrně jako báseň v próze, inspirovaná dvěma hlavními literárními vzory: Millerem na straně jedné, T. S. Eliotem na straně druhé. Od prvního si vypůjčuje vzdor, živočišnost a brutální neurvalost, od druhého apokalyptičnost, básnický jazyk a komplikovaný vztah k literární tradici. Millerovi později píše: „Prosím, věř mi, když Ti říkám, že tyto knihy [*Obratník raka* a *Černé jaro*] mě, tedy to nejdůležitější ve mně, vysvobodily z citových omezení, která mi vtiskla anglická výchova, víc než cokoli jiného.“ Další silný zdroj inspirace, D. H. Lawrence, postupně ustupoval do pozadí. Naopak vliv Eliota je čím dál silnější, a to nejen na rovině čistě textové. Eliot s Millerem jsou jedni z první čtenářů knihy a oba jsou nadšeni. Miller píše: „Přišla mi poštou *Černá kniha*, otevřel jsem ji a čtu s očima navrch hlavy – se zděšením, obdivem a úžasem. Stále to ještě čtu – schválně zpomaluju, protože si chci vychutnat každé sousto, každou řádku, každé slovo. Jsi skutečně mistrem anglického jazyka... V téhle knize jsi napsal něco, co se nikdo před tebou neodvážil napsat. Je to brutální, posedlé, kruté, hnusné, odporné. Jsem z toho úplně vedle. Tohle není ovšem žádná kritika – ale kritiku jsi vlastně ani nechtěl, že? Nikoli, tohle je hold vzdaný skutečnému mistrovi!“ Rukopis udělal obrovský dojem i na Eliota, ten byl však uměřenější a kriticky pronikavější. „Píšu Vám neformálně, abych Vám sdělil, že *Černá kniha* na mě udělala vskutku obrovský dojem. Mám za to, že text skýtá obrovský příslib a zároveň je velice podařený. Říkám zároveň, neboť slovo ‚příslib‘ použité samostatně by mohlo být vnímáno jako znevážení kvality textu, a taky proto, že často člověk narazí na knihu, jež je sama o sobě velice podařená, přesto není pravděpodobné, že by se její autor mohl do budoucna posunout někam výš. Proto zdůrazňuji, že toto je kniha, která by měla vyjít, ovšem zároveň dodávám, že je to text, od něhož byste se měl odrazit k něčemu ještě lepšímu.“

Mladému, ambicióznímu a rebelujícímu autorovi jistě zněla líp slova Millerova, nicméně s odstupem času musel i on přitakat uvážlivému Eliotovu soudu. Millerův *Obratník raka* je tak silný právě proto, že za ním stojí Millerova životní zkušenost. Jeho autorovi bylo po čtyřicítce

a mírně cynický pohled na svět má zvláštní nahořklou příchut, jež textu dodává na přitažlivosti a uhrančivosti. Zároveň je Miller vyhraněnější a přímočařejší. Durrellův text – jak poznamenal jeden kritik – místy připomíná kňourání dítěte, které neví, co přesně chce. Má spoustu nápadů, ale postrádá disciplínu, nedokáže je třídit. Není bez zajímavosti, že během redakce a úprav rukopisu mu Henry Miller dával jednu jedinou radu: „Škrtej.“ Nakonec se s Eliotovým soudem ztotožňuje i Durrell. V předmluvě k anglickému vydání v nakladatelství Faber o zhruba dvacet let později píše: „Tento román má – i teď, po zhruba dvaceti letech – pro mě zvláštní význam a může zanechat stopu i na čtenáři, který ho bude brát takový, jaký je; totiž jako vášnivý útok proti literatuře, vedený rozrušeným mladým mužem třicátých let. Na hlavu toho románu samozřejmě padají všechny jeho chyby, nicméně přesto si nemohu pomoci a musím říct, že k němu mám zvláštní vztah, neboť právě při jeho psaní jsem poprvé zaslechl zvuk svého vlastního hlasu, občas možná trochu falešného a koktavého, nicméně svého vlastního. To je zážitek, na nějž nezapomene žádný umělec – je to pláč nově narozeného dítěte písemnictví, je to něco skutečného. *Černá kniha* pro mě byla opravdový *agón*, zuřivá bitva vedená v zájmu objevení sebe sama. Kniha se rodila během dlouhého období zoufalství a frustrace, kdy jsem se užíral vědomím, že mé dílo je sice dobře vystavěné, leč v posledku nepůvodní. Měl jsem tehdy pocit, že nikdy neobjevím sebe sama, že nikdy nenajdu svůj vlastní hlas a pohled. Ve věku čtyřiaadvaceti let ale má člověk tendenci na vše pohlížet pochmurně!“

Vydání knihy nebylo snadné a i tady pomohli oba mentoři. Durrell samozřejmě o vydání eminentně stál a trval na tom, aby kniha vyšla bez zásahů. Eliotovi bylo záhy jasné, že to v Anglii nepůjde – přitom s jeho nakladatelstvím měl Durrell podepsanou smlouvu na tři knihy. Eliot se nicméně nezištně nabídl, že pro případné zahraniční vydání napíše záložku, což také splnil. Když bylo jasné, že kniha vyjde v pařížském nakladatelství Obelisk Press, přispěl Eliot touto chválou: „*Černá kniha* Lawrence Durrella je vůbec prvním dílem nového anglického spisovatele, jež ve mě vzbuzuje naději v budoucnost prózy. Pokud jej ovlivnil nějaký autor mé generace, pak tento vliv dokázal dobře strávit a přetavit v něco zcela jiného. Jedním z testů kvality knihy pro mě je to, jak často

se mi vzpomínky na čtený text vracejí do paměti: evokace jižního Londýna, Jaderského moře, anebo jednotlivé postavy. Ještě neobvyklejší je pocit jistého rámce a organizace nálad, který během četby vystupuje do popředí a zůstane v mysli i poté. *Černá kniha* není žádná nahodilá koláž, ale pečlivě rozvržený celek. Materiál je vskutku originální, ovšem zdaleka nejpozoruhodnější je struktura, již autor vystavěl.¹⁸

Zmiňované vydání v *Obelisku* slíbil Durrellovi právě Miller, jenž byl díky úspěchu *Obratníku raka* hvězdou tohoto nakladatelství a měl u nakladatele Kahana jisté slovo. Když však dlouho zůstávalo jen u slibů v korespondenci, došlo Durrellovi, že z Korfu nic nezmůže a společně s ženou Nancy se vydal za Millerem do Paříže. Atmosféra bohémy ve vile Seurat ho okamžitě nadchla a s Millerem si padli hned do oka. Během krátkého pobytu ve Francii toho Durrell stihl poměrně dost. Především se seznámil s významnými francouzskými surrealisty, jejichž myšlenková východiska mu byla blízká, a dokonce se pak pokoušel napsat nějaké surrealistické texty, na což však brzo rezignoval. Užil si však jiné zábavy. Jeden z obyvatel vily Seurat Alfred Perles pracoval v golfovém klubu a právě jeho vedení mu nabídlo, zda by společně se svými literárními přáteli nechtěl vést klubový časopis. Ochotně souhlasil a do redakční rady okamžitě jmenoval Durrella, Millera, Saroyana, společenskou rubriku vedla Anaïs Nin, nově byla zřízena rubrika metafyziky a metempsychózy, již vedl Michael Fraenkel. Výsledná podoba časopisu *The Booster*, jenž teď nabízel zvláštní koktejl experimentálních literárních textů, pornografie a zpravodajství z golfového světa, členy klubu patrně moc nenadchla, protože po pouhých čtyřech číslech byli všichni z redakce vyhozeni. Dadaistický časopisecký experiment si posléze zkusili ještě v žurnálu *Delta*, ale i ten měl podobně krátkého trvání. Durrell byl jistě vděčný za nové kontakty, situace s vydáním knihy se ovšem dlouho nelepšila. A vnější okolnosti nějakému zásadnímu obratu nijak nenahrávaly. Kahane byl dlouhodobě nemocný, jeho stav se teď horšil; hospodářská krize měla značný dopad na koupěschopnost obyvatelstva, takže knihy se moc neprodávaly, v Paříži prudce ubylo anglicky mluvících turistů a devizový kurs byl nevýhodný; na mezinárodní scéně

¹⁸ Viz MacNiven, *op. cit.* s. 160–201.

se schylovalo ke katastrofě. Durrell si nakonec uvědomil, že Miller se ve věci nebude silněji angažovat, pokud nebude nějak osobně zainteresován. Proto přišel s nápadem, že by *Černá kniha* vyšla společně se *Zimou Istivosti* Anaïs Nin a Millerovým *Maxem a bílými fagocyty* v jedné řadě, pojmenované po Ville Seurat. Miller by byl jakýmsi patronem celé řady a měl by poslední slovo ve výběru titulů. Nakonec bylo dosaženo dohody: náklady na tisk pokryjí Durrell a Nin ze svého, Obelisk bude knihu distribuovat prostřednictvím své sítě a z prodeje si vezme 20 procent, nicméně řada bude mít odlišný design. Durrellova kniha vyšla v červnu 1938, na jaře 1939 pak vydal Miller *Obratník kozorooha* a koncem srpna téhož roku, týden před vypuknutím války, vydala Anaïs Nin *Zimu Istivosti*. Devět dní poté Jack Kahane zemřel na srdeční zástavu.

První vydání *Černé knihy* mělo k dokonalosti daleko. Obálka navržená Kahanem se k textu vůbec nehodila a problematický byl i text: Henry Miller nebyl zkušený ani nadaný redaktor a sazeč neuměl anglicky, nicméně pro Durrella znamenalo vydání této knihy obrovský milník a inspiraci k dalšímu psaní. Z dochované korespondence je patrné, jak moc o vydání stál a jak právě vydáním podmiňoval svou další literární kariéru. Zvláštní jsou okolnosti vydání, respektive skutečnost, že nemohla vyjít v Anglii – a to jen kvůli slovům považovaným za vulgární či obscénní. Dodejme, že v anglosaské literatuře dvacátého století takových titulů najdeme hned několik: od Joyceova *Odyssea* ve dvacátých letech přes zmiňované knihy Henryho Millera ve třicátých letech až třeba po Nabokovovu *Lolitu* nebo Burroughsův *Nahý oběd* v letech padesátých.

Jack Kahane, majitel nakladatelství Obelisk, rozhodně nebyl nějakým milovníkem vysoké literatury, který by chtěl bojovat proti anglické cenzuře. Byl především obchodník (proto ho dle svých slov Henry Miller upřímně nenáviděl) a v nesmyslné anglické cenzuře spatřil obchodní příležitost, které se chopil v okamžiku, kdy v Anglii propukl skandál kolem knihy *Schůzka bez rukávů* Norah Jamesové. Ta již byla vytištěna a připravena k distribuci, když byl – pro údajnou obscénnost – celý náklad zabaven polici. Jamesová později ve svých memoárech vzpomíná: „Podle všeho to byla obscénní kniha jen kvůli slovům, která jsem v ní použila. Přitom bych je ráda odstranila, kdybych věděla, že to je třeba.

Jenže to mi nikdo neřekl. Nikdy by mě nenapadlo, že bude kniha pokládána za obscénní jen proto, že postavy v ní mluví stejně jako v reálném životě.“ Kahane zareagoval bleskurychle, velmi levně koupil práva na knihu a vydal ji ve Francii, přičemž měl díky skandálu zajištěný i marketing. Následovaly další tituly, včetně podstatně skandálnějších pornografických memoárů Franka Harrise *Můj život a lásky*, které se britské úřady dokonce pokoušely postihnout na dálku a apelovaly na francouzskou justici, aby zakročila. Neúspěšně: francouzské úřady zakusily fiasco s Baudelairem a spol., o další blamáž neměly patrně zájem. Kahane měl ovšem i literární ambice, sám pod několika pseudonymy (Cecil Barr, Henry Bridges) psal lehčí romány, které měly pro britské čtenáře v přitažlivost v tom, že nezamělovaly existenci sexu – dokonce sexu mimo manželství. Vedle toho ovšem vydával i hodnotnou literaturu: mimo jiné Richarda Aldingtona, dvě knihy Jamese Joyce, nové vydání *Milence lady Chatterleyové*, anglický překlad Petroniova *Satirikonu* nebo Miltonovu báseň *Lycidas*. Situace s vydáváním knih byla poměrně schizofrenní: knihy vydané Obeliskem nesly na titulní stránce výrazné označení, že nejsou určeny pro vývoz do Británie a Spojených států, přičemž na stejné obálce stálo doporučení těch nejuznávanějších osobností britského či amerického literárního establishmentu. Tak například na obálce *Obratníku raka* stojí doporučení T. S. Eliota: „Velmi pozoruhodná kniha, mnohé pasáže patří k nejlepším, které jsem za dlouhou dobu četl.“ A jeho literární souputník Ezra Pound dodává: „Konečně nepublikovatelná kniha, kterou stojí za to číst.“ Na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy Durrell psal *Alexandrijský kvartet*, byla situace už zásadně odlišná a všechny jeho další knihy vycházely v nakladatelství Faber & Faber.

Vraťme se ale nyní k obsahu *Černé knihy*. T. S. Eliot ve své „pochvalé“ explicitně zmiňuje „strukturu“. Jako by tím chtěl čtenáři naznačit, že nemá dát na první dojem. Durrell, inspirován Millerem, píše *Černou knihu* s myšlenkou, že „chaos je partitura, na níž je psána skutečnost“ a kniha na první pohled může působit nestrukturovaně, chaoticky. Eliot jemně a moudře naznačuje, že tomu tak není a čtenáře čeká značná námaha se s textem „agonisticky“ vypořádat.

Jak již bylo naznačeno výše, důkladně rozvržená struktura knihy v ledasčem předznamenává pozdější monumentální romány, a to ze-

jména svým vztahem k času. Ten je významně ovlivněn Einsteinovou teorií a – jak podotýká v citovaném textu Martin Hilský – právě na relativitě zakládá Durrell svou románovou estetiku. Proud narativu není souvislý – časově ani formou. Rozpadá se do fragmentů deníkových zápisků, vzpomínek, osobních sdělení – Durrell například neváhá do knihy začlenit dopis, který po příjezdu na Korfu psal svému příteli Alanu Thomasovi: „Milý Alane. Opět jsem sám. Tato kniha není výpovědí o nějaké cestě, nýbrž při s osudem, i proto je tolik důležité, abys ji pochopil. Může za to léto – o malé smrti nemluvě. Přemýšlel jsem dnes večer o těch letních dnech strávených ve stínu převorství. Jako by patřily do úplně jiného světa – do světa tvarů zahrnujících takové barvy jako teplo, blahovolnost, láska atd. Celý podřimující platónský princip, jímž je ve své podstatě Anglie. Tohle je nezbytné rozloučení, nejen s Anglií, ale i s celým světem, chceš-li. Bude tě to bolet, ale tak to prostě je. Nahlédl jsem do svého účtu – účtu na první pohled plného peněz – a skoro tam nenašel minci, jež by dokázala pořádně zazvonit o dřevo. Nezbývalo mi, než obrátit prázdnou peněženko do prachu a znovu vyrazit na cesty; tentokrát bez nějakých dramatických scén či hrdinství – o míze ani nemluvě. Je zvláštní, když si vzpomenu, že toto rozhodnutí nazrávalo již onoho odpoledne, když jsme stanuli na jižní věži převorství, nechávali se ovívat vánkem, sotva chytali dech a radovali se jako mořští ptáci. Celý ostrov se tehdy zhutnil do tvého, zvláštním způsobem osekaného profilu – nos středověkého dravce, Gót ozývající se v tvé krvi, hudba, již jsi sebrala do svých nervózních prstů a přenášela dál, šílená ve svém nadšení. Roviny se táhnou dál do jižních mlh, jako zelené tlukoucí srdce. Mýtus se obrušuje o korbele, křehké páteře oken s erbovní ozdobou, pilíře unikají do věčnosti dětinské historie. Viseli jsme tam jako mouchy nad staroanglickou řekou a sledovali tonzury v čele modlitebního procesí. Zmocňovaly se mě iracionální myšlenky a pocity, melancholicky krákoraly jako racci. Tehdy jsem začal vnímat obrysy rovnice, již jsem si naplno uvědomil až zde na břehu Jónského moře. Bylo to pokušení od ďábla, vize měst, již mi nabízel z vysokého hory. Ďábel! Co by mohlo být věrohodnější než to, že ty sám ses stal černým svatým – ty jeden vypočítavý, nosatý parchante! V náznacích, jak to jen umíš, jsi mi nabízel celou Anglii – masky, violy, labutě, opar, zkázu, mlhu: nabízel jsi mi středověkou smrt, v níž bych mohl žít navěky, udu-

šen v pylu breviářů, noktuářů či bestiářů: v rozervaném hedvábí na popravní káře, tažené krásnými koni zborceným opatstvím.¹⁹ Vypravěčské autor ego, Lawrence Lucifer, jemuž se podařilo uniknout „anglické smrti“, se ohlíží zpět. Rozhodnutím opustit Anglii a odejít do Středomoří si zvolil budoucnost, Anglie zůstává uvězněná navěky v minulosti. Pohyb času je přitom zastaven, čas je popřen, zrušen: „Abych zničil čas, uchyluji se často k historickému prezentu,“ říká později a naráží na trochu naivní čtení Einsteinovy teorie relativity, na jejímž základu chce uchopit libovolný okamžik a ten dle libosti opakovaně zpřítomňovat. Toto pojetí času – jenž je mimochodem reakcí na děsivost plynutí času u alžbětinců a tzv. metafyzických básníků – bude Durrell později opakovat v *Alexandrijském kvartetu*, ovšem ještě ve větší míře v *Avignonském kvintetu*, kde právě popření linearity času je úzce spojeno s rozpuštěním individuality a identity jednotlivých postav, které se tak mohou lehce prostupovat. Svě porozumění – jakkoli naivní – Einsteina Durrell snoubí s četbou Freuda, von Feuchterslebena, Groddecka a na těchto teoretických základech se snaží vystavět svůj románový svět.

V *Černé knize* ještě nedokáže načtené věci plně zapracovat do románu, a text tak místy působí uřednický. Až příliš z něj ční pasáže téměř opsané z *Encyclopedie Britannicy*, již si s sebou na Korfu odvezl, na druhou stranu základní kameny jeho románového postupu jsou položeny: několik vypravěčů, kteří zachycují stejné události z různého úhlu pohledu a v mírně posunutém sledu, přičemž jeden pohled je z distance (Lawrence Lucifer), druhý (Horace Gregory) z bezprostřední blízkosti. Román zalidňuje panoptikem postavíček, z nichž mnohé nejsou až dickensovské rysy. Výborně zpracovaná je postava prostitutky Gracie umírající na soucotě (Melissa z *Alexandrijského kvartetu* je její reinkarnací), Jihoameričan Lobo a estét Tarquin v sobě zase mají něco z Balthasara a Pursewardena. Horace Gregory, inspirovaný postavou výše zmíněného Durrellova přítele Gawsortha, zase ožije v *Avignonském kvintetu* v postavě výstředního Pierse.

Ze všech těchto postav dokáže „anglické smrti“ uniknout jen autorovo alter ego Lawrence Lucifer. Anglická smrt je Durrellovi souhrnným

¹⁹ Ibid. s. 105–106.

termínem pro označení všeho, co si na Anglii ošklivil – od puritánského přístupu k životu po vlhké podnebí –, a zároveň mu slouží jako poetický nástroj distance od soudobé britské literatury. Sotva by rozdíl mohl být větší: kde autoři třicátých let zdůrazňují uměřenost a racionalitu, Durrell jakoukoli emocionální rezervovaností („stiff upper lip“) pohrdá, vyzdvihuje emoce, vášně, ovšem nikoli romantickým způsobem. Mnohem blíží má k modernistickým básníkům jako Eliot, Pound, Auden či Wyndham Lewis; je vlastně jediným prozaikem, který se pokouší jejich vliv přetavit do prózy. Na sklonku padesátých let, když píše *Alexandrijský kvartet*, se britská próza nese ve znamení izolace – pozornost byla upřena na čistě domácí témata a vládl realismus –, zatímco Durrell je naopak maximálně kosmopolitní a realismus vnímá téměř jako hanlivé slovo. Svou prózou chce naopak vykročit za realitu a právě v touze stvořit románový svět z jazyka a obrazů se jeví jako pravověrný nástupce modernistů dvacátých let. Chvála, již Eliot zahrnul *Černou knihu*, nebyla jen věcí zdvořilosti; velký básník poznal svého žáka.

V *Černé knize* se rovněž ohlašuje jeden zásadní koncept, který později Durrell postupně rozvíjel: heraldické universum. Martin Hilský je v doslovu k českému překladu *Alexandrijského kvartetu* výstižně charakterizuje jako „mytologický, obrazný svět, svět ideogramů, symbolů a znaků.“ Zároveň je to svět neoplatónský a zároveň trochu nietzscheovský, vnášející do světa manichejský dualismus a zvláštní kombinaci tragédie a komedie. Koncept vychází z Durrellovy analýzy Hamleta, již Durrell sepsal počátkem listopadu 1936, tedy během práce na *Černé knize*, a poslal k posouzení Millerovi. „Důvod, proč jsou všichni tak zmateni z nebohého Hamleta, je jednoduše ten, že se snaží vidět vztah mezi vnější (vražda, Ofélie) a vnitřní bitvou. To je ovšem chyba, protože vnitřní a vnější realita se pohybují po zcela oddělených rovinách a setkávají se jen zřídka.“ Durrell se ve svých poznámkách zmiňuje o tom, že detailně porovnával kvarto a folio, že pro svou dualistickou teorii čtení Hamleta má textové důkazy. Lawrence Durrell sice do dějin shakespearovského bádání nevstoupil (jeho analýza Hamleta vyšla tiskem v *New English Weekly*), za pozornost ovšem stojí, že jeho interpretace je výrazně antiromantická: Hamlet není schopen jednat ne proto, že by byl přehnaně citlivý, ale že jsou dva Hamleti, jeden je dánským princem, ten druhý

obývá „heraldický svět“ myslí. A právě ten druhý je pro gnosticky orientovaného Durrella důležitý: vnitřní svět, „heraldické universum“, je přesně to hájemství, do něhož musí umělec vstoupit, aby se mohl realizovat a mohl tvořit. Různé stavy skutečnosti pak hrají roli ve dvou hlavních autorových dílech, kde jsou úzce spjaty s tématem identity.

S jistou nadsázkou lze říct, že celé Durrellovo dílo je rozvinutím slavného Yeatsova verše z básně *Druhý příchod*: „Vše se rozpadá, střed se zevnitř hroutí.“ V extrémní rovině se to týká i lidské identity. Co ji ustavuje? Na kolika úrovních a v kolika různých časech existuje? Vždyť jedinou postavou *Alexandrijského kvartetu*, jež je „identická“, tedy totožná sama se sebou, je město Alexandrie, a to jen proto, že *stricto sensu* žádnou identitu nemá: je to město paměti, vzpomínek, tužeb, město konstituované dějinami a jazykem, nebo spíše jazyky, jazykem Kavafisovým, Seferisovým, Prolemaiovým, ale i Forsterovým. *Avignonský kvintet* je ještě vyhraněnější, postavy přecházejí jedna v druhou, předávají si vlastnosti, jazyk, touhy, což činí četbu poměrně náročnou, zároveň velmi obohacující, neboť právě znalost *Avignonského kvintetu* umožňuje nahlédnout Durrellovo konceptuální dílo v jeho celistvosti. Martin Hilský v *Současném britském románu* hodnotí *Avignonský kvintet* jako slabší dílo, právě pro absenci centra. Z čistě kritického hlediska je to názor naprosto legitimní, mistrovským dílem Lawrence Durrella nepochybně zůstane *Alexandrijský kvartet*. Nicméně z hlediska Durrellova díla nabízí *Avignonský kvintet* úchvatné završení, stejně jako je *Černá kniha* slibnou ouverturou.

BOŽÍ HRA A ILUZE VĚDĚNÍ: K POETICE JOHNA FOWLESE

Bouře, již William Shakespeare napsal na samém konci své literární dráhy, je plná motivů, které se objevují i v jeho dřívějších hrách. Ty je možné, i když v žádném případě nutné, považovat za jakýsi komentář, někdy snad i parodii. *Bouři* můžeme vnímat i jako portrét umělce již ne coby mladého muže, ale coby muže starého, jenž znovu přehlíží své dílo a některé jeho stránky vnímá v jiném světle. Hra tak může ukazovat změnu perspektivy, znovupromýšlení, nalézání nových aspektů, a tedy často i zpochybňování názorů, postojů a výrazů starších.

Ne náhodou zaujímá *Bouře* v prozaické tvorbě Johna Fowlese prominentní místo. V thrilleru *Sběratel* se krásná Miranda stane zajatkyňi a nakonec i obětí postavy, které ona sama dá přezdívku Kalibán, rovněž v románu *Mág* je Shakespearova hra jedním z ústředních motivů. Sbírkou povídek či novel *Věž z ebenu* se *Bouři* podobá výstavbou – zaznívají v ní ozvěny dřívějších Fowlesových knih, vracejí se motivy, jimž se dostává nového a odlišného výrazu, komentáře k dřívějším autorovým románům. V krátkých prozaických útvarech, žánrově jen s obtížemi zařaditelných, naplno vyniká Fowlesovo spisovatelské umění. *Věž z ebenu* jako by byla sumou Fowlesova psaní, a to rovnou z několika důvodů. Hned úvodní, titulní novela totiž klade otázky a problémy, které se ve větší či menší míře snaží Fowles řešit ve svém celém díle. Mezi ně patří postavení autora, čtenáře a literárních postav, zvláště pak jejich vzájemný vztah. Nezanedbatelným, ba dokonce významným aspektem Fowlesova psaní je i otázka po smyslu a budoucnosti románové formy.

Titulní novela má v mnohém blízko k románu, který John Fowles napsal na samém počátku své spisovatelské dráhy, ale vydal až ve druhé polovině šedesátých let – *Mág*. Kniha začíná dosti všedně, seznamujeme se s absolventem Oxfordu Nicholasem Urfem, jenž čtenáři odhaluje básnické ambice, inspiraci existencialistickou literaturou a hédonismus. Prostředí románu se ale radikálně mění, když Urfe přijímá zaměstnání u Britské rady a odjíždí učit angličtinu na malý řecký ostrov Phraxos. Zde se seznamuje se záhadnou postavou zámožného Maurice Conchise,

o němž se tvrdí, že za války kolaboroval s nacisty a jehož pravá identita má čtenáři zůstat navždy skryta. Conchis, Prospero Fowlesova románu, začíná hrát s Urfeem záhadnou hru, jejíž smysl, jak píše Martin Hilský v obsáhlé studii o Fowlesových románech,²⁰ je téměř stejně tajemný jako Conchisova identita. Důležité ale je, že Conchis na ostrově organizuje velké metafyzické divadlo, jehož členy se stávají (ať už fakticky nebo alespoň v Conchisově interpretaci) všechny lidské bytosti, které se dostanou do Urfeova okolí, včetně jeho milenky Alison, kterou opustil v Londýně. Když se Urfe vrací do Londýna, je na první pohled patrné, že byl Conchisovým metafyzickým divadlem hluboce poznamenán, v podstatě není schopen rozlišit mezi fikcí a realitou – anebo, lépe řečeno, začíná i to, co je konvenčně přijímáno jako realita, pravá skutečnost, nahlížet jako cosi vytvořeného, jako fikci, jež se v žádném případě nemusela stát tím, čím je. Jako jedna možná odpověď na otázku po smyslu tohoto divadla se nabízí, že Urfe má projít očistcem, má být zbaven svého někdy až neuvěřitelného sobectví a lekce, kterou mu Conchis uštěďruje, je lekcí morální. Druhou možností, která však nikterak nepopírá platnost a hodnotu té první, je to, že nejde ani tak o postavu jménem Nicholas Urfe jako o čtenáře samotného a rovněž o románovou formu. Na románu *Mág* čtenáře na první pohled zarazí několik věcí: především je zřejmé, že za postavou opravdového mága, Prospera, se skrývá sám autor, tedy John Fowles, jenž stejně jako v dalších svých románech hraje se čtenářem hru, již bychom mohli přirovnat k té odehrávající se na řeckém ostrově. Její součástí jsou neustálé zvraty, zpochybňování, odkrývání faktů, které má čtenář k dispozici, jako pouhých polopravd nebo dokonce lží. Ano, ve hře je to, že ve Fowlesových románech se velice často, snad až znepokojivě často lže. Conchis lže Urfovi ohledně stavu „reality“, pokud o něčem jako realita ještě lze v rámci románu hovořit. Četné lži se objevují i v prvním vydaném Fowlesově románu *Sběratel* (Miranda lže Cleggovi, on zase jí) a tvoří velmi podstatnou část úspěšné *Francoouzovy milenky*. Pochopitelně nechybí ani v pěti krátkých prozaických útvech zahrnutých do sborníku *Věž z ebenu*. Tyto lži nejsou jenom poctou vzdávanou imaginaci, ale jsou, domnívám se, součástí něčeho mnohem závažnějšího.

²⁰ Martin Hilský, Světová literatura 1984, č. 2, s. 209–224.

Daniela Hodrová označila knihu *Mág* za „román zasvěcení“.²¹ Tento „příběh“ podobné rysy opravdu má a Fowles mytické struktury vědomě využívá, a to nejenom v tomto románu. Už byla řeč o novele *Věž z ebenu*. Ta se *Mágovi* v jistých ohledech silně podobá, a to především tím, že v ní lze rovněž poměrně jasně identifikovat iniciační paradigma; s tímto mýtem ale autor v různé míře pracuje i ve zbývajících novelách souboru. Bylo již řečeno, že v *Mágovi*, stejně jako v dalších Fowlesových prózách, vystupuje sám autor v pozici jakéhosi mága, Prospera, guru či zasvětitel. Soubor *Věž z ebenu* lze číst jako komentář k dřívějším autorovým knihám, ty jsou zase do značné míry komentářem k celým dějinám literatury, vždyť *Mág* je plný variací na antické mýty, konkrétně mýty iniciační, ale též na Kafkovy povídky,²² *Francouzova milenka* je zase komentář k románům viktoriánským a do značné míry i variací na ně. Citace, které v této knize Fowles používá, se neomezují jen na motta uvedená na počátku jednotlivých kapitol, nýbrž „citovány“ jsou i viktoriánské narativní strategie a paradigmata v příběhu samotném. Autor – Fowles – Prospero jako by chtěl napsat komentář ke všem příběhům světa a ty přitom ponechat otevřené. Vždyť i *Sběratele* můžeme vnímat jako variaci na známou pohádku o krásce a netvorovi, ta jen ve Fowlesově interpretaci postrádá šťastný konec, dokonce postrádá konec jako takový, neboť v závěru románu vidíme Kalibána-Clegga, jak si vyhlíží další oběť a celý cyklus se může znovu opakovat. Ve *Francouzově milence* je obdobného efektu „neuzavřenosti“ dosaženo použitím hned několika závěrů a v *Mágovi* se o nějakém jasném konci, uzavření příběhu, rovněž nedá hovořit. Fowles jako by „osvobožoval“ své postavy, dává jim jistou, jakkoli iluzorní volnost, která se stane skutečnou teprve tehdy, když jim tuto poskytne i čtenář a knihu dočte, „ukončí“, aby ona mohla sama znovu začít. Je tak použito mytické iniciační struktury, přičemž nástrojem iniciace se stávají samotné dějiny literatury nebo kultury obecně.

V románu *Mág* jde ale o víc než popis iniciace hlavního hrdiny. Takový popis je jistě typický pro mnohé „romány zasvěcení“. *Mág* má s těmito romány nepochybně společné jisté rysy, ale v něčem se rozhodně

²¹ Srov. Daniela Hodrová, *Román zasvěcení*, Jinočany: H&H, 1993.

²² Viz Martin Hilský, *op. cit.*

liší. Cílem mytické iniciace totiž není dosažení nějakého osvícení, poznání, které by mělo pozitivní rysy, ale spíše dosažení něčeho „negativního“, zpochybnění všeho platného, nebo lépe řečeno neustálé vracející se zpochybňování existujícího řádu. V tomto světle se na první pohled neurčité vyznění smyslu Conchisovy hry, jak bylo již zmíněno, jeví jako značně určité – zpochybnění statusu toho, co považujeme za realitu. Je rovněž zřejmé, že tím, kdo je zasvěcován do tohoto mystéria zpochybňování, není pouze Nicholas Urfe, ale čtenář sám. Vždyť je to právě on, kdo podstupuje ta nejkrutější muka, Fowles je brilantní vypravěč a napětím, nečekanými zvraty i odhaleními doslova týrá čtenářovu imaginaci a očekávání. Při úvahách o vzájemném postavení autora a čtenáře vyvstává, a to velice palčivě, otázka po budoucnosti románové formy samotné. Tím, že používá jistých iniciačních variací, tak Fowles čtenáři vlastně nabízí i určitý způsob „čtení“ svých románů (ale stejně tak i všech románů) – takové, které bude iniciací do virtuální reality vytvořené autorem. Vytváří se tak paradigma četby, při níž se v prostoru knihy setkávají autor, osvobozené literární postavy a čtenář, přičemž subjektivita autora i čtenáře se v románu jistým způsobem rozpouští, prochází procesem zpochybnění, aby nakonec došla transformace, která bude připravena na další rozrušení. Fowles pak může podobné iniciační paradigma – aniž by nutně musel popisovat zasvěcení hlavního hrdiny – použít i ve svých dalších románech, kdy čtenář podstupuje podobný proces, přičemž katarzí není pozitivní jistota, ale zpochybnění. Takovýto román, který využívá iniciačního paradigmatu, má pochopitelně velmi daleko k románu, jenž chce být „reprezentací“ reality, a v případě *Francouzovy milenky* jde i o zpochybnění tradičního přístupu k próze devatenáctého století.

Doba, ve které Fowlesovy nejzávažnější knihy spatřily světlo světa, byla obdobím diskusí o románu, o budoucí podobu románové formy a o vztahu nových románů k tradici. V *Mágovi* Conchis říká, že jej tradiční romány přestaly zajímat, že dokonce svou knihovnu beletrie spálil. Toto tvrzení, jak upozorňuje Martin Hliský v citované studii, je ve zjevném rozporu s tím, co Conchis neustále vytváří – totiž jednu fikci za druhou. Pokud má být Conchis projekcí autora samotného, je zřejmé, že nás zde opět Fowles takřikajíc vodí za nos.

V období po druhé světové válce se často hovořilo o konci románu. Šedesátá léta, zejména francouzský *nouveau roman*, byla důrazným odmítnutím přístupu k tradiční románové formě. Fowlesovo dílo, už proto, že někteří autoři nebo teoretici nového románu (Robbe-Grillet, Barthes) se v jeho knihách explicitně nebo alespoň implicitně objevují, můžeme pochopit rovněž jako odpověď novému románu, jako pokus vypořádat se, i když poněkud odlišným způsobem, s problémem románu po druhé světové válce. Fowles, stejně jako Robbe-Grillet nebo Sarrautová, do značné míry rozbíjí tradiční románovou formu, stejně jako oni používá technik, které se staly vlastní filmu. S Robbe-Grillem jej pojí i používání tzv. nižších žánrů – u Robbe-Grilleta je to detektivní příběh (*Gumy*), u Fowlese thriller (*Sběratele*); u obou autorů je však žánr osobitým způsobem deformován, rozmělněn a poskládán tak, že nabývá nové, vlastní identity. S Robbe-Grillem spojuje Fowlese i používání mýtů a přístup k psychologizaci. U autora *Gumy* a *Žárlivosti* můžeme najít odmítnutí vnitřní psychologizace, u autora *Sběratele* a *Francouzovy milenky* se velice často psychologizace objeví, jen stěží by ji však šlo považovat za psychologizaci vnitřní srovnatelnou například s *Hledáním ztraceného času*. Fowles dokáže zprostředkovat psychologické stavy velice podrobnou deskripcí jejich jednání, brilantním popisem sociologických faktů, přičemž některé postavy se psychologizaci jako takové vzpírají a nabývají rysů přímo mytických – Sarah Woodruffová v románu *Francouzova milenka*, Conchis v *Mágovi*. Stejně jako v dílech autorů nového románu nebo ve filmech J.-L. Godarda, budeme i ve Fowlesových dílech jen velice obtížně hledat nějaké vysvětlování, jednotlivá fakta jsou čtenáři prostě prezentována, sledujeme, jak se něco stalo, avšak jen zřídka se nám dostane vysvětlení proč. Fowles koneckonců neopomene zdůraznit, že vůbec není vševědoucím autorem devatenáctého století, jakým například byla ještě George Eliot, ale již nikoliv, což ve *Francouzově milence* rovněž zazní, Charles Dickens (*Nadějně vyhlídka*) nebo Thomas Hardy (*Rodákův návrat*). Záhadná jsou mnohá místa ze *Sběratele*, chování guvernanky Sáry ve *Francouzově milence* i motivace Conchisova jednání v *Mágovi*.

Oproti spisovatelům, kteří důsledně experimentují s románovou formou, jako jsou Robbe-Grillet, Butor a ostatní autoři francouzského nového románu ve Francii nebo Christine Brooke-Roseová či B. S. John-

son v Anglii, nezachází Fowles ve svých experimentech tak daleko, že by zcela eliminoval „příběh“. Naopak, vrací se pro podněty k tradici, k celým dějinám románu i literatury vůbec, jak ukazuje středověký exkurz ve *Věži z ebenu*. Osobitě tak svým dílem vstupuje do kontextu úvah o konci románu a velice důrazně se k nim vyjadřuje. Pro Fowlese patrně ani nemá smysl otázka, co by byl román bez příběhu. Román, jak nám jej odkázala velká tradice devatenáctého století, je s příběhem bytostně spjat; i když Fowles bude fabuli nejrůznějšími způsoby neustále rozrušovat, nikdy nezajde tak daleko, aby ji docela eliminoval. Z tohoto hlediska se jeví mnohem významnější to, co bývá jeho anglickými komentátory často považováno za „dějovou“ nebo „příběhovou“ složku jeho děl v protikladu ke složce intelektuální, která je velice často pouhou parafrází cizích myšlenek. Román pro Fowlese není mrtev právě proto, že může čerpat z nepřeborného bohatství tradice, že využíváním této tradice může plnit častokrát značně odlišnou funkci, než plnily romány tradiční. Jiří Pechar ve své knize o novém románu²³ tvrdí, že nový román je uměním otázky; stejně tak Fowlesovy romány je možné interpretovat jako otázky zpochybňující nejenom románovou tradici, ale i naše představy o povaze fikce a reality, které byly touto románovou tradicí do značné míry utvářeny.

S výše nastíněným problémem se pojí i otázka po historii a jejím znázornění. Bez nadsázky lze říci, že John Fowles sehrál významnou roli v renesanci historického nebo historizujícího románu, jejímiž svědky jsme v posledních desetiletích. *Francouzova milenka* je kniha, jež stojí na počátcích obnovy zájmu o viktoriánský román a rehabilituje ho tváří v tvář modernistické estetice; *Larva* zase uspokojuje postmoderní zálibu v paradoxu, jak si povšimla Linda Hutcheonová, jež dále dodává: „Na formální úrovni tento román udržuje v napětí konvence historie a fikce (konkrétně romance a sci-fi). Jednou z jeho hlavních narativních struktur je struktura otázky a odpovědi (právník vyslychající svědky), struktura, jež předznamenává konflikty mezi pravdou a lží, rozdílnými pojetími pravdy, faktů a názorů a pravdy a iluze.“²⁴

²³ Viz Jiří Pechar, *Francouzský „nový román“*, Praha: Československý spisovatel 1968.

²⁴ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge 1988, s. 47.

Jaká je tedy povaha historie pro Fowlese? Jak bylo řečeno výše, v narativních experimentech postuluje autonomii postav a otevřenost díla různým interpretacím. Kriticky by bylo možné namítnout, že autonomie postav je jen iluze a že několikero zakončení *Francouzovy milenky* sice dává čtenáři možnost volby, ale jen v mantinelech narýsovaných autorem, jenž stále drží otěže příběhu pevně v rukou. A byla-li zdůrazněna role otázky ve Fowlesových románech, lze ji vnímat jako určitou autorskou strategii. Ta svým vyzněním jde zcela proti explicitnímu obsahu Fowlesových děl. Autor na první pohled předstírá otevřenost, pochyby, nejistotu. Nicméně kladené otázky naznačují něco jiného. Čtenář se stává součástí hry, nechává se manipulovat autorem a ten předstíraním pochybností nabývá aury toho, který ví – navzdory odmítnutí modernistické estetiky sdílí John Fowles s modernisty pojetí autora. Ten je ne-li bůh sám, tak alespoň jeho prorok nebo kněz. „Síla Johna Fowlese spočívá mnohem spíše v jeho tajemstvích než jeho řešeních: je si dobře vědom přesvědčivosti svých příběhů, takže zejména mladší čtenáři mohou nabýt dojmu, že ví něco víc,“ povšiml si D.A.N. Jones v recenzi *Larvy*.²⁵

Nahlíženo z této perspektivy, představuje dílo Johna Fowlese zajímavou kombinací modernistického pojetí statusu autora a otázek či témat, které charakterizují epochu postmoderní. Ve svých denících²⁶ – sobeckost a pocit vlastní nadřazenosti a důležitosti zde hraničí s nechtěnou sebedarodii – píše Fowles o svém „autorském“ probuzení. Nejprve zachycuje dospívání a léta na univerzitě, své nadšení pro vše francouzské a okouzlení existencialistickou filosofií (při čtení těchto pasáží se jen stěží lze ubránit dojmu, že jejich autor působí jako směšná postava z některých děl Juliana Barnesese), nicméně to pravé probuzení přichází, když se mladý literát vydává na horu Parnasus v Řecku. Schází dolů z hory a uvědomuje si, že je povolán k tomu, aby se stal spisovatelem. Pasáž působí značně nabubřele a snad i trochu ironicky. Fowles to podle všeho myslí naprosto vážně.

²⁵ D. A. N. Jones, „Sergeant Farthing,“ *London Review of Books*, č. 18., 17. října 1985, s. 27.

²⁶ John Fowles, *The Journals of John Fowles, v. I, v. II*, Londýn: Vintage 2004.

Toto pojetí autora tak zvláštním způsobem nasvětluje témata objevující se ve Fowlesových knihách. Autor má výlučné postavení, je demiurgem vesmíru, který sám buduje. Ten vesmír je uzavřený a má jen velmi volný vztah vůči okolnímu světu. Není zde místo pro reprezentaci, ale pouze pro svrchované tvůrčí gesto. Fowles pozoruhodným způsobem uchopuje existencialistické myšlení a přetváří ho do vyhroceného egoismu. Jako autor, *aristos*, vysoce přesahuje ostatní: intelektem, nadáním i mravností. Je si vědom síly svého vyprávění a cítí oprávnění použít vše, co je po ruce.

Historie je pro něj především obrovskou zásobárnou příběhů, které nějak může použít pro svou potřebu. V *Larvě* „recykluje“ Otce zakladatele anglického románu, zejména Henry Fieldinga, ale též Daniela Defoea, ve *Francouzově milence* řadu viktoriánských autorů, zejména Thomase Hardyho. V obou případech však má tato recyklace i podobu jisté transformace. Příběhy jsou vyňaty ze svého románového rámce, postavy zbaveny své vnitřní soudržnosti a zasazeny do něčeho, co by šlo nejlépe označit za romanci. Paradoxně tak Fowles provádí pohyb, který jde proti tomu, co více či méně deklaruje v románech samotných. Tam jako by postavám chtěl dát autonomii vůči autorovi, kdežto při bližším pohledu se ukazuje, že jeho postavy mají daleko menší vnitřní svobodu nebo vnitřní logiku než postavy Defoeovy či Hardyovy. John Fowles píše postmoderní romance, které jsou jeho svrchovaným autorským gestem. Romance, v nichž postavy vystupují jako stafáž a čtenáři jako vděčné publikum, které má tleskat nesmrtelnému a velikému autorovi.

BARRY UNSWORTH A HISTORIE, Z NÍŽ SE NIC NEPOUČÍME

Barry Unsworth zcela nepochybně patří k nejvýznamnějším představitelům historické prózy v anglické literatuře posledních dvou dekad. A právě v tomto období zažil historický román svou renesanci – od někdejšího odmítání v padesátých a šedesátých letech, kdy většina spisovatelů pocítovala nutnost se vyjadřovat k aktuálním společenským problémům a změnám v britské společnosti, se historický román stal žánrem téměř privilegovaným.²⁷

I když je dnes Barry Unsworth v myslích čtenářů pevně zakotven jako autor historických próz, k tomuto žánru si hledal cestu pomalu a možná, jak už to bývá, k němu došel trochu náhodou. Po studiích na manchesterské univerzitě, která dokončil v roce 1951, se stejně jako mnozí další britští autoři, například John Fowles, vydal do světa. Asi rok se živil jako učitel angličtiny ve Francii, v šedesátých letech zamířil dál do Středozeří, konkrétně do Řecka a Turecka, kde vyučoval angličtinu na univerzitách v Athénách a Istanbulu. Svou zkušenost z pobytu v Athénách později zpracoval ve svém druhém románu *Řekové pro to mají slovo* (1966). S jistým zjednodušením lze snad říci, že právě pobyt ve Středozeří dodal Unsworthovi inspiraci a materiál k jeho historickým románům, které se velmi často dotýkají kolapsu velkých státních celků: Osmanská říše v románech *Pascalihovo ostrov* (1980), *Vztek supa* (1982), sicilské království Rogera II. v románu *Tanečnice* (2006).

Přítom počátku nic nenavštěvovalo tomu, že se z Unswortha stane specialista na historické romány. Jeho první prózy se nesou ve stylu, který lze jen stěží nějak zařadit. Unsworth rozhodně nepřebírá poetiku „rozhněvaných mladých mužů“ a dalších autorů padesátých a počátku šedesátých let. Poetika všedního dne mu je cizí, stejně tak mu jen velmi málo říkají problémy tehdejší Anglie. Témata, která ho oslovují, jsou nadčasová, a především ho láká exotika. V tom se trochu podobá La-

²⁷ Viz např. A. S. Byattová, *On Histories and Stories*, London: Chatto and Windus, 2000, s. 9–35; Richard Bradford, *The Novel Now*, Oxford: Blackwell 2007, s. 81–100.

wrenci Durrelovi, s nímž ho pojí i životní zkušenost – oba autoři strávili značnou část svého života ve Středomoří. Rozchod s dobovou poetikou je nejlépe patrný na raném románu *Skrýš* z roku 1970. Pokud uvážíme, že značná část britské románové produkce od poloviny padesátých do první poloviny sedmdesátých let řeší dilema popsané Davidem Lodgem v knize *Romanopisec na křižovatce*, totiž zda psát experimentálně a pokračovat v novátorském díle Joyce a dalších (jako například B. S. Johnson), anebo zda pokračovat v předmodernistické tradici a psát víceméně tradiční vyprávění, popřípadě společenský román (sem lze zařadit jak Rozhňevané mladé muže, tak například Anthony Powella s jeho rozsáhlou, dvanáctisvazkovou ságou *Tanec na hudbu času*). Tato druhá skupina však ani zdaleka není homogenní: zatímco příslušníci starší generace jako zmíněný Powell či Evelyn Waugh, případně Somerset Maugham, v podstatě zastávají třídní a hodnotový systém edwardiánské Anglie, noví autoři jako Amis či Waine přicházejí se stejně pronikavými sociologickými sondami, ale jejich zaměření je navýsost kritické. Na rozdíl od svých předchůdců si nemyslí, že tento řád je neměnný, konečný a vůbec ne spravedlivý. Jsou k němu nejen kritičtí, oni jím a jeho hodnotami zcela upřímně pohrdají. Dokazují, že své literární předchůdce dokážou porazit na jejich poli, že dokážou psát strhující prózy, které čtenáře osloví a – prostřednictvím satiry – i přesvědčí. Experimentální proud v tomto sporu o hodnoty stojí tak trochu mimo, a to zejména pro své elitářské zaměření. O rehabilitaci narativního experimentu se pokusil John Fowles ve *Francouzově milence* – tato kniha je dnes pokládána za jakýsi „milník“ (vedle narativního experimentu rehabilituje i dlouho opovrhovaný historický román), nicméně jak správně podotýká Richard Bradford, „měla by být za milník pokládána zejména pro svou izolovanost uprostřed beletrie, jež byla stále především konzervativní, a to jak svou formou, tak referenčním rámcem“.

Unsworth nepochybně zaujal Fowles zejména svou rehabilitací historického žánru, nicméně současná dilemata – ať už narativistická či sociálně-kritická – jako by od samého počátku stála na okraji jeho zájmu. *Skrýš* je sice zasazena do přítomnosti, ta však má roli pouhé kulisy, ostatně jako později u Unswortha tolikrát. Řečeno jinými slovy a přesněji, román by se klidně mohl odehrávat na konci devatenáctého století

(svou poetikou k dekadentní literatuře odkazuje), stejně jako v sedmdesátých letech dvacátého století. Z novějších narativních experimentů si Unsworth vypůjčuje techniku dvou vypravěčů a jejich prostřednictvím nám nabízí pohled na velice zvláštní, stále výrazně třídně rozdělený svět. Simon, jeden z vypravěčů, obývá se svou sestrou chátrající šlechtické sídlo, jehož velkou chloubou býval rozlehlý park. Ten je teď zanedbaný a působí velmi špatně na návštěvy, které dědička a majitelka panství zve na pravidelné dýchánky. Stejně nepatřičným dojmem však působí její podivínský bratr, který rádoby vznešenou společnost uráží svými vtípkami. Proto se majitelka panství odhodlává k razantnímu kroku: najmout zahradníka a bratrovi dát lhůtu, aby si našel jiné bydlení a dům opustil.

Se zahradníkem vstupuje do hry druhý vypravěč, Josh, chlapec z prostředí, jež nemůže být odlišnější. Zatímco Simon a jeho sestra jsou zosobněním tradice – již v jejich případě zosobňuje šlechtické sídlo –, Josh je představitelem těch, kteří žádnou tradici nemají, pobudů, nomádů. Je to chlapec bez rodiny a jako takový se patologicky upne na přítele z předchozího zaměstnání na pouťové atrakci, zlověstně působícího Mortimera. Josh není jen zdatný zahradník, ale též velmi zdatný řezbář. Jeho osobnost se tak vyznačuje zvláštní rozpolceností – na jedné straně naprostá psychologická nevyrovnanost a místy až úchylná závislost na svém vzoru Mortimerovi; na straně druhé obrovský cit a možná i jakási umělecká suverenita. Ale Josh zdaleka není v tomto osamocení, druhý vypravěč, Simon, je jeho pendantem. Sice pocházejí z různého prostředí, v ledasčem si jsou však podobní. I Simon trpí jistými psychopatologickými rysy a i on dokáže velmi umně skrývat své nadání: v podrostu parku vytvořil důmyslný labyrint, který mu umožňuje nepozorovaně se přesouvat mezi různými body v parku, z nichž se mu naskýtá pohled na okolní dění. Je to trochu paradox: Simonova sestra Audrey hledá zahradníka, přitom nejlepším zahradníkem je její vlastní bratr, jenže jeho pojetí dokonalé zahrady je velmi odlišné. Zatímco Audrey chce, aby zahrada reprezentovala a byla přehledná, Simon chce takovou zahradu, která bude naprosto nepřehledná a která bude jen jeho. Jeho voyeurství je vcelku neškodné a zpočátku se ani nezaměřuje na konkrétní objekty či akty. Je prostě a jednoduše posedlý touhou být

neviděn a vidět. Dosud se mu to úspěšně dařilo, nicméně příchod nového zahradníka jeho svět ohrožuje.

Takové jsou výchozí premisy Unsworthova románu. Na nich rozehrává pozoruhodnou hru, na jejímž konci se román obloukem vrací na svůj počátek. Přes dramatické události, jichž jsme svědky a jejichž líčení je nám pozoruhodně předkládáno z perspektivy dvou ne úplně normálních vypravěčů, se změnilo jen velmi málo – tedy s výjimkou toho, že většina z postav knihy ztratila svou původní nevinnost.

Abych se ale vrátil k tomu, co bylo řečeno výše. Ve *Skrýši* Unsworthovi skutečně nejde o to řešit nějaké aktuální problémy; dokonce by se dalo říci, že román se odehrává v jakémsi bezčase. Původ jednotlivých postav sice hraje roli, nicméně pouze do té míry, že určuje jejich původní pozici ve hře. Na nic jiného vliv nemá a o nějaké sociální změně, jež by se v románu odehrávala, anebo snad na ni apelovala, nemůže být ani řeč. *Skrýš* je tak víc než cokoli jiného stylistickou meditací o touze (jakkoli se tato projevuje) a nevinnosti. Dlužno podotknout, že Unsworth je již na počátku své literární dráhy značně pesimistický. Knihou prolíná skepse vůči kvalitám lidské povahy a vyznění románu navozuje silnou domněnku, že lidský úděl je v podstatě tragický, neboť se nese ve znamení deziluze a nutné ztráty nevinnosti.

Stejně vyznění lze číst i v o něco pozdějším románu *Mooncrankerův dar* z roku 1973. Oním „darem“ z titulu je velice perverzní dárek, který jedna z hlavních postav, učitel filosofie Mooncranker, dá svému silně věřícímu studentovi Farnabymu. Perverzní proto, že jde o ztvárnění ukřižování, ovšem postava Ježíše na kříži je vytvarovaná z mletého masa obaleného gázou. Maso se samozřejmě po chvílce začne kazit a objeví se v něm červi. Mladý student je darem – anebo spíše prostou skutečností, že mu respektovaný učitel něco takového dal – silně otřesen, což je jedním z hlavních faktorů, který u něj vede k pochybnostem o dosud pevné náboženské víře a zhroucení někdejšího dětského světa plného jistot. Těmi dalšími jsou komplikovaná situace v rodině a objev vlastní sexuality. My protagonistu Farnabyho potkáváme o desetiletí později, kdy je stále nucen se k onomu daru vracet a pokoušet se rozluštit jeho význam. Mooncranker se mezitím stal velmi známou veřejnou osobností a udržuje milenecký poměr s Mirandou, někdejší blízkou Farnabyho

přítelkyní z onoho osudového léta. Mooncrankerovo jednání Farnaby-mu ve zpětném pohledu přijde jako zvrácené vypočítavé. Viděl dva mladé nevinné lidi a rozhodl se učinit vše, aby je o nevinnost připravil. „Je slabá, říkal si. Nechá se ovlivnit a využít. Mooncranker v ní musel vidět někoho, kdo je předurčený k tomu stát se obětí. Narazit na dva takové lidi jako Miranda a já! A tak mladé. V něco takového nemohl ani doufat. Je zvláštní, že má vlastní zkušenost z toho léta se nesla ve znamení rostoucí síly a jistoty, po žádné takové slabosti ani stopa. Ale Mooncranker to viděl,²⁸ vzpomíná Farnaby, když v něm vzklíčí podezření, že do věci se zvláštním darem byla zapletena i Miranda. Nakonec přemýšlí, že právě Mirandiny prsty uhněly postavičku Krista, protože právě její spoluúčast na celé věci poskytovala Mooncrankerovi zvláštní potěšení.

Mooncranker podle Farnabyho Mirandu zneužil, nejprve tím, že ji zapletl do svého plánu, později i sexuálně, když z ní udělal svou milenkou. „Mooncranker, muž dlouhé, houževnaté paměti, opečovávané touhy. Plných pět let držel v paměti, že Miranda je poddajná, uchovával vzpomínku na to, jaký na ni udělal dojem,²⁹ uvažuje Farnaby, když se s Mirandou a Mooncrankerem setkává v Istanbulu. Mooncranker sem přijel přednášet, ale namísto toho v důsledku dlouholeté závislosti na alkoholu kolabuje, k čemuž přispěla i ztráta Mirandy, na níž se stal víceméně závislý. Farnaby mu slibuje, že mu pomůže Mirandu najít, nicméně jeho hlavním motivem je najít odpověď na otázku, proč mu Mooncranker kdysi dal záhadný dar a proč, anebo zda, byla součástí tohoto plánu Miranda. Román má otevřený konec, Farnaby se jasné odpovědi nedočká. „Říkal, že to není zdravé pro chlapce tvého věku být takhle...“ říká mu Miranda, na což on reaguje: „Zdravé? Kdo je zdravý?“³⁰

Mooncranker je evidentně manipulátor, jenž je často sobecký a sleduje své vlastní zájmy (což se nejvíce projevuje na jeho milostné avantýře s Mirandou), na straně druhé je to ovšem postava velice charismatická, záhadná, a ani Farnaby, byť místy hoří vůči svému někdejšímu učiteli upřímnou nenávistí, se nemůže spokojit s odpovědí, že Mooncranker mu chtěl pouze ublížit. Jednal snad Mooncranker z nějaké

²⁸ Barry Unsworth, *Mooncranker's Gift*, s. 240.

²⁹ *Ibid.* s. 243.

³⁰ *Ibid.* s. 271.

vyšší pohnutky, která Farnabymu, ale i čtenářům zůstane skryta? Vycítil snad, že jeho žák již nepatří do bezpečného světa dětství a chtěl, aby přechod do nejisté dospělosti byl co nejrychlejší? Třeba je právě tohle součástí Unsworthova sdělení.

Ostatně stejně otevřený je i konec *Skrýše*. Otevřený, leč zdaleka ne optimistický – zaznívá zde jakási skepse, či snad povědomí o tragickém údělu člověka, jímž je ztratit někdejší nevinnost a skončit v pochybnostech a deziluzích. Unsworthovi hrdinové – a neplatí to vůbec jen o jeho prvních knihách – se nestávají obětí náhod, nýbrž podléhají určitému univerzálnímu tragickému vzorci.

Pokud má Barry Unsworth ve svých nehistorických prózách k někomu z britských autorů druhé poloviny dvacátého století blízko, pak je to především Lawrence Durrell. Pojí ho s ním nejen podobná životní zkušenost let strávených ve Středomoří, ale i odtazitost od soudobé britské literární produkce, obdiv ke středomořské a orientální krajině (u obou se projevuje zejména pozoruhodnými popisy účinků světla) a v neposlední řadě i ono zvláštní tragicky-skeptické pojetí lidských dějin a člověka. Zatímco takoví Rozhněvaní mladí muži mohli ještě věřit, že kritikou společnosti se něco změní, Durrell s Unsworthem jsou nahlázeni mnohem blíže Larkinově slavné básni *Toto nechť je verš*. U obou ten skeptický pohled tvoří základ jejich pojetí dějin člověka; oba vnímají dějiny jako scénu, na níž se v různých kulisách odehrává tentýž tragický příběh: proto v Durrellově *Avignonském kvintetu* ztrácejí postavy svou identitu a stávají se jen více či méně nahodilým shlukem atributů a vlastností, které posléze žijí samostatným životem a přecházejí na další nositele v jiných časových obdobích, proto Unsworth píše skoro stejný příběh o zradě, chamtivosti a zákeřnosti, lhohostejno zda se odehrává na otrokářské lodi (*Posvátný hlad*) nebo na raně středověké Sicílii (*Tanečnice*).

V kontextu Unsworthovy tvorby a vzhledem k výše naznačenému hlavnímu tematickému zájmu autora bylo velmi šťastné jeho rozhodnutí obrátit se k historickému románu. Tím vůbec prvním, který vydal, byl *Pascalihů ostrov* z roku 1980. V té době už za sebou historický román měl jakousi renesanci. Od Fowlesovy *Francouzovy milenky* uplynulo přes deset let, mezitím vyšly výborné Farrellovy historické romány

Nepokoje, Obléhání Krišnapuru a Singapurské sevření. V témže roce jako *Pascalihho ostrov* se objevily monumentální *Děti půlnoci* Salmana Rushdieho, význačné autorovým pojetím dějin jako palimpsestu. Historický román se dostává do popředí literárněkritického zájmu. Jak říká uznávaný literární historik Richard Bradford: „Od sedmdesátých let získal historický román status, jenž ještě převyšuje ten, který měl v devatenáctém století a jehož součástí je transformace zavedených konvencí. Fowlesova *Francouzova milenka* vytvořila precedent pro velkou část historické beletrie v následujících desetiletích.“³¹ Bradford vidí v nástupu historického románu jakýsi protiklad postmodernistických, experimentálních tendencí v současné próze. „Vzkříšení historického románu po roce 1970 představuje velice zajímavý kodicil k napětí mezi realismem a postmodernismem v hlavním proudu britské prózy. Až na několik výjimek – hlavně Ackroyda – historická próza zcela neapologeticky a manipulativně využívala konvencí realismu. Byly používány všechny standardní mechanismy mimésis a autentičnosti a namísto toho, abychom na stránkách knih nacházeli fikcionalizované verze sebe samých a svých vrstevníků, je nám nabízeno vzrušení sledovat minulost, jako kdyby nám cestování v čase dalo možnost sledovat ji v jejich přesvědčivých detailech. Ono lehce chlípné vzrušení vědět toho tolik o soukromých životech a myšlenkách tolika lidí, které vždy bylo součástí atraktivity klasických realistických textů, bylo nyní rozšířeno tak, že jsme součástí srovnání – morálního, etického a kulturního – mezi naší a jejich časovou zónou.“³² Nový historický román, pokračuje ve svém výkladu Bradford, našel velká intelektuální témata zejména v postmoderním odmítání „velkých příběhů“, za něž jsou dosazovány příběhy „malé“, marginalizované, zapomenuté. Autoři nového historického románu se vepisují do dějin a jejich díla rezonují s módními kritickými a teoretickými směry moderního myšlení. Podle Lindy Hutcheonové, autorky vlivného spisu *Poetika postmodernismu*³³, historiografická metafikce vrací historii na její správné místo, totiž do samotného srdce romanopisovy práce. Hutcheonová nové historické romány vítá, neboť podle ní zpo-

³¹ Richard Bradford, *The Novel Now*, Oxford: Blackwell 2007, s. 82.

³² *Ibid.* s. 99.

³³ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London: Routledge 1988.

chybňují předpoklady žánru samotného, který vychází z osvíceneckého dědictví a historismu 19. století.

Ačkoli je Barry Unsworth od počátku 80. let etablován jako autor historických románů (za jeden z nich získal v roce 1992 Bookerovu cenu), jako by stál mimo tento hlavní proud. I když čtenářská obliba jeho děl má nepochybně co do činění s vlnou obnoveného zájmu o historii, kritická diskuse jeho díla obchází. Jen namátkou: zmiňovaný Richard Bradford ho v knize, jež si klade za cíl představit současný britský román, nezmiňuje ani jednou, stejně tak o něm mlčí Mariadele Boccadiová ve specializované monografii *Současný britský historický román, reprezentace, národ, impérium*. Jde to samozřejmě jen o dva příklady, ale jsou v ledasčem výmluvné. Unsworth totiž jen obtížně zapadá do nějakého teoretického rámce, ať už jde o lyotardovský konec „velkého vyprávění“ či o historický revizionismus. Jak už bylo řečeno výše, historii používá jako kulisu, na níž rozehrává svá dramata a jednotlivé historické epochy volí dle sdělení, o něž v románu usiluje. Pro svůj komentář k soužití různých náboženství případně volí raně středověkou Sicílii, protest proti konfliktu v Iráku zase zobrazí na případě souboje o území někdejší Mezopotámie po prvním světové válce. A pro ilustraci lidské hamižnosti a touhy po stále větším bohatství volí období, kdy vrcholí obchod s otroky.

To samozřejmě neznamená, že by tyto kulisy byly libovolně zaměnitelné. Naopak jsou pečlivě voleny, nicméně jsou voleny se zřetelem k autorovu sdělení; řečeno jinými slovy, jejich význam je pouze druhotný, neboť nejsou nic jiného než kulisy, které mají podpořit autorovo sdělení, ať už je to moc umění sdělovat pravdu (*Kdo zabil Tomáše Wellse, Kamenná madona*), lidská touha po moci a bohatství (*Posvátný hlad, Kvalita milosti, Tanečnice nebo Země zázraků*). Ani při líčení dobových reálií se Unsworth ovšem nebojí využít svou imaginaci: známá je epizoda, kdy jakéhosi odborníka na středověké divadlo zaujal jeden detail, herecké gesto v knize *Kdo zabil Tomáše Wellse*, a protože mu tento detail byl zcela neznámý a nemohl ho dohledat v dostupné literatuře, obrátil se na spisovatele. Ten mu odvětil, že si to prostě vymyslel.³⁴ To

³⁴ Viz The Wall Street Journal, 18. června 2012, <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303734204577466801039528644>.

samozřejmě nemění nic na tom, že Unsworth s pomocí dobře volených faktů dokáže skvěle vytvářet iluzi historického prostředí i atmosféru v tehdejší společnosti.

Jedním z takových výborně zvolených detailů je teologický argument, že i ty nejméně významné události vedou nakonec k těm nejzávažnějším,³⁵ na němž stojí román, anebo spíše novela *Kdo zabil Tomáše Wellse*. Vše začíná útekem mladého mnicha z kláštera, pokračuje cizoložstvím, při němž je hrdina přistižen, poté přichází o plášť, uchyluje se do lesa, střetává se se skupinou potulných herců a zaujímá místo jednoho z nich, který právě zemřel. Děj pak pokračuje s malými peripetiami až do okamžiku, kdy se skupina herců, cestující ke svému šlechtickému ochránci do Durhamu, dostane do finančních potíží – po zaplacení pohřbu zemřelého kolegy jim nezbyvá na cestu. Právě tehdy však dostane vedoucí souboru vskutku převratný nápad, aby se namísto obvyklých moralit (jež v jejich podání u tamního publika neměly příliš úspěchu) pokusili dramaticky ztvárnit vraždu malého chlapce, jehož mrtvola byla krátce před jejich příchodem nalezena: „Léta už uvažuji o tom, že bychom mohli dělat hry z příběhů, které se odehrávají v našich životech. Věřím, že takhle budou vznikat hry v budoucnosti.“ Původní inscenace této vraždy staví na obecně přijímaném podezření, že vražedkyní je hluchoněmá dívka a důvodem vraždy finanční obnos, který má chlapec při sobě. Nicméně posléze se celá kauza notně zkomplikuje, neboť jak se herci snaží vlastními silami dobrat faktů, stávají se vlastně detektivy a přicházejí na rozpory, netušené souvislosti a nakonec docházejí k úplně jiné interpretaci zločinu. V druhé verzi hry nakonec z vraždy obviní místního mnicha a poté, co je v průběhu hry tento mnich nalezen oběšen se spoutanýma rukama, i šlechtice sídlícího v hradě nad vesnicí. Před zlobou hradního pána je zachráněn až intervencí ne snad zcela spravedlivého, ale rozhodně pragmatického soudce, jenž vstupuje na scénu jako *deus ex machina*.

Toto je však pouze jeden aspekt knihy. Tím dalším je otázka umění a jeho schopnosti zobrazovat stav světa – zde Unsworth zcela zjevně na-

³⁵ Occamův argument Unsworth reflektuje slovy: „Toho dne mě hlad přivedl k cizoložství a kvůli cizoložství jsem přišel o svůj plášť.“

vazuje na svůj dřívější román *Kamenná madona*.³⁶ Dokáže hra skutečně postihnout, co se stalo Tomáši Wellsovi? A v jakém smyslu je hra „pravdivá“? Unsworthova kniha je plná otázek podobného typu, kdy se estetické ohledy (inscenovat působivé představení) mísí s etickými (zachytit, jak to bylo, respektive ukázat na viníka). K tomu navíc přistupují pochybnosti svědomí u samotného vypravěče, který si vyčítá, že uprchl z kláštera. Nakonec ale inscenace hry pozměňuje i jeho, přiklání se k životu herce a odmítá nabídku soudce na přímluvu u jeho duchovních nadřízených.

Hlavní hrdina se tak přiklání k umění, které má podle něj schopnost vypovídat pravdu. Inscenace hry ze skutečného života pro něj znamená jistou proměnu. A nejenom pro něj. Unsworth hezky ukazuje rozdíl, s jakým jsou dvě verze stejné hry inscenovány. V té první vycházejí herci z toho, co se doslechli, a jejich výkon je průměrný; v druhé verzi staví na svém „detektivním“ pátrání, jsou hnáni touhou dobrat se pravdy a jejich herecký výkon je ještě lepší. Protagonista říká: „V téhle hře neexistuje žádná obecná shoda. Tenhle příběh nám nedal Bůh, neodhalil nám jeho význam. Takže vlastně žádný význam nemá, je to jen smrt. Herci jsou jako ostatní lidé, musí pracovat s významem, který jim dal Bůh, nemohou si vymýšlet významy vlastní, neb to je kacířství, zdroj všeho našeho trápení, důvod, proč naši rodiče byli vyhnáni z ráje.“ Umění – ať už hra v tomto případě nebo skulptura v *Kamenné madoně* – nemůže promlouvat o významu nebo pravdě doslovně, může jen naznačovat, vyjevovat skryté souvislosti. Vlastně plní jakousi hermetickou roli: vyjevuje a zároveň skrývá, je v neustálém vztahu s divákem/čtenářem, bez jehož účasti není vyjevení významu možné. Estetika a etika tak nejsou v tomto pojetí odděleny, nýbrž jdou ruku v ruce.

V *Kamenné madoně* tato zvláštní komunikace mezi uměleckým dílem a divákem překračuje staletí. Děj románu je zasazen do Benátek, kam přijíždí nevinný anglický restaurátor (čtenáři se možná vybaví, jakým způsobem se zlověstnou auroou města na kanálech pracoval Ian

³⁶ Ten se odehrává na třech časových rovinách: ve středověku, osvícenství a současnosti, přičemž pojítkem je socha kamenné madony, jež slouží zároveň i jako vodítko k objasnění detektivní zápletky. Řečeno zjednodušeně: umění, je-li mu nasloucháno pozorně, dokáže vést k odhalení a pravdě.

McEwan v novele *Cizinci ve městě*) a začíná pracovat na soše, která ho okamžitě okouzlí svým zvláštním tajemstvím. K němu díky autorovi nakonec máme blíže my čtenáři: dozvídáme se, že socha vznikla kdysi ve středověku a že sochaři pro postavu madony seděla prostitutka, s níž měl poměr. Tuto prostitutku později najdou mrtvou a z její vraždy je obviněn právě sochař. Ten ve vězení dostává papír a pero, aby sepsal své doznání. V domnění, že toto doznání má být doručeno jeho patronu, příslušníku benátského patricijského rodu, píše upřímnou verzi událostí předcházejících dívčině smrti. Píše o svých počátečních rozpacích nad tím, že mu modelem pro madonu sedí právě tato dívka, která je jakožto modelka naprosto dokonalá, neboť je zvyklá pracovat se svým tělem tak, jak si přejí její zákazníci. Tato prvotní pochybnost ho později začne vzrušovat, inspiruje ho k práci a výsledkem je krásná skulptura. Krátce před smrtí na popravišti je sochař ve vězení navštíven šlechticem jménem Fornarini. Ten se sochaři vysmívá, neboť to on byl příjemcem onoho upřímného vyznání, nikoli sochařův patron. Nebohému sochaři vyjevuje, že to on dívku ze žárlivosti zabil, že to on zosnoval sochařovo obvinění a odsouzení a že na dovršení své pomsty zařídí, aby se socha madony na kostel nedostala.

Jenže umělecké dílo už žije svým životem a výrazně zasáhne do života lidí v úplně jiných dobách – vždy s sebou nese cosi z nešťastného a tragického osudu svého tvůrce i jeho modelu. To platí jak pro benátského Casanovu osmnáctého století sepisujícího své šokující paměti, tak pro zmíněného anglického restaurátora Simona Raikese, jenž se zamiluje do uhrančivé Chiary, ženy místního sochaře Litsova a ženy, jež má blízko ke zlověstně působícímu galeristovi Lattimerovi. Následuje detektivní zápletka, kterou se nakonec podaří rozluštit Raikesovi právě díky prostřednictvím svého „čtení“ madony – navíc vedle zápletky nahlédne i do temné minulosti za touto sochou.

Dalším silným motivem Unsworthovy prózy je lidská přirozenost. Nejsilněji zaznívá v diptychu *Posvátný hlad a Kvalita milosti*, ale s jistou modifikací jej najdeme u tohoto autora téměř všude. Postavy těchto knih jako by byly – neodvolatelně, fatálně, od samého počátku své pozemské pouti – uzavřeny do začarovaného kruhu zrady, lsti, úskoků a zákeřností. A často dokonce i ty postavy, které bychom snad byli v po-

kušení vnímat jako hrdiny, se záhy ukáží jako fanatici, proradní jedinci, kteří nemají sebemenší soucit se s bližními a kteří jsou pro dosažení svého cíle ochotni obětovat cokoli a kohokoli – to je případ admirála Nelsona, jak jej Unsworth podává v knize *Jak jsme přišli o Nelsona*.

Soukolí osudu je nemilosrdné. Tragédie, jak tvrdí George Steiner, je modernímu věku zapovězena, takže co zbývá? Jen deziluze? Anebo snad satira s nějakým slabým, neurčitým náznakem, záchvěvem naděje? I tu Unsworth nabízí, není však snadné se k ní dobrat. Jinými slovy, není snadné nahlédnout, že to, co se jeví jako řád a co by snad mělo obsahovat jistou záruku toho, že spravedlnosti konečně bude učiněno zadost, vůbec není samozřejmé; že o každou takovou věc je třeba bojovat. A pokud se už něco takového nahlédnout podaří, není vůbec snadné nerezignovat. Existují totiž různá soukolí osudu: jsou taková, která člověka semelou, než se stačí rozkoukat, ale i taková, která si ochotně vymýšlíme, abychom jimi omluvili svá selhání. Ta hranice je velice tenká, Unsworth to ví, a právě na ni staví své postavy. Čteme jejich příběhy a musíme je soudit. Text si o to doslova říká, vybízí nás k tomu, zároveň nám však jasně říká, že jakmile soudíme tyto postavy, soudíme i sebe. A to není úplně radostné zjištění.

Nelichotivý obraz lidské přirozenosti jako by u Unswortha krystalizoval dlouho, patrně již od románu *Mooncrankerův dar*, ale zcela jistě od *Posvátného hladu*. Pro vznešenost zde příliš místa nezůstává, a pokud ji někdo projeví, obvykle jej mašinerie osudu nemilosrdně semele. Hamižnost, touha po moci, penězích, ženách, slávě, to vše je hnací motor oněch dějin, k nimž se s takovou devótností obracíme, hledáme v nich inspiraci pro současnost a nevidíme, že něco je špatně od začátku... anebo alespoň od určitého bodu. *Quod ab initio vitiosum est, tracta temporis convalescere not potest*, jak říkali staří latiníci, neboli co je špatné v počátku, nespraví se v průběhu času. Zdráháme se této moudrosti věřit, odmítáme ji s tím, že je snad možné napravit nějaké křivdy, avšak dějiny nás znovu a znovu usvědčují z omylu. Nejde totiž o dějiny, ale o nás. Unsworth ve svých románech nadmíru přesvědčivě dokazuje, že problém netkví – jak se domnívají naši tak moudří politologové a lidé, kteří si udělali živnost z toho, že komentují všechny a všechno – v nějakém politickém uspořádání nebo snad v náboženství; ten nej-

větší problém spočívá v nás samotných, v lidech, kteří ani zdaleka nejsou od přirozenosti dobří, ale kteří naopak od přirozenosti mají sklon intrikovat, podléhat nejrůznějším svodům a využívat ke své výhodě jakoukoli příležitost, byť to je na úkor druhých.

Asi nejlépe zachytil Unsworth tuto neblahou lidskou touhu v románu *Posvátný hlad*. Ten je – zjednodušeně řečeno – příběhem ztroskotání. Dva protagonisté románu, mladý kupec a volnomyšlenkářský lékař (mimočodem postava naprosto nevěrohodná a anachronistická, jako vystřižená z Rousseaua), vyražejí každý z jiných důvodů na cestu s otrokářskou lodí – a oba dva jsou nakonec semleti mašinérií, které nedokáží vzdorovat. Smutný je zejména osud lékaře, který věří, že se mu podaří z osvobozených otroků vytvořit společnost, jež bude čistší, spravedlivější a prostá vztahů, které fungují ve společnosti otrokářské. Jeho omyl jej však nakonec stojí život – jakmile se totiž skupina bývalých otroků ustaví jako komunita, záhy zde zavládnou vztahy úplně stejné, jaké panovaly v Anglii. Postavy jsou nuceny čelit silám, které jsou silnější než ony a které zdaleka nejsou svázány s jednou konkrétní společností, nýbrž jdou mnohem hlouběji do lidské přirozenosti. To má jeden pozitivní důsledek – ochraňuje to autora před jakýmkoli moralizováním. Hrdinové příběhu totiž nevolí mezi dvěma sadami hodnot, z nichž jedna je dobrá a druhá špatná. Volí, aniž by přesně věděli co. Jsou často zmítáni, dělají kroky do tmy, znovu a znovu narážejí a jedinou nadějí je jim to, že do budoucna budou své kroky volit obezřetněji – pokud je tedy temnota nepohltí.

Podobná dvojice jako v *Posvátném hladu* se objevuje i v knize *Tanečnice*. Fatalita je zde ještě palčivější o to, že zatímco *Posvátný hlad* byl situován do raného novověku, jehož hodnoty sice stále vyznáváme, nicméně jehož některé aspekty (právě otrokářství) jsou pro nás dnes naprosto nepřijatelné, *Tanečnice* se odehrává na Sicílii za vlády normanských králů, tedy v období, které bychom tak rádi vnímali jako ráj na zemi, jako mírovou a plodnou koexistenci hned několika kultur a náboženství. Přesto od první stránky knihy se do mysli vnucuje předtucha, že barbaři jsou za branami – v tomto případě dokonce již uvnitř bran, protože za Normany, kteří na Sicílii vládou a stačili se „nakazit“ orientální vzdělaností a kulturou, přicházejí další, kteří nemají ambice

kulturní, nýbrž mocenské, a k jejich uskutečnění neváhají využít kulturních rozdílů. Thurstan, jinak čestný a upřímný hoch, provázený traumatem ze ztráty jinošských ideálů, se dostává do soukolí, jemuž ve své naivitě nedokáže uniknout, ošálen se dopouští zrady, ale pak prochází katarzí. Jeho učitel Júsuf ibn Mansúr je mlýnskými kameny semlet – na rozdíl od lékaře Parise z *Posvátného hladu* však neočekával, že by mu mohl uniknout. Ví, že svět je takový, jaký je, a že žádné vznešené řeči o náboženství nebo kultuře z něj neudělají místo lepší.

Své dílo Barry Unsworth završil symbolicky pokračováním *Posvátného hladu*. Kniha *Kvalita milosti* vyšla v roce 2011, tedy rok před autorovou smrtí. Odehrává se na dvou místech, v Londýně a v hornické vesničce nedaleko spisovatelova rodného Durhamu, a sleduje osudy těch, kteří přežili *Posvátný hlad*: na jedné straně je to Erasmus Kemp, syn někdejšího majitele otrokářské lodi, který se po ztrátě plavidla dostal do finančních obtíží a nakonec spáchal sebevraždu, což mělo pochopitelně devastující dopad na rodinu a zejména na mladého Erasma, který začínal od nuly; na straně druhé pak několik námořníků ze zmiňované lodi, které vojenská eskorta dopravila do Anglie před soud. Obě místa, tedy Londýn a havířský sever Anglie, spojuje postava irského tuláka Sullivana, jemuž se ze zajetí podařilo uprchnout a míří na sever, aby vyřídil vzkaz rodině jednoho ze svých mrtvých kamarádů. S jistým zjednodušením lze říci, že Unsworth zde rozehrává stejnou hru jako v *Posvátném hladu*: ocitáme se ve společnosti, která nezná soucit a která se mele každého, kdo se snaží jít proti proudu. Přesto se zde takoví jedinci najdou, v tomto románu je to advokát, který jde proti Kempovi a snaží se dokázat, že jednání s otroky – které kapitán plavidla nechal z bizarního důvodu smluvního ujednání s pojišťovnou házet do moře, aby mu náhodou nezemřeli na palubě – bylo nemravné a nezákonné a dále bojuje za svobodu otroků, kteří byli v Anglii propuštěni a následně uvrženi do otroctví někým jiným. Je to stejný idealista jako doktor Paris z předchozího románu, nicméně přece jen věrohodnější a též úspěšnější. I tak má ale pozici velmi těžkou, protože proti němu stojí silní podnikatelé typu Erasma Kempa, ale i většinová společnost, která buď trpí předsudky, anebo sdílí étos *laissez-faire* a touží po příležitosti zaujmout vyšší postavení a podrobit si druhé. Právě toto zakořeněné přesvědčení, že

když se naskytne příležitost, je třeba ji využít a usilovat o stále větší bohatství – bez ohledu na druhé a bez ohledu na vlastní zkušenost s prací v nelidských podmínkách –, je pak důvodem pesimistického, i když téměř smířeného závěru románu. Sečteno a podtrženo, Unsworthovo dílo se uzavírá zjištěním, že lidská povaha zůstává neměnná a ne zrovna hezká. Není to věc systému, nemá cenu snít o nějakém lepším uspořádání společnosti anebo snad o pokroku. Snít a snažit se o lepší svět je možné jen individuálně... s vědomím, že dotyčný narazí.

TRAGICKÉ BŘÍMĚ MINULOSTI V DÍLE WILLIAMA TREVORA

Jen málo současných prozaiků ve svém díle nabízí tak konsistentně fatalistický pohled na život jako William Trevor. V jeho fatalismu se ozývá něco z řecké tragédie. Život Trevorových postav je sice silně determinován prostředím, dědictvím předků, vlastní minulostí, přesto to nejsou loutky. Uvědomují si svůj úděl a v okamžiku, kdy mohou volit, volí v souladu s ním, přestože to pro ně ve většině případů znamená další smutek či utrpení. Možnost uhnout před takto rozpoznáním údělem se mění v sen, chiméru a posléze vzpomínku, která jim v soukromých chvílích umožňuje přemýšlet o tom, „jaké to bývalo mohlo být“.

V tomto ohledu je Trevor přímým následovníkem Thomase Hardyho. Spojuje ho s ním ovšem víc než fatalismus. Přestože Trevor odešel z Irska do Anglie před více než půlstoletím, hlavní místo má v jeho próze irský venkov. Podobně jako Hardy před sto lety používá i Trevor venkovské prostředí v protikladu k městu, potažmo městské Anglii, jako místo, které je tradiční, své obyvatele připoutává k sobě, a pokud zmeškají vhodný okamžik, nikdy jim neumožní odejít.

Podobnost mezi oběma spisovateli se však nevyčerpává tematicky. Společnou mají i sevřenost narativního útvaru. Oběma je blízká povídka; pokud už píšou romány, tak epizodického charakteru. Zajímá je náčrt situace, prostředí, zdůraznění toho, co se musí stát a taky stane. Nemají potřebu rozsáhlého prostoru pro vývoj svých postav – ty se u nich totiž nevyvíjejí; vše je dané od samotného počátku, jde jen o to čtenáři situaci přesvědčivě nastítnit tak, aby i on nahlédl daný úděl. Silná místní i časová koncentrovanost účinek dále prohlubuje.

Zaměření na úzce ohraničený prostor mu navíc poskytuje možnost zdůraznit jednotlivé vlastnosti svých postav. Byla by ale chyba přičítat Trevorovi nějaké psychologizující rozbory. Psychologem není ani být nechce. Ostatně psychologie je pravým opakem toho, o co ve svých prózách usiluje. Individuální psychologie není důležitá a jeho jako autora vůbec nezajímá. Vynikajícím spisovatelem jej činí právě vzhled do toho, co jednotlivé postavy přesahuje a nakolik je toto univerzálním aspektem světa.

„Lidé se pohybují v šedi a směřují k padoušství nebo k hrdinství, ale jednoznačný padouch nebo hrdina ve skutečnosti neexistuje,“ říká Quentin Faramont v závěru románu *Děti z Dynmouthu*. „Timothy Gedge je obyčejný člověk jako všichni ostatní, to jen nešťastné poměry nebo povaha dělají z obyčejných lidí výstředníky a propůjčují jim uprostřed šedi trochu barvy. Právě tou barvou se chrání, protože nepřízeň osudu dělá z lidí slabé a zranitelné oběti.“

„Otázka ‚irskosti‘ u autora žijícího od padesátých let v Anglii se může na první pohled jevit jako projev přehnaného nacionalismu, jako nostalgické uprchlíka z „malých poměrů“, ale při bližším pohledu je dědictví rodné země pevným vláknem v osnově stylu, jazyka a do jisté míry i tematiky Trevorovy tvorby,“ píše výstižně Dominika Křestanová v doslovu k českému překladu *Děti z Dynmouthu*.³⁷

Irské prostředí Trevora inspiruje svou sevřeností. Je až klaustrofobní, což dodává jeho textům jistou naléhavost a nadčasovost. Jsou to intimní tichá dramata odehrávající se v úzké skupince lidí, kteří sdílejí nějakou specifickou minulost. Právě půdorys rodinného dramatu používá William Trevor i ve dvou pozoruhodných prózách z moderní doby. Tou první je *Láska a léto*, tou druhou *Příběh Lucy Gaultové*, možná vůbec nejvydařenější autorův román vůbec.

Láska a léto je – navzdory svému poetickému názvu – průsečíkem tří osobních tragédií. Jak už tomu u autora bývá, jsou to tragédie tiché, na první pohled možná nenápadné, úzce vpletené do světa, jehož jsou nedílnou součástí. A všechny zosobňují základní témata a motivy, které se v Trevorových románech a hlavně povídkách objevují posledních pět desetiletí.

Tuto knihu, byť označovanou jako román, lze číst jako spojení několika povídek. Ta první zachycuje životní tragédii farmáře Dillahana, jež – pro Trevora charakteristicky – probleskuje mezi řádky knihy postupně: nejprve jako nejasná, skoro mytická předtucha skrze místo, jemuž se i psi vyhýbají obloukem, postupně nabývá jasnějších kontur, jako by se vynořovala ze sféry, která byla vytěsněna za území jazyka. Právě to je typické pro uzavřený svět irské vesnice, jak ho Trevor zachycuje

³⁷ William Trevor, *Děti z Dynmouthu*, překlad a doslov Dominika Křestanová, s. 222.

ve svých textech. Je to svět, který má svá zvláštní, nevyčtená pravidla. A vedle apriorní nedůvěry k všemu cizímu k nim patří i jasné rozlišování mezi tím, co se hodí a co se nehodí, o čem se smí mluvit a o čem se prostě nemluví (sem vedle Dillahana patří i trauma slečny Connultyové). Traumata zůstávají uzavřena v mlčení. To na jedné straně působí blahodárně – nejsou rozpitvávána na veřejnosti, a přestože na vesnici zná každý každého, jedinci si udržují, byť často jen zdánlivě, sféru soukromí, intimity; na straně druhé to však může být dopad naprosto opačný, neboť postiženým je – s výjimkou zpovědi – odepřena možnost se vyzpovídat, nemohou své trauma převést do slov, dát mu nějakou konkrétní podobu v jazyce a tím si nejen psychicky ulevit, ale především vymanit toto trauma z říše mytického pocitu viny. Snad i proto autor tyto dávné tragédie podává čtenáři zahalené do oparu mýtu: neštěstí, jež stihlo Dillahana, má podobu nějakého dávného provinění, které navěky poznamenalo nejen farmáře, ale i místo, kde k neštěstí došlo; trauma slečny Connultyové je zase tragédií nešťastné lásky. Neštěstím zasažení jednotlivci jsou tak i ve stísněném prostředí vesnice či maloměsta uzavřeni do ještě omezenějšího světa svých životů a jejich izolace je o to strašlivější, že prostředí, v němž se normálně pohybují, budí dojem laskavé, chápající, důvěrně známé pospolitosti. Odtud stihomam, kterým trpí Dillahan. Neustále je nucen přemýšlet o tom, co si lidé myslí, zda neštěstí nezpůsobil schválně, zda před nehodou nepil.

Svou rezignovanou tragédii prožívá i Ellie. Jakožto nalezenec je nejprve přidělena jako děvečka k Dillahanovi, kterého si nakonec vezme, přestože ho nemiluje. Čtenář obeznámený s Trevorovým dílem si maně vybaví protagonistku jedné z nejlepších autorových povídek „Tančírna u Dvou srdcí“, jejíž protagonistka jménem Bridie se „provádá za Tankera Egana, protože samotné by jí bylo na farmě smutno“). Podobně Ellie se provádá za farmáře Dillahana, protože v životě jiného muže nepoznala a protože on jí to nabídl. V jejich vztahu není láska, ona žije tak, jak ji naučily sestry v klášteře, on se vyrovnává se svým neštěstím. Asi by to Ellie nikdy nedošlo, nebýt setkání s mladým fotografem Florianem. Tehdy poprvé pozná lásku, nahlédne pravdu svého vztahu s Dillahanem, jenže jak už to u Trevora bývá pravidlem, v uzavřeném světě irské vesnice, jež determinuje životy svých obyvatel, je takové „prozření“ možné

jen vně společenských konvencí, ve stavu nepřičetnosti, opilosti, anebo, jako je tomu zde, při společenské transgresi. Najednou se i ona dostává do situace, v níž se ocitlo tolik Trevorových hrdinů – zahoří touhou poznat něco jiného, zadoufá, že pokud by odešla s Florianem, čekal by je nádherný život, z něhož okusila během krátkého vztahu. Odejít nebo zůstat osudově smířená s životem na farmě; odejít a vyčlenit se z venkovské společnosti, porušit vše, co jí během jejího dosavadního života bylo vtoukáno do hlavy, v čem vyrostla, anebo se vzdát lásky a smířit se s rutinou poklidného, leč zároveň nudného života na farmě. Není to jednoduchá volba – a stejně v případech jejích předchůdkyň v autorově díle, stejně jako v případě slečny Connultyové, i za Ellie rozhodne život, náhoda. Osobní volba je jedna věc, životní okolnosti druhá. Sotva se rozhodne pro štěstí, do jejího života zasáhne jako *deus ex machina* obecní blázen a pohled na jejího muže, trpícího pod výčitkami svědomí, jí zabrání své rozhodnutí uskutečnit. A tak Ellie zůstává – podobně jako tolik jiných protagonistů Trevorových příběhů, smířena s tím, že svůj život dožije ve věčně ponurém domě, po boku muže, s nímž lidsky soucítí, ale jehož nemiluje.

Okolnostmi svého dětství je ostatně determinován i Florian, v němž rodiče viděli nadané dítě a nutili ho do různých uměleckých odvětví, jen na literaturu jaksi zapomněli, příliš se orientovali na výtvarné umění. Právě v psaní se ale Florian najde, když je nespokojen se svými pokusy ve fotografii. Tehdy se seznámí s Ellie, prožije s ní krátký letní románec, přes původní pochybnosti nakonec souhlasí s tím, že spolu odejdou, leč nakonec musí v milované krajině, jejímž ústředním bodem je nádherný rodičovský dům, zanechat i svou lásku. Tímto motivem jako by Trevor navazoval na svůj předchozí román *Příběh Lucy Gaultové*. Ten se odehrává – podobně jako dnes již klasické dílo J. G. Farrella – v dobách „nepokojů“, tedy v době občanské války o nezávislost Irska a protagonisté románu, jejichž dům se stane terčem útoků vzbouřenců, se rozhodnou svůj domov opustit, hlavně kvůli bezpečí své dcery. Tu však – nešťastnou shodou okolností – nakonec musejí zanechat v Irsku a odjíždějí sami. Ostatně právě téma „velkého domu“ je pro irskou literaturu typické.

S tímto motivem pracuje standardním způsobem i William Trevor, ovšem vedle toho jej využívá jako izolovaný topos a přidává k němu ještě

několik dalších: vedle zmíněného „velkého domu“ je to též farma, vesnice, maloměsto. Tyto světy jsou uzavřené, život v nich má svá specifika. A William Trevor je ve zkoumání těchto mikrosvětů mistr, na velice sevřeném prostoru (jak co se týče místa, na němž se příběh odehrává, tak formy, kterou je vyprávěn) dokáže zachytit neobyčejně složité lidské emoce. Až na výjimky (například úchylný vrah v románu *Feliciina cesta*) vystupují v těchto příbězích „obyčejní“ lidé, tací, jaké každodenně vidáme kolem sebe. Přesto se pod autorovým pohledem proměňují prakticky před očima, vzpírají se jakémukoli zaškatulkování a neustále připomínají, že pohled na konkrétního člověka není nikdy jednoduchý.

Bylo řečeno, že *Lásku a léto* lze číst jako tři povídky spojené dohromady. Ostatně povídka hraje v celku Trevorova díla významnou roli, a to zdaleka nejen ohromujícím počtem textů v tomto žánru, které autor napsal. S jistým zjednodušením by se dalo říct, že povídka je Trevorovým bytostným žánrem. V posledních deseti dvaceti letech jsme často svědky toho, že autor povídkovou sbírkou debutuje, načež se věnuje románové tvorbě, případně povídkami vyplní hluché místo, kdy zrovna nemá hotový román. U Trevora je tomu jinak. Debutoval románem, nicméně povídkové tvorbě se věnoval soustavně po celý život a jeho povídkový korpus je skutečně obsáhlý (sebrané vydání povídek z roku 1992 čítá přes 1200 stran).

William Trevor se narodil roku 1928 v městečku Mitchelstown na jihu Irska, konkrétně v hrabství Cork, do rodiny bankovního úředníka protestantského vyznání (odtud zvláštní pochopení pro konflikt mezi protestantským a katolickým světem, který určoval společenský a politický život ostrova po celé dvacáté století). Po studiích na katolické škole a dublinské univerzitě se chvíli živil jako učitel, posléze ho však zlákal umění a on zkoušel prorazit jako sochař. A ne vůbec neúspěšně, často vystavoval v Dublinu i Londýně. V padesátých letech přesídlil do Anglie, usadil se v Devonu, na jihozápadě ostrova, a začal se živit psaním: nejprve jako textař v reklamní agentuře a od poloviny šedesátých let výhradně beletrií. Literárně debutoval v roce 1958 románem *Společenská úroveň* a po několikaleté odmlce následovaly v rychlém sledu za sebou další knihy: *Staří kamarádi* (1964), *Penzión* (1965) a *Oddělení pro lásku* (1966). Příběhy těchto prvních románů se odehrávají

převážně v Anglii, nicméně jejich protagonisté nezapřou vztah k Irsku. Naplno se ke krajině svého dětství vrací teprve později, a to nejprve zejména v povídkách.

V roce 1972 vydává sbírku *Tančírna u Dvou srdcí a jiné povídky* (titulní povídka této sbírky vyšla v českém výboru *Andělé z Ritzu*) a v hlavní povídce nám představuje již zmíněnou Bridie, prototyp tragické postavy, jež se v jeho díle objeví ještě tolikrát. Bridie – podobně jako Ellie – žije na odlehlé farmě. Na rozdíl od Ellie je jí však i partnerské soužití zatím odpíráno, žije totiž s tělesně postiženým otcem, o něhož se obětavě stará. Její život je tak naplněn péčí o otce a tvrdou dřinou na usedlosti. Jedinou radostí je výlet do místní tančírny, kam Bridie vyráží v naději, že zaujme někoho ze zbývajících svobodných mládenců v okolí. Jenže týdny a roky nemilosrdně plynou, Bridie stále zůstává sama, podobně jako Ellie vážně uvažuje o tom, že by ze země utekla, pokusila se najít štěstí někde jinde, ale na druhé straně ji k Irsku váže povinnost k otci a jistá zakořeněnost v krajině. Zůstává tedy, rezignuje, vdává se za člověka, k němuž nic necítí a bolestně si uvědomuje, že po zbytek života bude přemýšlet o tom, jak mohla žít, kdyby se rozhodla jinak.

Právě v povídkách zasazených na irský venkov a otištěných v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století se u Trevora rozvíjí onen zvláštní melancholický či tragický pohled na svět, který čtenáři představuje v románu *Příběh Lucy Gaultové* a v románu *Láska a léto*. Jak píše v jednom ze svých nepočtených nebeletristických textů, předmluvě k antologii irských povídek (*The Oxford Book of Irish Short Stories*), povídka je mu žánrem bytostně irským. Na příkladu George Moorea, Franka O'Connora, Seana O'Flahertyho či Edny O'Brienové zdůrazňuje, že povídka hraje v irské literatuře nezastupitelnou roli, a vysvětluje to mimo jiné tím, že v devatenáctém století, kdy v Anglii zažíval největší rozkvět viktoriánský román, bylo Irsko stále chudou, převážně zemědělskou zemí, která nedokázala rozsáhlý románový tvar přijmout. Naopak povídka se zde uplatnila mnohem lépe, a to i díky úzkému vztahu k lidovému vyprávění (Trevor doslova říká, že vyprávění formou povídky je „přirozeným výrazovým idiomem Irska“). Život na irské vesnici, jak ho vnímá Trevor, vyjadřuje povídka nejlépe mimo jiné i proto, že si nečiní nárok na nějakou úplnost: pohled předestřený povídkou je vždy pohled

částečný, je to pohled z jednoho úhlu. A pokud se něčím Trevorovy příběhy vyznačují velice silně, pak je to právě vědomí nejednoznačnosti. Jejich protagonisty nelze jednoznačně zařadit.

Trevorovi protagonisté jsou uzavřeni v klaustrofobním světě venkovského Irska, a i když přemítají o odchodu, často zůstávají. Odchod za štěstím – jak možná pozná i Florian z románu *Láska v létě* – totiž bývá dost často iluzorní. Ve sbírce „Smrt v Jeruzalémě“ (obsažené v citovaném výboru *Andělé z Ritzu*) čteme příběh muže, který odchodem z rodné země ztratil sama sebe. Římskokatolický kněz Paul udělá církevní kariéru v Římě a do Irska zajíždí jednou ročně navštívit své blízké. Ti k němu vzhlízejí s obdivem a úctou, zejména pak jeho bratr Francis, v jehož obdivu je obsaženo i vědomí jakési vlastní nedostatečnosti. Sice se celý život stará o matku, ale Paul ji jednou pozve do Říma a toto pozvání najednou zastíní veškerou Francisovu péči. Velice záhy se však v příběhu úspěšného muže začínají objevovat trhliny, mezi řádky pomalu prosvítá úplně jiný obraz úspěšného bratra: ukazuje se, že se z něj stal notorický alkoholik, je zcela deformovaný prostředím, v němž udělal kariéru, a dokáže myslet jedině na peníze. Když se v tomto světě ocitne Francis, je naprosto dezorientovaný, z kultu autentičnosti se mu točí hlava („Kristepane, povídám, že to je pravý“, překřikují se na jednom místě spatřem s biblickým příběhem američtí turisté), takže sám prozírá a rád se vrací do stísněného venkovského světa.

Dobře nedopadá na své cestě za štěstím mimo ostrov ani protagonistka románu *Feliciina cesta* (1994), snad jediného thrilleru, který autor napsal. Ta opouští Irsko, vydává se do Anglie (pro Trevora typicky nikoli do velkoměsta, nýbrž do malého městečka ve střední Anglii), kde padne do osidel na první pohled neškodného pana Hilditche. Postupně – jak je pro autora charakteristická – začne však mezi řádky probleskovat neblahá předtucha. Z náznaků, zámlk, nedorečených vět i podivností v chování pana Hilditche postupně zjišťujeme, že tento svědomitý, pracovitý a docela sympatický chlápek je ve skutečnosti deviant, jenž má na svědomí život několika mladých dívek podobných protagonistce. Ta si to naštěstí uvědomí včas, nicméně i v jejím případě jde o bolestné prozření: uvědomuje si, že svět, k němuž tolik upínala své naděje, je ve skutečnosti úplně jiný, že to je svět plný nástrah a iluzí.

Maloměsto, případně vesnice a velký svět. Na první pohled jsou to protipóly, nicméně skutečně jen na první pohled. Ve stísněném izolovaném prostředí se nedá žít, sotva z něj však člověk unikne, buď je zklamán, anebo je přinucen vrátit se zpět (případně obojí). Stísněnost maloměsta předvedl na románové rovině William Trevor nejlépe v knize *Děti z Dynmouthu*. V něm ukazuje, že život, jenž má na první pohled jasný řád, je vlastně jen iluzí života, pod níž se skrývá nemilosrdná a ještě k tomu vždy dvojznačná pravda o zradě, přetvářce a klamu.

Od tohoto pronikavě kritického pohledu na lidské soužití se Trevor však postupně přesouval k pohledu na první pohled méně ostrému, leč v posledku daleko znepokojivějšímu, čehož jsme svědky v *Příběhu Lucy Gaultové*. Hříchy je možné si uvědomit, ale minulost nelze odestát. Jak bylo řečeno na počátku této stati, úděl je úděl a je na postavách, aby svůj úděl poznaly, chvíli se mu vzpíraly, ale pak ho přijaly.

„Jeden Bratr nám říkával, že velkej dům je nepřítel,“ říká v závěru románu Horahan, když se kapitánu Gaultovi vyznává ze svých hříchů. Po starém vojákovi chce rozhrěšení v naději, že se tak zbaví nočních můr, které ho pronásledovaly celý život. Dál poměrně detailně popisuje návod, jak měli postupovat: rozbít okno, polít závěsy a vše hořlavé benzinem, pak zazvonit, a teprve když uvidí, že v domě je někdo vzhůru, kdo vzbudí ostatní, oheň zapálit. Terčem útoku tak nejsou samotní obyvatelé, ale „velký dům“, a to proto, že představuje vše, proti čemu irští povstalci bojovali. Ve velkých domech bydleli příslušníci aristokracie anglického (anebo přinejmenším smíšeného) původu a protestantského vyznání. Tyto skvostné domy ostře kontrastovaly s nuznými domky, v nichž žila většina Irů, kteří měli příležitost se do těchto domů podívat pouze jako sloužící.

Jak už bylo řečeno, „velký dům“ je častý *topos* irské literatury, a to od klasického díla Marie Edgeworthové *Zámek Rackrent* z roku 1800. Ta používá půdorys jednoho panství k vykreslení často komplikovaných vztahů mezi jednotlivými vrstvami irské společnosti. „Román z velkého domu“ posléze jako typický irský žánr zpopularizovaly Edith A. Somervilleová a Violet F. Martinová publikující pod kolektivním pseudonymem Somerville and Ross. Experimentální pojednání tématu najdeme v prvotině Aidana Higginse *Úpadek Langrishů*, tradičněji pak toto

téma pojednávají Elizabeth Bowenová ve svých knihách *Setkání* a *Poslední září*; dále pak Molly Keaneová (píšící pod pseudonymem M. J. Farrellová) v románu *Plný dům*.

Asi nejznámějším příkladem novodobého zpracování tohoto žánru je román Jamese G. Farrella *Nepokoje* z roku 1970. Hluboké změny v irské společnosti, které nastaly v důsledku Velikonočního povstání v roce 1916 a posléze občanské války z počátku dvacátých let, podává Farrell formou tragikomické frašky, jak poznamenává v obsáhlém a pronikavém doslovu k českému překladu této knihy Martin Hilský. Namísto onoho tradičního „velkého domu“ slouží Farrellovi budova hotelu ironicky pojmenovaného Majestát. Ironicky proto, že v okamžiku, kdy do něj přijíždí protagonista románu, konzervativní, trochu naivní britský voják major Archer, má hotel k jakékoli majestátnosti na hony daleko. Spíše je to ruina, která se však snaží zachovat zdání někdejší slávy. Co na tom, že střechou zatéká, fasáda je oprýskaná a podlaha vrže? Hoteloví hosté se pokoušejí zachovat zdání normálnosti, byť jejich skladba a názory jasně ukazují, že i oni (v hotelu bydlí hlavně postarší dámy) jsou pozůstatkem minulosti. Vynikající Farrellův román tak motiv velkého domu využívá dvojím způsobem: na jedné straně ironicky ukazuje zánik někdejší slávy, úpadek majestátnosti; na straně druhé pak píše parodii na tento tradiční irský žánr, neboť naznačuje, že Angličané nemohli mít v Irsku skutečný dům ve smyslu domov, nýbrž jen hotel, tedy budovu, jež může být reálná, ale ve skutečnosti poskytuje jen provizorní, dočasné ubytování.

Žánr tragikomedie skýtá Farrellovi poměrně široké pole, na němž může rozehrát komplikované vztahy mezi jednotlivými postavami. Jejich osudy sledujeme na pozadí událostí, které jsou v knize zachyceny velice podrobně, a to jak prostřednictvím konkrétních příhod vypovídajících o dění ve společnosti, tak formou dokumentů (ať už skutečných nebo fiktivních), jimiž dokresluje události, z nichž se zrodil samostatný irský stát, přičemž příběh shodou okolností rezonuje s aktuálním děním, neboť občanské nepokoje otřásaly irskou společností i na počátku šedesátých let.

Příběh Lucy Gaultové Williama Trevora, vydaný o třicet let později, tedy v době, kdy se Irsko před krizí těšilo neobvyklé ekonomické pro-

speritě a Evropě bylo dáváno za příklad coby „keltský tygr“, je na první pohled podobný. I tento příběh se nechává inspirovat událostmi roku 1921, i on pracuje s tradicí románu z velkého domu. Nicméně zde podobnosti končí: zatímco Farrellův román je tragikomická fraška, Trevorův příběh je tragédie ve stylu Thomase Hardyho; Farrell dává velký prostor postavám, u Trevora jsou postavy osudově předurčeny plnit role, které jim předepisuje tragická osnova. Právě u zmiňovaného Thomase Hardyho najdeme osudové okamžiky, jaký je ten, který určuje celý příběh Lucy Gaultové: postavy se minou na křižovatce, omyl přehlédnutí má důsledky pro celý život. Stejně jako později modernisté a William Trevor i Hardy věděl, že čas neplyne stále stejně, že jisté momenty mají vyšší váhu než jiné. V příběhu Lucy Gaultové je takovým okamžikem její špatné došlápnutí a následně ukvapený závěr ze strany rodičů. A právě díky takové práci s časem může Trevor obsáhnout v poměrně útlé knížce zvíci dvou set stran příběh, který překlene sedmdesát let.

Příběh Lucy Gaultové patří vedle žánrově podobné *Smrti v létě* a *Čtenářů Turgeněva* k tomu nejlepšímu z Trevorova výjimečně vyrovnaného díla. Zatímco některé další romány působí spíše jako novely nebo shluk povídek, *Příběh Lucy Gaultové* je mimořádně kompaktní, plnohodnotný román. Toho se autorovi podařilo dosáhnout jednak výše zmíněným přístupem k času, jednak velice jemnou prací s tichem a nepřítomností. Jako bývalý sochař Trevor dobře ví, že uměleckým dojmem nepůsobí jen přítomnost, ale i absence: to, co v příběhu není explicitně podáno, je stejně důležité jako to, co skutečně zazní. Nepřítomnost se stává jakousi stínovou přítomností, přítomností, která se bývala mohla stát.

Tou hlavní absencí je paradoxně životní příběh Lucy Gaultové, a to hned na několika rovinách. Na té první, explicitní, je to příběh, který mohla Lucy žít, kdyby si osudově nevymkla kotník a její rodiče ji nepustili. Na druhé rovině je to pak nepřítomnost jakéhokoli dění v knize samotné. Životní příběh Lucy Gaultové se vlastně scvrkl na čtyři epizody: trucovitý útěk z domu, milostné setkání s Ralphem, shledání s otcem po letech a nakonec usmíření s Horahanem. Vše mezitím je jaksi nepřítomné a vyprázdněný prostor vyplňuje pouze četba knih, které Lucy nahrazují skutečný život.

Druhou absencí jsou nepokoje jako takové. Již bylo řečeno, že Farrell je líčí poměrně detailně, totéž lze říct o zmiňovaném románu Elizabeth Bowenové *Poslední září*, vydaném pouhých pár let po dotyčných událostech. V *Příběhu Lucy Gaultové* je tato *de facto* občanská válka zastoupena otrávením psů a pokusem o žhářství. Jinak fenomén vzpoury působí ze zákulisí, z kontextu. Trevor na dvou třech stranách naznačí dobový kontext a poučený čtenář již chápe obavy kapitána Gaulta i jeho ženy Heloisy.

Třetí nepřítomností je prázdno ve vztazích. Vztah Everarda a Heloisy – jejichž jména lze mimo jiné číst jako odkaz k dvěma mnohem slavnějším milencům středověké tradice – je poznamenán nepřítomností dítěte: jednak ztracené, domněle mrtvé Lucy, a pak dítěte, které se jim opakovaně nepodařilo počít. Přes dojemnou vzájemnou oddanost a silnou lásku je tak jejich vztah v posledku tragický. Osudově je ke stejnému vyznění odsouzen vztah Lucy a Ralpha. Lucy Ralpha miluje, nicméně odmítá jej v přesvědčení, že není hodna skutečného štěstí, dokud nedojde odpuštění od svých rodičů. Hermione Leeová si v recenzi tohoto románu otištěné v *Guardianu* velice případně povšimla toho, že v rozhovoru mezi Lucy a Ralphem používá Trevor téměř výhradně věty v záporu, tedy negaci.

Další absence, konkrétně příběh, který se nestal, dohání k šílenství Horahana. Jeho mysl je zachvácená představami o tom, co by se mohlo stát, leč nestalo. Představuje si hořící dům, upálené děvčátko, a to, co považuje za vzpomínku, přestože jde o přelud, je tak silné, že ho to nakonec dožene do bláznince.

Ona nepřítomnost se realizuje formou vyprávění, které nahrazuje reálný život. *Příběh Lucy Gaultové* tak není zdaleka jen příběhem Lucy Gaultové, ale je i poměrně přesným zachycením zrození legendy. Příběh započatý v jednom konkrétním okamžiku žije vlastním životem a zpětně ovlivňuje i životy protagonistů. Lucy při druhé Ralphově návštěvě trefně podotýká, že už o ní jistě mnohé slyšel, a sama se tomu v žádném případě nebrání. Vlastně se vepisuje do svého vlastního příběhu, přičemž si na pomoc bere své čtenářské zkušenosti: v jednom okamžiku se přirovnává k paní Rochesterové, jindy zase Ralphovi říká, aby jí v dopisech popisoval svůj život, až se ožení. Řečeno jinými slovy, skutečnost,

kterou Lucy žije, je pro ni samotnou jen chvilkovým vytržením z života neskutečného, nepřítomného, realizovaného slovy.

Ralph si před jednou schůzkou s Lucy dává předsevzetí, že musí mluvit, že mezi nimi nesmí zavládnout ticho. Marně, ticho nakonec vítězí a postavy jsou jen hříčky, jejichž předsevzetí a rozhodnutí znamenají málo. Do ticha se nakonec ponoří i závěr románu, kdy věčná čtenářka Lucy najde jakési naplnění ve starosti o Horahana, jenž se propadl do ticha šílenství. Oba, Lucy i Horahan, jsou tak oběti irské politiky a jejich jedinou útěchou je vzpomínka, minulost, tedy opět cosi nepřítomného.

JULIAN BARNES A SMUTEK: PRIVATIZACE DĚJIN, ROZUM A CIT

K lásce, jejímu jazyku a gestům musíme přistupovat s obrovskou precizností. Má-li nás zachránit, musíme se na ni dívat tak jasně, jak bychom se měli naučit dívat na smrt.

Julian Barnes, *Vědomí konce*

V eseji „Jak mírnit smutek“, otištěném nejprve v *New York Review of Books* a posléze v knize *Za oknem* (2012), se Julian Barnes dotýká několika témat, která provází jeho tvorbu od samého počátku: čas, dějiny, smrt, smutek. Esej, vlastně recenze vzpomínkových knih Joyce Carol Oatesové a Joan Didionové, je tak Barnesovým intelektuálním vyznáním. Vedle tematické zhuštěnosti na textu zaujme ještě jedna věc: autor se pro inspiraci obrací k mistrovi anglického eseje, Samuelu Johnsonovi.

Jmenovitě si vybírá Johnsonův esej „Správné prostředky, jak mírnit smutek“, otištěný 28. srpna 1750 v časopise *The Rambler*. Z rozsáhlých citací stojí za zmínku dvě. Hned zkraje eseje cituje Johnsonovu definici smutku a jeho „jedinečnost“: „Leč pro smutek neexistuje v přírodě žádného léku. Často bývá způsoben událostmi, které nelze odestát a ulpívá na věcech, jež ztratily nebo změnilly své bytí. Žádá si toho, v co nelze doufat, totiž toho, aby vesmír změnil své zákony, mrtví se navrátili mezi živé nebo aby se minulost opět stala přítomností.“³⁸ Když se kriticky vyjádří ke vzpomínkovým knihám dvou výše zmíněných autorek, pro jejichž smutek a nostalgii prokáže značné pochopení, znovu se k Johnsonovi vrací: „Ten, kdo přežije svou ženu, již tak dlouho miloval, se vnímá odtržen od jediné mysli, s níž sdílel stejné naděje, obavy i zájmy; od jediného souputníka, s nímž sdílel většinu dobrého i zlého; a s nímž se jeho mysli dostávalo svobody vracet se do minulosti či předjímat budoucnost. Spojitost bytí je přerývána; ustálený běh citu a činu zastaven; život je pozdržen, zcela bez pohybu, než je vnějšími příčinami vržen do jiného kanálu. Ale doba tohoto pozdržení je strašlivá.“³⁹

³⁸ Julian Barnes, *Through the Window*, London: Vintage 2012, s. 215.

³⁹ *Ibid.* s. 227–228.

Esej jako by předjímal pozdější knihu *Roviny života*. To je žánrově těžko zařaditelný soubor několika textů, v němž autor rozehrává motivy smutku a smrti pro něj dosti nezvyklým způsobem – výrazně tu chybí ironický odstup. Dospívá k osobní zpovědi navazující na dřívější paměti *Žádný důvod k obavám*, v nichž se věnuje úvahám o smrtelnosti, a ty prokládá vzpomínkami na svou rodinu – stárnutí a smrt rodičů, diskuse s bratrem filosofem apod. *Roviny života*, jakkoli tomu zpočátku nic nenasvědčuje, jsou z osobního hlediska nejintenzivnějším Barnesovou knihou, neboť v její ústřední pasáži se autor vyrovnává s poměrně náhlou a předčasnou smrtí své ženy Pat Kavanaghoové: „Žal, který ničí všechn řád, nejspíš ničí i víc: víru, že nějaký řád vůbec existuje. Domnívám se však, že bez téhle víry přežít nedokážeme. Každý z nás musí proto předstírat, že nějaký řád našel nebo ho znovu vybudoval. Spisovatelé věří v řád, který budují jejich slova – s důvěrou doufají, že vytvářejí ideje, příběhy, pravdy. To bývá jejich vykoupení, ať už trpí žalem či nikoli.“⁴⁰ V těch větách jako by rezonovala základní myšlenka poměrně excentrické, leč ambiciózní knihy *Dějiny světa v 10 a 1/2 kapitolách*⁴¹, konkrétně pak oné „titulní půlkapitoly“, jež je označena jako „Vsuvka“.

Ta kapitola jako by do knihy ani nepatřila. Pestrá mozaika různých stylisticky a narativně podaných příběhů z lidských dějin je najednou doplněna o osobní, ba přímo intimní vyznání, jež se od zbytku knihy odlišuje především absencí ironie. Autor odkládá masku – ale odkládá ji opravdu? Lze náhlé změně tónu věřit? – a přechází do osobní roviny. Ta si nárokuje „autentičtější“ status, chce mluvit „pravdu“, jakkoli z předchozích příběhů víme, nakolik je pravda ošidná, zejména pak pravda historická. V knize se Barnes vrací k otázkám, které silně rezonují již ve *Flaubertově papouškovi* a které ho bude provázet po zbytek jeho spisovatelské dráhy: jak lze psát o minulosti? Můžeme poznat dějiny? A pravdu? „Vsuvka“ má za úkol žánrově i tematicky roztříštěné texty nějak spojit a vytvořit ze souboru na první pohled nesourodých narativních útvarů celek. Po-

⁴⁰ Julian Barnes, *Roviny života*, přeložil Petr Fantys, Praha: Odeon 2015, s. 75.

⁴¹ Český překlad titulu bohužel nutně ztrácí jednu nuanci, konkrétně neurčitý člen před slovem „Dějiny“. Ten naznačuje, že nejde o „Dějiny“, ale „dějiny“, jednu z mnoha možných verzí. Alternativní dějiny, dějiny na okraji. Jedno písmenko v titulu tak vlastně určuje vyznění celé knihy.

tlačení ironie a přechodem do osobního modu si dějiny přivlastňuje a dává jim „svůj“ smysl. V pozdějším románu *Vědomí konce* protagonista říká: „Kdosi řekl, že jeho oblíbenými epochami v dějinách jsou ty, kdy se věci hroustí, protože to znamená, že se rodí něco nového. Dává to smysl, když to přeneseme na životy jednotlivců? Zemřít, když se rodí něco nového – i když to něco nového je naše vlastní já? Protože stejně jako veškerá politická a historická změna dříve či později zklame, tak stejně tak zklame dospělost. A stejně tak život. Někdy si říkám, že účelem života je smířit nás s jeho konečnou ztrátou tím, že nás život unaví, že nám dokáže, ať už to bude trvat jak dlouho, že život není taková pecka, jak se zdál.“⁴²

„Vsuvka“ působí v knize nepatříčně nejen svým stylem, ale též rozpolceností či paradoxem, který obsahuje. Dílčí kapitoly předkládají světovou historii v souladu s pohledem, který jsme si navykli označovat jako „postmoderní“. Obraz dějin je nutně idiosynkratický, fragmentární, ignoruje „velké dějiny“ a namísto toho se zaměřuje na epizody marginální. Ty ale zachycuje takovým způsobem, že jejich vyznění je značně problematické. Neustále se vynořuje téma násilí, dělení na čisté a nečisté, vyvolené a zatracené. Dějiny jako celek jsou neuchopitelné, nedávají žádný smysl. Jediný smysl mají dějiny osobní; ty však jsou zase značně účelově podmíněné. Jedna z četných postav *Dějiny světa v 10 a 1/2 kapitolách* sní o „osobních dějinách světa“⁴³. Takové dějiny jsou nutně neobjektivní, subjektivní v tom nejsilnějším smyslu slova, kdy nedílnou součástí příběhu musí být i emoce. Není ostatně náhoda, že v *Dějínách světa v 10 a 1/2 kapitolách* tak silně vystupují páry – i osobní dějiny mají smysl, pokud jsou ve vztahu k druhému. Historický solipsismus Barnes neuznává. Tímto sdělením ale „půlkapitola“ jde proti zbytku knihy, neboť – zdá se – do hry opět vnáší liberální humanismus.

Podle Barnese historii sjednocuje a osobním dějinám dává smysl láska. „O lásce, jejím jazyce a jejích gestech se musíme vyjadřovat velmi přesně. Má-li nás zachránit, musíme se na ni dívat tak jasně, jak bychom

⁴² Julian Barnes, *The Sense of an Ending*, London: Jonathan Cape 2011, s. 105.

⁴³ Julian Barnes, *A History of the World in 10 and 1/2 Chapters*, London: Picador 1990, s. 38.

se měli naučit dívat na smrt,⁴⁴ říká vypravěč a milostný cit je líčen za pomoci metafory Noemovy archy,⁴⁵ tedy je pro něj nástrojem přežití. Je třeba dodat, že právě pro tenhle paradox byla „Vsuvka“ vnímána protikladně: na jedné straně chvála, na straně druhé výtky z přílišného sentimentalismu.⁴⁶ Salman Rushdie vyjádřil přání, aby „Barnes esejista ustoupil Barnesovi plnokrevnému romanopisci; aby namísto výkladu o lásce nám předložil věc samotnou.“⁴⁷

Tyto výtky jsou ale nepochopením Barnesovy knihy, již lze nejlépe nahlédnout z perspektivy výše zmíněných *Rovin života*. Barnes je věrný svému vzoru a učiteli Montaignovi a esejistický rozměr textu pro něj má zásadní význam. Proti Rushdiemu by se dalo argumentovat právě tím, že Barnes radikálním přístupem k žánru textu (zjednodušeně řečeno, román je podle něj tím, co za román prohlásí on sám) dovádí do extrému jednu polohu současného psaní. Osobní, esejistický rozměr je tudíž nutný, neboť na úrovni žánru (anebo alespoň „žánru“ tak, jak jsme navyklí jej vnímat) exemplifikuje to, co se tvrdí v textu. Budiž okamžitě dodáno, že jako autor je Barnes nejpřesvědčivější právě v těch textech, které se vzpírají jasnému zařazení a sklouzávají do roviny eseje; naopak „plnokrevné“ romány typu *Arthura & George* jsou slabší.

Vztah k druhému člověku, intimní spojení, vykročení ze sebe sama a motiv přežití – anebo vztahu ke smrti, chcete-li, zakládá u Barnese vztah k dějinám. „Ale to je přece jeden z ústředních problémů historie, ne? Otázka subjektivní a objektivní interpretace, skutečnost, že potřebujeme znát celou historii historika, abychom dokázali pochopit to, co je nám předkládáno,“⁴⁸ říká předčasně vyspělý Adrian, jedna z postav *Pocitu konce*. Toto je zcela zásadní otázka *Dějin světa v 10 a 1/2 kapitolách*. V knize jsou dějiny nahlíženy z různě subverzivních pozic, například hned úvodní příběh o Noemově arše je vyprávěn červotočem, který na archu pronikl jako černý pasažér. Světové dějiny se tak rozpa-

⁴⁴ Ibid. s. 230.

⁴⁵ Ibid. s. 231.

⁴⁶ Merritt Moseley 1997 s. 123, cit. in. Vanessa Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, s. 64.

⁴⁷ Salman Rushdie 1991 s. 242–243, cit. Vanessa Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, s. 64.

⁴⁸ Julian Barnes, *The Sense of an Ending*, s. 12.

dají do disparátních a často konfliktních vyprávění, až ve čtenáři vzniká dojem, že historie je skutečně jen nahodilá sbírka subjektivně motivovaných vyprávění, takže „Vsuvka“ přichází nutně s otázkou po objektivitě, po pravdě. Tu Barnes vnímá v těsném propojení právě s láskou, byť jeho pojetí není – jak by se mohlo zdát – křesťanské, nýbrž ateistické a pragmatické. Láska je garantem pravdy a víra v pravdu, nějakou pravdu, intersubjektivní, ne-li objektivní pravdu je nutná kvůli přežití. „Je to naše jediná naděje, i když nás zklame, ačkoli nás zklame, protože nás zklame. Ztrácím přesnost? Hledám nějaké správné přirovnání. Láska a pravda, ano, to je prvotní spojení. Všichni víme, že objektivní pravda není dosažitelná, že když dojde k nějaké události, vyvstane před námi množství subjektivních pravd, které nějak zhodnotíme a posléze zafabulujeme do historie, do nějaké z Božího pohledu nahlížené verze toho, co se ‚skutečně‘ stalo. Tato shora nahlížená verze je ale falešná – je to okouzující, leč nemožný padělek,“⁴⁹ říká vypravěč. Vzápětí dodává, že navzdory výše řečenému musíme v dosažitelnost objektivní pravdy věřit. A pokud ne, tak musíme věřit v její dosažitelnost z 99 procent. „A když nemůžeme věřit ani tomuhle, musíme věřit, že 43 procent objektivní pravdy je lepší než 41 procent. Nic jiného nám ani nezbývá, protože jinak jsme ztraceni, stáváme se obětí mámvivé relativity, ceníme si verze jednoho lháře stejně jako lháře jiného, vzdáváme se tváří v tvář spletitosti toho všeho, přiznáváme, že vítěz má nárok nejen na kořist, ale též na pravdu.“⁵⁰

Barnes zde naráží na několik pozoruhodných problémů. Tím prvním je subjektivita historického vyprávění, potažmo vztah mezi historickou pravdou (ať už pod tím myslíme cokoli) a fikcí či dokonce lží; dalším pak otázka dějin a jejich spojení s lidskou konečností nebo koncem jako takovým.

Problém fiktivnosti historiografie či pojetí historie jako konstruktu, při jehož tvorbě autor (historik) používá stejné jazykové a narativní nástroje jako autor fiktivního díla, patří k nejdiskutovanějším v současné teorii historiografie. Zpochybnění automatického nároku historiografie

⁴⁹ Julian Barnes, *A History of the World in 10 and 1/2 Chapters*, s. 245.

⁵⁰ *Ibid.* s. 246.

na historickou pravdu je odkazem šedesátých a sedmdesátých let. Vyvěrá hlavně z přesvědčivých studií Haydena Whitea; další zajímavé perspektivy nabídli i Paul Veyne, Roger Chartier či Paul Ricoeur. Zatímco skeptický náboj těchto teorií se vyznačoval úderností a působivostí, potíže se začaly objevovat v okamžiku, kdy dotyční autoři chtěli – pokud tedy vůbec chtěli – vykročit za skepsi. Liší se nějak historiografie a fikce? Problém, zdá se, nemá formální řešení. Čistě formálně totiž nelze stanovit na úrovni textu kritéria, která by text fiktivní povahy odlišovala od textu historiografického. Hayden White se o to ani nepokouší, Chartier a Ricoeur předkládají řešení zajímavé, leč v posledku se opírající o náboženskou víru.

V knize *Historie a pravda* předkládá Paul Ricoeur několik zajímavých úvah, které mají blízko tomu, jak s historií pracuje Julian Barnes. Ricoeur mluví o subjektivitě, která je teprve konstituována historií. „Očekáváme, že historie bude historií člověka a že tato historie člověka pomůže čtenáři, poučenému historií historiků, vybudovat subjektivitu vyššího řádu, subjektivitu nikoli sebe samého, ale subjektivitu člověka,“ píše francouzský filosof a vzápětí podotýká: „Ale tento zájem, toto očekávání přechodu – prostřednictvím historie – od sebe k člověku není již přísně vzato epistemologické, nýbrž filosofické: od četby a zprostředkování historických děl totiž očekáváme *subjektivitu myšlení*: tento zájem se ale už netýká historika píšícího historii, nýbrž čtenáře, zejména pak čtenáře filosofického, v němž se dovršuje každá kniha a každé dílo – na jeho riziko a nebezpečí.“⁵¹ Ricoeur ve stati dále mluví o tom, že uvažovat o subjektivitě historika znamená ptát se po způsobu, jímž je tato subjektivita konstituována historickou látkou.⁵²

Problém nastíněný Paulem Ricoeurem se ukazuje jako velmi významný pro Barnese a zároveň jej lze použít jako zásadní výtku vůči teorii nastíněné Haydenem Whitem. Whiteův teoretický model totiž vychází z premisy, že existuje subjektivní historik (historiograf) a „kronika“ (sled událostí). Historik tyto události vezme a sestaví z nich vyprávění, které – říká White – vystaví ve zvoleném modu: může události vy-

⁵¹ Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paris: Seuil 1955, s. 24.

⁵² *Ibid.* s. 28.

líčit tragicky, ironicky či jako frašku. Čteme-li pozorně Ricoeurovu stať, zejména pak pasáž o historickém materiálu, uvědomíme si, nakolik je prozíravější než White. White totiž nekriticky předpokládá izolovanost a neutralitu historického materiálu: v jeho konstrukci pracuje historik s tvrdými fakty, která nějak poskládá do sekvence a s použitím jazykových tropik z nich vytvoří příběh. Jenže není toto přílišná abstrakce?

Model, který předkládá Hayden White, je značně reduktivní. Vychází z existence nějaké množiny faktů, které jsou ve své fakticitě nezátížené vyprávěním. Jenže právě lokální historie velmi jasně ukázala, jak moc je taková abstrakce problematická. Při psaní lokální historie často historici narážejí na to, že jim nezbyvá než používat jako historického materiálu fámy, pomluvy, řeči, co se vedou, legend. Na teoretické rovině pak Whiteovu teorii zpochybňuje David Carr, který upozorňuje, že „historický záznam“ nejsou jen dokumenty, data, jména a události, ale též vyprávění.⁵³

Dynamika historiografie je u Whitea jednosměrná. Historik, jehož subjektivita či identita není podrobována žádnému zkoumání, bere historický materiál a nějak s ním nakládá. Podle Ricoeura však historik musí nejprve dosáhnout určité subjektivity, která je přesně a právě subjektivitou historika – vyznačuje se vykročením ze sebe sama, k druhému a zároveň k historickému materiálu, který písíciho historika ovlivňuje. U Ricoeura je pohyb obousměrný, proces dynamičtější a paradoxně bližší literárnímu psaní.

Obloukem se vracíme k Barnesovi. To, co se může na první pohled jevit jako „sentimentální“ exkurs či úhybný manévř od románu k eseji, je klíčová součást knihy, která ji pojí dohromady a dodává jí její základní myšlenku. Bez uvažování o subjektivitě nelze o dějinách psát. Čistě formalistické hledisko nikdy neumožní rozlišit mezi pravdou a lží, mezi historiografií a fikcí. Historiografie a fikce, naznačuje Barnes, k sobě mají hodně blízko, přesto jsou to dvě odlišné oblasti. Jedna druhou může jistě obohatit, přesto zůstávají oddělené.

⁵³ David Carr, „Review Essay, *Temps et Récit. Tome I.* By Paul Ricoeur,“ *History and Theory* 23 (1984), s. 368–369, cit. Mayer, Robert, *History and the Early English Novel*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 66.

Dějiny bez osobního rozměru pro Barnese neexistují. To ale neznamená jen nějakou relativitu. Pouze z osobního pohledu lze totiž mluvit o historii, a to nejen kvůli subjektivní perspektivě a pro vykročení ze sebe sama. Osobní rozměr je totiž ještě rámován svou konečností. Úvahy o dějinách a jejich zachycení v textu jsou tak u Barnese spojeny se dvěma dalšími tématy: výše zmíněnou láskou a smrtí, anebo, lépe řečeno, vztahem ke smrti a vlastní konečnosti. Bez tohoto omezení nejsou dějiny jako takové možné. Není možné o nich mluvit. Teprve konečnost a vztah k ní zakládá perspektivu, z níž je možné minulost nahlížet.

Dějiny jsou pro Barnese vždy osobní a vztah ke konečnosti zakládá jejich smysl. *Dějiny světa v 10 a 1/2 kapitolách* jsou jedny z dějin, jsou to dějiny nutně fragmentární, leč tyto útržky mají nějakou souvislost – zároveň ale mají smysl samy o sobě. Nejsou etapami na nějaké dlouhé cestě, a to prostě a jednoduše proto, že pro agnostika Barnese všeobecné dějiny nejsou možné. Jakákoli snaha o zachycení velkých dějin světa je předem odsouzena k nezdaru: v posledku je to snaha o uchopení věčnosti, což je ovšem za hranicí, za niž racionální Barnes odmítá jít. „Kdo uchopí, upoutá a alespoň poněkud zastaví to srdce, aby pochopilo skvělost nezměnitelné věčnosti, porovnávajíc ji se stále kolotajícím časem, a tak nahlédlo, že srovnání není vůbec možné, aby nahlédlo, že dlouhý čas nemůže být dlouhým, leda dlouhou řadou prchavých okamžiků; že ve věčnosti nic neplyne, nýbrž ona celá jest stále přítomna, že ale žádný čas není celý přítomný; aby poznalo, že budoucí čas zapuzuje minulé, že budoucí následuje po minulém, a že vše minulé i budoucí jest vytvořeno a vychází z věčné přítomnosti?“⁵⁴ ptá se svatý Augustin a míří přesně tam, kam jej Barnes následovat nechce.

Ten se totiž zcela soustředí na život zde a tady, který chce postihnout v jeho dějinné perspektivě. Jako spisovatele ho zajímá ohlédnutí za životem a bytostně lidská snaha nějak zachytit vlastní život, dát mu smysl, což vlastně znamená na základě selektivního výběru událostí napsat jeho příběh. Tento moment nacházíme už v autorově debutu *Metroland*. Tento *bildungsroman* se nebere úplně vážně; vypravěč v něm nazírá své mládí a okouzlení francouzskou kulturou a existencialistic-

⁵⁴ Aurelius Augustinus, *Vyznání*, Praha: Kalich 1992, s. 387–388.

kou filosofií zpětně a značně ironicky. Rozehrává proti sobě stereotypní obraz metropolitní Paříže a předměstského Londýna („Metroland“), které jsou nahlíženy ze dvou časově odlišných perspektiv, přičemž ta dřívější je pojednávána s jistou shovívavostí: v minulé rovině vystupuje předměstská Anglie jako omezená, zpátečnická a odpudivá, zatímco Paříž je vykreslena jako nedostižný vzor, symbol metropolitní kultury a pokroku. Při zpětném pohledu se však perspektiva mění. Jako by se zde ozývala deziluze z radikální politiky šedesátých let: reakce na události roku 1968 vede k rozchodu dvou protagonistů. Ti se jako mladíci zhlédli ve francouzském existencialismu a odporu vůči všemu, co symbolizuje nebo vzdáleně připomíná buržoazní hodnoty. Chris své dřívější nadšení opouští, podle něj studenti „byli tak blbí, že nechápali, co je ve škole učí, z toho pramenila jejich frustrace, a protože neměli dostatek sportovišť, začali se rvát s policajty,“⁵⁵ zatímco Toni se dál radikalizuje a silněji politicky angažuje. Tento názorový rozkol se projevuje i v jejich životech a způsobu, jímž svůj životní příběh vnímají. Chris chápe pařížské období jako mladistvé poblouznění a příklon k předměstskému životu jako vystřízlivění, které dává jeho životu náležitý řád, zatímco Toni vnímá někdejší fascinaci existencialismem jako formativní pro svůj další život a start své kariéry angažovaného levicového spisovatele na volné noze. Jako čtenáři nejsme v pozici nestranně hodnotit, protože příběh vypráví Chris, který pochopitelně rozdíl vnímá ze své perspektivy a vepisuje ho do svého „konzervativního“ rámce. Zajímavější je však jiná věc: Chris potřebuje, aby jeho život dával smysl, musí tedy napsat jeho „historii“, přičemž je zjevné, že tato historie musí kulminovat v současném stavu, tedy v životě na předměstí. Chrisova historie je tedy apoteóza usedlého předměstského života. Barnes je však příliš rafinovaný autor na to, aby nechal román vyznít černobíle. Do Chrisova vyprávění proniká autorská ironie zejména v okamžicích, kdy je jasné, že vypravěč si chce především ospravedlnit vlastní rozhodnutí a život – třeba když čtenáře opakovaně ujišťuje o své kulturnosti a o tom, že i při sekání trávníku dokáže citovat Mallarméa. Je zjevné, že historie, jak nám ji podává, je velmi osobní a velmi účelová – s jistou nadsázkou lze říct, že je prostředkem přežití.

⁵⁵ Julian Barnes, *Metroland*, London: Picador 1990, s. 87.

Velice podobný motiv najdeme v knize *Vědomí konce*. Zde konečnost zaznívá již z titulu a kniha dál rozvíjí základní myšlenky či témata Barnesovy tvorby: dějiny, lidský život a jeho konečnost. Stejnému tématu se v nedávné době věnovali i Barnesovi vrstevníci: Martin Amis toto ohlédnutí pojal jako frašku, pohled na čas života, který se mu kdysi jevil jako otevřená budoucnost, jenže teď se přesýpací hodiny obrátily a vypravěč se nedokáže ztotožnit s tím, čím kdysi byl. Podobně John Banville v pozoruhodné próze *Moře* předkládá čtenářům pochmurnou meditaci o plynutí času a indiferentnosti světa, potažmo přírody. To Barnes je hravější. Jeho vypravěč, šedesátník Tony, je nahlížen se stejnou ironií a je stejně nevěrohodný jako všichni předchozí autorovi vypravěči: věřit se mu toho dá jen velmi málo a ve čtenáři postupně sílí dojem, že všechny ty na první pohled hlubokomyslné úvahy o nespolehlivosti paměti jsou vlastně vrcholně ironickou hrou (ze strany autora) než jakousi sebeobranou před obviněním, že svůj život vlastně vůbec nežil. Obloukem se vracíme k *Metrolandu* a stejné narativní strategii. Vypravěč si přisvojuje dějiny jako prostředek vlastní záchrany. Vytváří smysl, aby mohl přežít.

Vědomí konce má s *Metrolandem* společné víc než jen tuto základní strategii. I zde máme podobnou dvojici protagonistů. Předčasně vyspělý Adrian oslňuje ve škole vytříbenými názory, četbou existencialistických filosofů i odtažitým postojem k životu. Je ve všech ohledech úspěšný... až ve věku pouhých dvaadvaceti let skončí sebevraždou. Tou se uchránil před životem, který bylo dáno prožít jeho kamarádům, životem, který je již v mládí znepokojoval: „A v tom spočívala další z našich obav: totiž že Život nakonec nebude jako Literatura. Jen se podívejte na naše rodiče – jsou snad vhodnou látkou pro Literaturu? Přinejlepším se můžou ucházet o postavení svědků a náhodných přihlížejících, pouhého společenského komparsu, na jehož pozadí se děje všechno to opravdové, skutečné a důležité. Co například? No přece to, čeho se týká Literatura: láska, sex, morálka, přátelství, štěstí a utrpení, zrada, cizoložství, dobro a zlo, hrdinové a zloduší, vina a nevina, ctižádost, moc, spravedlnost, revoluce, válka... A jedinou osobou, v jejímž dosavadním životě se skrývalo něco, co by alespoň vzdáleně mohlo vydat na román, byl Adrian.“⁵⁶

⁵⁶ Julian Barnes, *The Sense of an Ending*, London: Jonathan Cape 2011, s. 15

Jenže Adrian se rozhodl této možnosti vzdát a ti ostatní se stali obětí právě té rutinní bezvýznamnosti, již se obávali. Z rozvášněných mladíků vyznávajících radikální ideály konce šedesátých let se stávají kopie jejich rodičů, usedlí, konzervativní muži, kterým se jejich poklidný život začíná zamlouvat, ba dokonce ho považují za něco „rozumného“. Teprve když si Tony uvědomí vlastní konečnost, s hrůzou zjišťuje, že vlastně nežil. Anebo, řečeno jinými slovy, že žil přesně tak, jak se obával, že by žít mohl.

V tomhle ohledu má Tony Webster blízko ke stejně nedůvěryhodnému vypravěči *Flaubertova papouška*, ovšem zatímco ten hodlá prázdnotu ve svém životě vyplnit obsesivním hledáním chiméry v podobě reálného předobrazu uměleckého díla, Tony má úkol obtížnější. Pokouší se vyrovnat s vlastní minulostí. To, co se na první pohled jeví jako smířenost nebo snad spokojenost s vlastním osudem, se záhy ukazuje jako maska. Podobně jako Braithwaite ve *Flaubertově papouškovi* i Tony skrývá hlubokou propast ve svém nitru, rezignaci na skutečný život. Ten nedokázal prožít z jednoho prostého důvodu: od samého počátku se ho bál. Vystudoval, našel si práci, ženu, k níž neplanul žádnou vášnivou láskou, takže mu zas tolik nevadil ani její odchod; společně ještě stačili vychovat dceru, ovšem teprve v okamžiku, kdy se ocitl sám, tj. bez blízkých, bez práce, zjišťuje, že svůj život vlastně ztratil.

Zatímco Geoffrey Braithwaite se po smrti své ženy v okamžiku osamělosti uchyluje k Flaubertovi a snaží se rekonstruovat jeho život, Tony se pokouší o něco mnohem náročnějšího, totiž vymyslet svůj život zpětně. Pomáhá si přitom všemožně, například i odkazem na leitmotiv historického myšlení od prvních textů Haydena Whitea či Rogera Chartiera, totiž že psaní historie je vždy ovlivněno konkrétní situací historika, stylem jeho psaní i jeho názory a že tudíž neexistuje žádná přesná dělicí čára mezi textem historickým a fiktivním. Jenže zrovna v jeho případě je tato interpretace vlastní minulosti více než kreativní. Ve stáří se tak Tony vrací zpět k Adrianovi, jenž jako by k němu promlouval ze záhrobí. Zároveň se do jeho života vrací jeho dávná láska Veronika, s níž prožil krátký, nenaplněný vztah, jenž vyzněl do ztracena podobně jako jeho život. Tony se nyní pokouší – byť samozřejmě spíš v črtách, náznacích – představit, jaký by byl jeho život, kdyby se tehdy, kdysi dávno, rozhodoval jinak.

Adrian zvolil sebevraždu, čímž se jednak vyhnul životnímu zklamání a frustraci, která nyní sužuje Tonyho, ovšem zároveň svůj život uzavřel do jakéhosi celku – proto slova o filosofické sebevraždě. Tonyho život je rozbředlý, rozpadá se, proplová mezi prsty, ztrácí se. Zatímco Martin Amis v *Těhotné vdově* dochází od komedie mravů k absurdní frašce, Julian Barnes z podobného východiska dospívá do absurdní tragédie. Tonyho snaha nějak se zmocnit svého minulého života je vlastně ekvivalentem Adrianovy sebevraždy. Pokus o interpretaci, o nějaký tvar nebo smysl se tak nestává ničím menším než dobrovolným odchodem ze života: na jedné straně smrt, na straně druhé absence smyslu – co zvolit?

Adrian volí sebevraždu tváří v tvář absurditě života, absenci smyslu (jakkoli jsou ve hře i jiné důvody) – a tím vlastně uhýbá před nutností osvojovat si dějiny a psát je takovým způsobem, aby ospravedlnil svou existenci. Adrian si záhy v životě uvědomuje to, na co později přijde i Tony: „Možná je to zas ten stejný paradox: dějiny, které se nám odehrávají přímo před nosem, by měly být nejjasnější, a přesto nám nejvíc proplovají mezi prsty. Žijeme v čase, ten nás ohraničuje a určuje, a taky by měl měřit dějiny, ne? Jenže pokud nedokážeme pochopit čas, nedokážeme uchopit jeho tajemství plynutí a pokroku, jakou šanci máme tváří v tvář dějinám – dokonce i naší malé, osobní, povětšinou nedokumentované části jejich celku?“⁵⁷

Čas, jeho plynutí a lidské míjení. V každé historii je nutně cosi nahodilého. Jistou vnitřní logiku lze příběhu vtisknout vyprávěním, jenže to musí nutně respektovat i nahodilost a být si vědomo své perspektivy. Bezprostřední perspektiva je zcela jiná než perspektiva vzdálená. V poslední knize používá Julian Barnes metaforu horkovzdušného balónu: ten svému cestujícímu nabízí pohled z odstupů, zároveň ho ale unáší pryč. Odstup a bezmoc. Nadhled tváří v tvář nicotě. Jako bychom zde před sebou měli shrnutí celého Barnesova díla.

Roviny života nejsou pro každého čtenáře. Ti, kteří Barnesovo předchozí dílo neznají, je ocení stěží, ba je pravděpodobnější, že knihu zavrhnou jako nesouvislý exhibicionistický blábol, jako zoufalý pokus vypsat se z traumatu bolestné ztráty blízkého člověka, jako nedomrlou

⁵⁷ Julian Barnes, *The Sense of an Ending*, Londýn: Jonathan Cape 2011, s. 60.

sérii tří novel zaplevelenou slovními hříčkami a výstředními metaforami. Kritik Michael Wood ve vnímavé recenzi uveřejněné v *London Review of Books* případně poznamenal, že „Barnes riskoval napsání velmi špatné knihy, aby mohl napsat tuto velmi dobrou.“⁵⁸

Roviny života je kniha velice osobní v tom nejintimnějším smyslu slova. Dotýká se témat, jimž se Barnes věnoval v minulosti, přičemž motivy rozehrává tak, aby se dotýkaly přímo jeho osobního života. Navazuje tím na esejistický memoir *Žádný důvod k obavám*, nicméně osobní rovina je zde ještě intenzivnější, neboť autor se pouští do zkoumání vlastního prožitku zármutku: „Žal, který ničí všechn řád, nejspíš ničí i víc: víru, že nějaký řád vůbec existuje. Domnívám se však, že bez téhle víry přežít nedokážeme. Každý z nás proto musí předstírat, že nějaký řád našel, nebo ho znovu vybudoval. Spisovatelé věří v řád, kterým budují svá slova – s důvěrou doufají, že vytvářejí ideje, příběhy, pravdy. To bývá jejich vykoupení, ať už trpí žalem či nikoli,“⁵⁹ píše Barnes. V těchto větách se vzdáleně ozývají *Dějiny světa v 10 a 1/2 kapitolách*, konkrétně pak výše zmiňovaná půl kapitola „Vsuvka“, v níž Barnes mluví o lásce a „Boží“ verzi nahlížené shora.

A právě touto verzí nahlíženou z Božího pohledu *Roviny života* začínají. První text je věnován Nadarovi, průkopníkovi fotografie a letů horkovzdušným balonem. Barnese zajímá, nakolik Nadarův experiment pořizování leteckých fotografií změnil náš pohled na svět. Spojení dvou nespojitých věcí, balonu a fotoaparátu, vytvořilo něco zcela nového: dalo nám novou perspektivu. To, co kdysi bylo jen projekcí, se najednou stalo skutečností. Spojení dvou lidí je složitější. Někdy funguje, jindy ne. Druhá část knihy na první volně navazuje a zachycuje příběh lidí, jejichž osudy se potkaly, leč nespojily: herečky Sarah Bernhardtové a plukovníka Freda Burnabyho. Metafora balonu z první části sugeruje nevypočitatelnost osudu. Balon je unášen větrem bez možnosti posádky zasáhnout, posádka může ovlivnit jedině „rovinu“, tedy stoupání či klesání. Bernhardtová a Burnaby pluli životem na různých rovinách. Na jedné se na okamžik setkali, ovšem nespočinuli na ní.

⁵⁸ Michael Wood, „From a Summer to an Autumn“, *London Review of Books*, č. 9, 9. května 2013, s. 20–21.

⁵⁹ Julian Barnes, *Roviny života*, překlad Petr Fantys, Praha: Odeon 2015, s. 75.

To nelze říct o Barnesovi a Pat Kavanaghové. Ti spolu na jedné rovině pluli životem, až je rozdělila smrt. Celá třetina knihy je proto věnována zkoumání „banality smutku“ s odkazy na knihu *Žádný důvod k obavám*, kde se Barnes podobně detailně zabývá vztahem ke smrti. Smutek je v knize pojednáván jak tematicky, tak výsostně literárně – zde právě přicházejí ke slovu přetažené metafory i nepatřičná přirovnání a precizní stylista se začíná v jazyce ztrácet. Přemítání o smutku a ztrátě milované osoby je tak meditací v pravém smyslu slova, duchovním cvičením, jehož cílem je najít nějakou opětovnou jistotu.

Roviny života lze tak považovat za uzavření jakéhosi kruhu. Prozaik, který se tak dlouho a pozorně věnoval spojitosti života a literatury, nakonec dostihl jeho vlastní život a poskytl mu impuls k literárnímu zpracování. To je mnohem víc než jen vypsáním se ze smutku. Je naplněním a představením myšlenkového konceptu: minulost nelze uchopit jinak než osobně.

IAN MCEWAN, PAMĚŤ, VZPOMÍNKA A DĚTSTVÍ

McEwanův *Mlsoun* je pozoruhodné dílo. Pozoruhodné hned v několika ohledech, mimo jiné i tím, že se v něm autor vrací ke svým předchozím knihám a na ně i svůj životní příběh nahlíží s neskrývanou ironií. „Jmenuji se Serena Frome (vyslovuje se to do rýmu s „dům“) a před téměř čtyřiceti lety mě britská rozvědka vyslala na tajnou operaci, která nedopadla úplně dobře. Rok a půl po nástupu do služby mě ze zaměstnání vyhodili, sebe jsem znemožnila a svého milence zničila, i když on ke své zkáze bezesporu nemalou měrou přispěl.“ McEwanův věrný čtenář po této úvodní větě zbystří. Vzpomene si, že autor před desetiletími jeden špionážní román napsal.

Jmenoval se *Nevinný* a odehrával se v době vrcholící politické krize v Berlíně poloviny padesátých let. Příběh vydaný roku 1990, tedy krátce po pádu berlínské zdi, je situován do roku 1955, kdy byl Berlín rozdělený na dvě zóny a do vybudování zdi zbývalo nějakých šest let. Za druhé je román zajímavý svým stylem i laděním. Jde o vůbec první McEwanův pokus o sevřený příběh, ba dokonce thriller, psaný civilním stylem – jeho rané knihy (*Betonová zahrada*, *Cizinci ve městě*) se totiž nesou v duchu jisté metaforické střidmosti a stylistické úspornosti a předcházející dílo *Dítě v pravý čas* (1987) občas sklouzává k esejistice.

Téma „nevinnosti“ zajímá Iana McEwana prakticky od začátku jeho kariéry. Z různých aspektů je nahlíženo jak v *Betonové zahradě*, kde tři děti zalijí zemřelou matku do betonu ve sklepě svého domu a pokoušejí se žít jakýmsi „nevinným“ (tj. moderní společností nebo civilizací nedotčeným) životem, dokud represivní orgány společnosti nezasáhnou, v *Cizincích ve městě* se zase dvojice „nevinných“ či spíše naivních turistů ztratí v neznámém městě a dobrovolně se stane obětí démonického Benátčana.

Nevinný předkládá čtenáři trochu jiný úhel pohledu, v jistém smyslu tradičnější. Oním „nevinným“ je nezkušený britský mladík Leonard Marnham. Nemá žádné zkušenosti se životem, v Londýně dosud bydlel se svými rodiči, válku nezažil, neboť ji strávil u babičky v zapadlé velšské

vesniče, kam letadla Luftwaffe ani rakety V1 nedolétly. Jako poštovní úředník přijíždí do válkou zdevastovaného Berlína plného tajných agentů a zde „poznává“ život. Průvodci mu jsou zkušená Maria, jež ho záhy zasvětila do tajů sexu a do níž se bezhlavě zamiluje, a americký nadřízený Glass, k němuž mladý Leonard tak trochu nervózně vzhlíží.

Román rozehrává téma „nevinosti“ na několika rovinách. Je tu rovina sexuální – Leonard ve vztahu s Marií neztrácí „nevinost“ jen v banálním smyslu panictví, ale právě v sexu se začínají objevovat temné stránky jeho osobnosti, jež do značné míry odrážejí skutečnost, že veškeré vědomosti o světě získal z filmů, tudíž do vztahu s Marií se promítá jistá machistická agresivita, ale i stereotyp dominance vítěze nad poraženým, kdy Leonard zosobňuje vítěznou Anglii a Maria poražené Německo.

Pak je tu ale rovina „vědění“ – znamená být neviný nevědět? Leonard přijíždí do Berlína, aby zde americkým spojencům, kteří začínají hloubit podzemní tunel na druhou stranu, pomohl „napíchnout“ ruské telefonní kabely a odposlouchávat jejich telefonáty. Stává se součástí hry, jejímž určujícím vektorem je „tajemství“ a „zasvěcení do tajemství“, přičemž ani protagonista, ani čtenář do posledních chvílí neví, zda ono tajemství je utajovaným věděním nebo umným blafováním. Mladý, nezkušený a dezorientovaný Leonard, který se v neznámém prostředí snaží etablovat tím, že opakuje fráze a klišé, která slyšel od jiných, se ocitá ve světě, jehož obyvatelé jsou rozděleni na několik vrstev. Někteří mají za to, že to, co se nedaleko zóny staví, je skladiště, jiní, zasvěcenější, vědí, že jde o radar, a ti ještě zasvěcenější byli informováni, že radar je vlastně jen zástěrka, která maskuje kopání podzemního tunelu. Leonard se ocitá v třetí skupině, ale je to skutečně poslední úroveň? V rozsáhlé špionážní hře, v níž nejde o nic menšího než o rozdělení světa, si nikdo nemůže být jist, že není pouhým pěšákem, naivním hlupáčkem, jímž manipuluje někdo jiný.

Tunel v románu funguje jako symbol. Je přechodem mezi dvěma já protagonistovy osobnosti, pojitkem mezi třemi mocnostmi (na jedné straně Rusové, na druhé někdejší velmoc Británie a nová velmoc USA), ale zároveň funguje jako katalyzátor thrilleru. Leonard si poprvé v životě užívá svobody, života nezávislého na rodičích, je šťastný ve vztahu s Marií, má pocit důležitosti; vtom se však na scéně objeví bývalý Mariin

manžel Otto, násilnický typ, jenž v mnohém připomíná despotické mužské postavy z předchozích McEwanových děl, například otce z *Betonové zahrady* nebo tyranského Roberta z *Cizinců ve městě*. Otto svým náhlým vpádem do Mariina a Leonardova života veškerou idylu ruší – román nabírá na dynamice a spěje k makabráznímu závěru, kdy vezmou za své zbytky Leonardovy „nevinnosti“ a dojde k ohrožení britskoamerických zájmů v Berlíně.

Tunel ale zároveň symbolizuje touhu po vědění. Jako by se vědění skrývalo ve tmě pod zemí (zde symbolizované ruskými telefonními dráty). Leonard se mylně domnívá, že toto vědění lze získat a uchovat si „nevinost“. Ostatně i po děsivě hororovém – a dlužno dodat dosti nevěrohodném, spíše symbolickém – závěru tvrdí, že je „nevinný“, přičemž je zjevné, že nevinností zde už nemyslí nezkušenost, neznalost, nýbrž prostě a dobře nechotu přijmout odpovědnost za své činy. Namísto toho se odvolává na logiku, vyšší zájmy.

Budeme-li číst *Nevinného* jako podobenství (a zejména ona poslední část, v níž dochází na čtvrcení lidského těla, podobenstvím nepochybně je), pak je to výpověď o morálně rozvráceném světě. Berlín, město zničené válkou, je hřištěm, na němž si dvě velmoci parcelují svět a přitom všechny proměňují v bezvýznamné pěšáky, kterým říkají, že za to, co dělají, nemusejí nést odpovědnost. V takovéto optice, naznačuje McEwan, by ovšem potom stejně nevinní byli Němci za činy páchané během druhé světové války.

Pravda, pokud bychom román nahlíželi čistě prismatickým způsobem (který má díky Le Carrému v Británii silnou tradici), bylo by snad možné mu ledacos vytknout, nicméně McEwan o nějaké zařazení do žánru očividně nestojí – spíš si ze žánru vypůjčuje a píše svůj vlastní, osobitý příběh, pochmurný pohled na svět druhé poloviny dvacátého století, na svět, který se z hrůz druhé světové války možná dokázal vzpamatovat, ale poučit nikoli.

Otázka ovšem zní, zda je nějaké poučení vůbec možné. McEwan se v tomto ohledu zdá poměrně skeptický. Od počátku jeho literární dráhy ho podobně jako Williama Blakea zajímá předěl mezi nevinností a zkušeností, přičemž přechod od jednoho k druhému nutně neznamená získání nějaké moudrosti nebo vyššího vědění.

Brutálním koncem navazuje *Nevinný* na autorovy rané prózy, v nichž o násilné, bizarní či jinak šokující momenty rozhodně nebyla nouze. V raných povídkách čtenáře často šokovala zvláštní, leckdy až vyšinutá témata podávaná strohým, od všech metafor oproštěným jazykem, jenž posiloval naléhavost sdělení. V prvních McEwanových povídkových sbírkách tak čtenář běžně naráží na falické symboly v té nejdoslovnější podobě (penis v láku na stole protagonisty pracujícího na denících svého dědečka), další protagonista je nucen matkou spát až do svých sedmnácti let v kolébce, jiný desetiletý chlapec je pohlavně zneužíván svou tetou. V pozdějších románech či novelách je rejstřík podobný (viz již zmíněná scéna z *Betonové zahrady* nebo závěr *Cizinců ve městě*).

Rané McEwanovy prózy mají však ještě jeden společný jmenovatel: temnou atmosféru obav a nejistoty, jistou existenciální úzkost, již stejně dobře slyšíme v tvorbě anglických hudebních skupin té doby, jako třeba The Cure nebo Joy Division. Když se McEwan později, v devadesátých letech, v rozhovorech ke své rané tvorbě vracel, akcentoval právě onu společenskou atmosféru krize a nejistoty, kdy Británii na jedné straně trápily domácí politické problémy, na straně druhé byl svět plný vojenských konfliktů a hrozba atomové války se – z hlediska tehdejší mladé generace – jevila velice pravděpodobná. To, co kdysi McEwan reflektoval bezprostředně jako autor a literárně zpracovával ve znepokojivých textech, v *Mlsounovi* nahlíží zpětně, totiž jako látku pro historický román. Někdejší přítomnost se stává minulostí a jako taková je traktována: ironicky, leč zároveň s jistým pochopením. Stávkový boj horníků a jejich střet s vládou Margaret Thatcherové, mezinárodní napětí, poměrně nedávné odhalení sítě ruských špiónů ve vysokých kruzích anglické společnosti, snahy CIA podporovat nejen literáty, ale i avantgardní umění, to vše tvoří kontext, který se v té době mohl jevit naléhavější, než jak působí z dnešního pohledu. I proto se z někdejší tragédie stává komedie.

Tento jedinečný historický pohled též tvoří napětí mezi Tomem a Serenou. Tom je typický levicový liberál – je proti establishmentu, největším nepřítelem je mu konzervativní vláda Margaret Thatcherové a jeho pověst a kariéru dokáže zničit jen zmínka o tom, že je touto vládou placen (byť jeho dílo není poplatné žádné ideologii). A protože jde

o pohled ironický, McEwan si neodpustí dloubnutí do některých svých kolegů. Tomův první román, anebo spíše delší novela, zcela evidentně odkazuje k populární McCarthyho *Cestě* nebo Craceovu *Lazaretu* (The Pesthouse). Oba jsou to postapokalyptické romány zvláštní naléhavosti, zachycující svět po neznámé katastrofě (dlužno dodat, že česky dosud nevydaný Craceův román, který vrací přeživší do jakéhosi alternativního sedmnáctého století, je o něco imaginativnější než McCarthyho strohá, leč efektní próza). McEwan je zde nahlíží poněkud shovívavě, nicméně jeho pohled nepostrádá ostent kritiky. Jako by takové vize pro něho byly čímsi přehnaným, hysterickým.

Mlsouna lze ale číst i jako příběh o vlastním zranění. Každému, kdo je jen trochu obeznámen s kontextem, okamžitě dojde, že Tom je vlastně obrazem autora. Tedy ne že by McEwan byl ve svém psaní podporován britskou tajnou službou, nicméně řada dalších skutečností sedí: předně je Tomovo psaní hodně podobné raným McEwanovým prózám, Tom studuje na stejné škole (i McEwan studoval v Brightonu, odkud po absolvování bakalářského studia přešel do Norfolkku na University of East Anglia), mají i stejného vydavatele, proslulého Toma Maschlera, šéfa nakladatelství Jonathan Cape. Hlavně ale Tom řeší podobné problémy jako mladý McEwan.

Tom je totiž přesvědčený „postmodernista“. V diskusích se Serenou se profiluje jako zastánce narativních experimentů, zatímco Serena je odmítá, taková literatura jí přijde nepoctivá... a vlastně i nezajímavá. Zvláštním způsobem je tak v knize tematizováno nejen osobní McEwanovo dilema, ale i dilema velké části poválečné britské literatury, které asi nejlépe popsal David Lodge, a to hned dvakrát: nejprve ve slavné knize *Romanopisci na křižovatce* a poté o několik desítek let později v předmluvě k antologii povídek mladých autorů, vydávané Britskou radou. Zatímco v roce 1971 Lodge tvrdí, že moderní, anglicky píšící prozaik váhá na křižovatce, neboť se před ním otevírají dvě cesty, totiž cesta tradičního románu, jak se vyvíjel od devatenáctého století a jak v něm (přes tematické odlišnosti) ve století dvacátém pokračovali Kingsley Amis, C. P. Snow, Anthony Powell a další, a cesta experimentální prózy, jejímž představiteli byli modernisté jako Joyce. Mladý prozaik, říká Lodge, na tomto rozcestí váhá, zejména proto, že ony dvě cesty nejsou

stejně široké.⁶⁰ Experimentální cesta je úzká, vydali se po ní nemnozí a velký ohlas jim to nepřineslo (z následovníků surrealistů a francouzského nového románu se nabízí významněji snad jen dvě jména, B. S. Johnson a Christine Brooke-Roseová). Druhá cesta, tradiční, je naopak široká, nicméně mladý autor se nechce zařadit do nějakého establishmentu. Proto, pokračuje Lodge, mladí autoři učinili ze svého autorského váhání ctnost a zabudovali ho přímo do svého vyprávění. O dvacet let později tuto svou vizi David Lodge koriguje a říká, že moderní spisovatel není ani tak na křižovatce, ale v jakémsi „supermarketu“, kde si vybírá různé estetické ingredience.⁶¹

Tato estetická dilemata najdeme i u McEwana; vlastně se k nim s přibývajícím věkem vrací stále častěji. Zatímco zhruba do přelomu tisíciletí se jeho tvorba vyznačuje úsporností stylu, odvážnými, provokativními tématy a estetikou, později se čím dál častěji přiklání k tradičnímu románovému vyprávění (projevuje se to i na jeho stylu, který je podstatně uvolněnější) a stále častěji se vrací k otázce: jak vlastně dnes psát. Týká se to jeho tří nejlepších románů z poslední doby: *Soboty*, *Pokání* a právě *Mlsouna*. V *Sobotě* probíhá diskuse o hodnotě literatury mezi neurochirurgem Perownem a jeho dcerou Daisy, jež odmítá otcovo přesvědčení, že dobrý spisovatel by měl být něco na způsob historika nebo kronikáře. V *Pokání* jsme svědky podobného dilematu v osobě hlavní hrdinky: ta se snaží prorazit jako literární impresionistka typu Virginie Woolfové, nakonec však svůj hlavní příběh, jímž se vypisuje z traumatu a pocitu viny, píše jako strhující žánrovou literaturu. V *Mlsounovi* pak McEwan v tomto svém zkoumání pokračuje – a i tady dospívá k podobnému závěru jako v *Pokání*. Tomovy příběhy jsou sice efektní, ale mistrem vypravěčem je Serena. To ona má celou dobu příběh plně pod kontrolou, to ona rozhoduje, co z Tomovy experimentální prózy použije jako „ozdobu“.

V jistém smyslu by šlo říct, že *Mlsoun* je vedle *Pokání* a *Soboty* jakousi McEwanovou apologií příběhu; příběhu, který tento významný britský spisovatel objevil po své padesátce a uvědomil si, že na jeho zá-

⁶⁰ Viz David Lodge, *The Novelists at the Crossroads*, London: Routledge 1971, s. 22.

⁶¹ David Lodge, „The Novelist Today: Still at the Crossroads?“ in: Bradbury, Cooke (eds.), *New Writing*, London: British Council 1992.

kladě může naplno uplatnit celý svůj rejstřík. Ano, Serena je nekritická čtenářka, čte všechno a nedělá mezi jednotlivým typem literatury rozdíly, čemuž se McEwan taky trochu posmívá, když staví Solženicyna, Flemminga, *Údolí panenek* vedle Austenové. Na druhou stranu v jejím nadšení je jistá pravdivost, nadšení pro literaturu. To u Toma nenajdeme. Sice taky hodně čte, ale jeho čtení ani zdaleka není čtení pro radost. Čte, aby se poučil a aby získané vědomosti nějak použil ve své vlastní tvorbě. Čte za účelem dalšího psaní, zatímco Serena čte bezprostředně.

Zároveň je *Mlsoun* ukázkou McEwanova vypravěčského mistrovství. Jako by se pohyboval mezi dvěma póly (ten jeden zosobňuje Serena, druhý Tom) a celou dobu se snažil, aby uspokojil oba druhy čtenáře. Román je něco na způsob orientální krabičky, jež v sobě skrývá další, stále menší krabičky. Příběhy jsou tu velice komplikovaně propojené, různé se řetězí a pohlcují. Serena svým vyprávěním vytváří tak složitý labyrint, za nějž by se nemusela stydět ani tajná služba.

V neposlední řadě stojí je pozoruhodné, jakým způsobem autor zužitkoval témata a motivy ze svých předchozích knih. Těm většinou dominují ženské postavy: jsou silné, schopné i jiného než racionálního uvažování, empatické a zároveň obdařené nadáním řešit obtížné situace lépe než muži. Serena Fromeová jakožto protagonistka a vypravěčka příběhu tak v této linii výrazných ženských postav pokračuje a v mnohém ji završuje: je spisovatelkou, jakou se chtěl možná stát John Fowles, když psal *Francouzovu milenku* a váhal na onom spisovatelském rozcestí. Sereně se pod vedením McEwanova pera podařilo vyprávět příběh, který je v podstatě „románem idejí“, románem v mnohém experimentálním, ale zároveň čtenářsky strhujícím, plným emocí a chytré ironie.

Čtenářská přitažlivost by však neměla zakrýt poměrně závažný problém, a tím je jednak povaha vzpomínky, jednak povaha vyprávění. Asi nejkompexněji se s nimi McEwan vypořádal v románu *Pokání*, který svým rozsahem i ambicemi poněkud vybočuje z celku jeho díla. Asi nebude mezi čtenáři autorových knih velkého sporu o tom, že Ian McEwan za léta psaní ušel dlouhou cestu a že jeho styl doznal značné proměny: od původních syrových a stylisticky neurvalých próz k elegantnímu stylu, jenž v těch ne úplně nejzdařilejších textech (*Amsterdam*, *Nezničitelná láska*) snad až příliš snadno klouže po povrchu. Ve dvou

výše zmíněných románech, tedy v *Pokání* a *Mlsounovi*, ale slaví jeho styl pronikavý úspěch: v obou virtuózně napsaných knihách se invence mísí s bravurní autorskou kontrolou a pronikavým literárním myšlením.

Přesto je mezi oběma romány velký rozdíl. *Mlsoun*, jak již bylo řečeno výše, je román vlastně autobiografický. Čtenář znalý kontextu si knihu vychutnává jako svrchovaně ironický a velice zábavný pohled na autorovu minulost, přičemž jediný osten knihy je právě v oné ironii – té zatleskáme jako odvaze udělat si legraci sám ze sebe, ale tím nějaké hlubší zamýšlení končí. Dobové problémy nastíněné v knize jsou sice poměrně vážné, nicméně dějinná perspektiva je relativizuje a stávky dělníků ani jaderná hrozba ze strany někdejšího Sovětského svazu už prostě z pohledu vzdáleného dvacet let nejsou tím, čím bývaly. Nahlédnuto z jiného úhlu, *Mlsoun* je vlastně historická kuriozita: odráží prostý a celkem banální fakt, že všichni stárneme, měníme se a s tím se mění jak náš pohled na život obecně, tak na vlastní minulost. Co člověk kdysi prožíval urputně, nyní přehlíží se shovívavým úsměvem.

Pokání v tomto ohledu nemůže být odlišnější. Sice s pozdějším *Mlsounem* sdílí historický rozměr, avšak autorský pohled je pronikavější a v posledku i znepokojivější. Právě znepokojivá kvalita knihy jako by zanikala v salvě chvály, která se na román snesla. Přijetí bylo takřka jednoznačně pozitivní, a to zdaleka nejen v recenzích na stránkách denního tisku, ale i u kritiků jako James Wood, který byl k McEwanovi v minulosti často značně kritický. A Frank Kermode v patrně nejpronikavější recenzi románu označil *Pokání* za „nepochybně nejlepší autorův román“. Zmiňovaná chvála deníkových recenzí se většinou soustředila na stylistickou bravuru, výborně vystavěný příběh, pastiš románového stylu z počátku dvacátého století a v neposlední řadě i „zradu“ na čtenáři v závěru knihy. Znepokojivá stránka románu, k níž se ještě vrátím, zůstává často opomenuta.

Stejně tak tento aspekt opomíjí reakce negativní. Ta nebyla tak hlasitá, přesto stojí pro pochopení románu za zaznamenání, už pro svou bizarnost. Asi nejhlasitěji – anebo nejvýrazněji vzhledem k prominentnímu postavení mluvčího – zazněla z pera Terryho Eagletona, jenž konstatoval, že *Pokání* je „McEwanovým vlastním pokáním za lukrativ-

ním životem naplněným úžasným profesionálním lhaním".⁶² Podstatně méně významný kritik Lawrence Driscoll jde ještě dál a v knize *Jak se vyhnout třídě v současné britské próze*⁶³ tvrdí, že McEwanovo dílo je ideologické a že *Pokání* je vlastně jen obhajobou zrady dělnické třídy a příklonu k buržoazii. Nemělo by valného významu se tímto ideologickým čtením vůbec zabývat; lze jej snadno odbýt jako kolorit britského levičáctví. Nicméně ta reakce je v něčem příznačná: zatímco recenze pochvalně vnímají *Pokání* jako dílo oslňující virtuozitou, kritikové ho čtou výrazně autobiograficky. Jejich čtení, zdá se, vychází z jednoho nepodstatného detailu. Vypravěčka románu, Briony, trpí v závěru knihy vaskulární demencí, tedy stejným stavem, který McEwan popisuje u své matky v autobiografickém textu „Mateřský jazyk: memoár“.⁶⁴ Odtud patrně existovala už jen krátká cesta ke ztotožnění Briony a McEwana. Takové ztotožnění však značně pokulhává. Především Brionina „lež“ má poměrně závažné konsekvence přinejmenším pro dva lidi, ale potažmo se dotýká mnohem širšího okruhu; za druhé její vyprávění – jak je čtenář upozorněn – má spatřit světlo světa až po její smrti, kdy se ona sama přiřadí ke svým postavám a stane se jednou z nich.

Číst *Pokání* jako autobiografickou zповěď znamená zcela opomenout právě to, co knihu činí výjimečnou: napětí mezi fikcí a realitou a vlastně návrat k samým počátkům románu jako žánru, kdy tato hranice byla mlhavá a oboustranně prostupná. Malá Briony je inteligentní, trochu rozmazlená dívka, jež má poměrně vysoké literární ambice. Již v útlém věku napíše divadelní hru *Útrapy Arabeliny*, původně určenou pro rodinnou oslavu, leč nakonec neinscenovanou. Kombinace literárních ambicí, touhy po pozornosti a zjitřené imaginace ji nakonec vede k osudovému omylu, který zničí život její sestry, ale především jejího milence. Mladý hoch z chudých poměrů je křivě obviněn ze znásilnění, jde do vězení a odtud putuje přímo na frontu. Následuje úchvatný popis bojů, nakonec se vše v dobré obrátí, křivě obviněný hrdina se vrací

⁶² Terry Eagleton, „A Beautiful and Elusive Tale,“ in *Lancet* 358, č. 9299.

⁶³ Lawrence Driscoll, *Evading Class in Contemporary British Literature*, London: Macmillan 2009.

⁶⁴ Ian McEwan, „Mother Tongue: A Memoir“, in: Zachary Leader (ed.), *On Modern British Fiction*, Oxford: Oxford University Press 2002, s. 34–45.

ke své milé, a tím by se dal příběh uzavřít. Jenže nedá: následuje dovětek, v němž se dozvídáme, že Briony si šťastný konec vymyslela. Obě oběti jejího dětského omylu zemřely během války a ona následující desetiletí psala román, který má být jejím „pokáním“ – vytvořila obětem svého omylu nový život, jenž je v mnohém reálnější než ten původní. Zde se dostáváme ke klíčovému problému. Co je totiž Brioninou vinou, za niž by měla činit „pokání“? Je to omyl, kdy se nechala – podobně jako protagonistka *Northangerského opatství*, jímž je román uvozen – svést svou příliš zjitřelou představivostí, anebo spíše hybris, opojení pocitem, že dokáže stvořit vlastní svět, jak se o tom přesvědčila při psaní neinscenované hry? Frank Kermode v citované recenzi⁶⁵ označuje *Pokání* za filosofický román v pravém smyslu slova, neboť „staví imaginaci proti tomu, co si musí teprve představit, má-li se nám dostat falešného ujištění, že existuje nějaká souvislost mezi našimi fikcemi a specifikacemi reality. Rozkoš z tohoto textu závisí stejnou měrou na pozdržení víry jako na pozdržení nedůvěry.“ Ještě předtím Frank Kermode zajímavě říká, že McEwanův román zároveň čtenáře těší i znepokojuje. To by samo o sobě nebylo nic neobvyklého, jedinečné je to, že zde je účinku dosaženo hrou formy a obsahu. Ono znepokojivé rozechvění totiž pochází z rozpoznání, jakou sílu McEwanův styl má a jak snadno si svým vyprávěním dokáže čtenáře podmanit. Dokážeme tváří v tvář takovému textu vůbec vnímat rozdíl mezi fikcí a realitou, anebo se stáváme bezbrannými oběťmi? McEwan si se čtenářem pohrává, ale samoučelná exhibice to není. Jen přímo na konkrétním příkladu ukazuje, za co Briony cítí vinu – za virtuozitu vyprávěče, která na čtenáře působí neodolatelně jako Sirény.

Prvních několik desítek stran knihy čas vůbec neplyne. Jako bychom se ocitli ve stavu naprostého klidu. Svět meziválečné Anglie, dokonalý pastiš edwardiánského románu, leč přesto: na obálce stojí jméno Iana McEwana, a čtenář proto očekává náhlý zvrat. Čím je atmosféra klidnější, tím zlověstněji působí. Zlom pak skutečně přichází a román jako by se rozpadl do dvou světů: ten první je svět Anglie první poloviny dvacátého století, nahlížený prismatickým zrcadlem tehdejší prózy: a McEwan do-

⁶⁵ Frank Kermode, „Point of View“, *London Review of Books*, č. 19, 4. října 2001, s. 8.

kazuje, že je zdatným následovníkem, ne-li žákem Woolfové i Jamese; druhá část knihy, zejména válečné scény, je naopak nahlížena optikou zcela odlišnou, dalo by se říct dnešní. Válečná mašinérie dodává textu na dynamičnosti, ale nejen to. I autorský přístup se mění a vypravěč románu v náznacích říká proč.

Svět před válkou, to byl svět, v němž vyrůstala malá Briony, svět, který se pokoušela zachytit v prvních literárních pokusech zasílaných do časopisů – jeden patrně poslala do časopisu *Horizon*, z něhož se jí dostalo obsáhlé odpovědi podepsané iniciálami C. C., což nemůže být nic jiného než narážka na Cyrila Connollyho, literárního kritika a šéfredaktora výše jmenovaného časopisu. Ten Briony chválí za impresionistický styl a nabádá ji, aby byla víc svá a aby se víc soustředila na příběh. Tuto pasáž lze nepochybně považovat za klíčovou; zároveň ji lze číst jako autorův literární manifest. Literární impresionismus, jaký pěstovala Virginia Woolfová, je sice úchvatný svým soustředěním na detail, ale nemá žádný pohyb. Patří zcela do světa před válkou, do světa charakterizovaného onou sice klidnou, ale někdy až ubíjející nehybností, které vypravěč románu vystavil čtenáře na prvních desítkách stran. Budoucnost románu je ve strhujícím příběhu.

Je třeba říct, že Briony se učí velmi dobře. Možná až příliš dobře, jak si uvědomíme při prozření v závěru. Briony příběh zvládla do takové míry, že čtenáře doslova omámila. Teprve z odstupu si začínáme vybavovat některé detaily chytře rozseté po románu, uvědomíme si, že text, který jsme právě přečetli, nebyl nějakým autentickým zobrazením skutečnosti, ale pracně konstruovaným artefaktem, v němž stále zůstalo pár švů a nedokonalostí – nepochybně jako vodítko pro čtenáře (nejvýmluvnějším příkladem je spravovaná vzácná váza).

Nicméně zpět k onomu znepokojujícímu aspektu románu. Briony se v závěru odhalí jako nevěrohodná vypravěčka, přizná se, že to, co jsme na základě nevyslovené dohody s autorem četli jako verzi skutečnosti, je její konstrukt a že skutečnost je zcela jiná. Sama Briony je – jak bylo řečeno výše – literární postavou: ne v tom smyslu, že by byla výtvozem Iana McEwana, ale že sama vystoupila z textu a učinila se takovou. Zemřela, aby se dostala na stejnou ontologickou úroveň jako její postavy. Frank Kermode si v citované recenzi dobře všimá jamesovského odkazu.

Zejména poukazuje na typicky jamesovskou pozornost věnovanou „úhlu pohledu“ a jeho změnám, které autor *Pokání* dokáže využít k zesílení účinku románu. Právě spojení s Henry Jamesem ale čtení románu problematizuje a činí ho znepokojivým.

Kdo je autor a jaký je jeho etický závazek vůči čtenáři? Je-li text nazvaný *Pokání*, kdo má kající se Briony odpustit a hlavně co: jsme to my čtenáři, kteří jsme svědky její dětské namyšlenosti a osudového omylu? Máme jí odpouštět ten? Anebo jí snad mají odpouštět oběti jejího omylu, kterým ztracený život kompenzovala životem v literatuře? Máme jí snad odpouštět my, které vodila za nos, skoro přivedla ke spokojenému závěru, že vše dobře dopadlo, načež celou pracně budovanou a čtenáři prožívanou stavbu zbortila jediným gestem?

Problém je právě v pojetí autora. Jak v nedávné době poukázala tzv. etická kritika,⁶⁶ v případě Henryho Jamese je autorský počín výsostně etický. Spisovatel (vypravěč) proniká do reality, zbavuje ji chaotičnosti a neurčitosti a podává čtenáři její „pravdivý“ obraz: tedy nikoli nutně obraz doslovný, leč takový, který souzní s nějakou hlubší rovinou skutečnosti. Autor je tedy někým, kdo čtenáře vede a umožňuje mu se orientovat v matérii, jež je mimo literární ztvárnění nezřetelná, nečitelná.

Je nasnadě, že i tento koncept se v závěru *Pokání* hroutí. Tento skvostný román dovádí jamesovskou teorii do virtuozního závěru, jen to lešení, které drželo celý koncept pohromadě, jaksí odhazuje. Hranice mezi lží a pravdou se opět rozpouští a Briony, svůdná lhářka, jež se mezi tím stala literární postavou napodruhé, nám mává ze záhrobí.

⁶⁶ Viz zejména Martha C. Nussbaumová, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press 1990.

FILOSOFIE A DĚJINY JAKO FRAŠKA ANEB VELKÁ TÉMATA V ROMÁNECH TOMA MCCARTHYHO

Seznamy titulů nominovaných na Bookerovu cenu nezřídka překvapí a přitáhnou pozornost čtenářů ke zcela novému jménu. Tom McCarthy, jenž se s románem nazvaným tajuplně *C* stal favoritem ročníku 2010, takovým autorem je a zároveň není. V uměleckých a literárních kruzích byl poměrně známou osobou minimálně již od té doby, co s manifestem „polofiktivní“ Mezinárodní nekronautické společnosti vystoupil na paradii uměleckého bienále organizovaném britským výtvarníkem Gavinem Turkem v roce 1999. Manifest, který McCarthy na akci rozdával, vlastně poměrně jasně vystihuje inspirační zdroje jeho psaní: k těm patří především evropská avantgarda, v případě manifestu konkrétně Marinetti, francouzští surrealisté, a dále tradice zejména kontinentálního myšlení, ale též komická nebo satirická hnutí jako Neue Slowenische Kunst či Asociace anonymních astronautů. Co se konkrétních aktivit týče, od konce devadesátých let podnikla Mezinárodní nekronautická společnost několik happeningů nebo performancí, k nimž patřily výslechy známých kulturních osobností v místnosti navržené údajně tak, aby její atmosféra připomínala výslechy stalinské tajné policie a současně amerického Výboru pro neamerickou činnost, vyhlášení Berlína za „světovou metropoli smrti“ a pořízení rozsáhlé dokumentace míst, kde došlo ke smazání nebo zakrytí stopy smrti. Fascinace moderními technologiemi, strategiemi moci, reprezentace a opakování – to vše jsou témata, jež prolínají McCarthyho výtvarné a literární angažmá.

Je možná trochu příznačné, že tento absolvent oxfordské anglistiky vstoupil do literatury přes oblast výtvarných umění. Zatímco ostrovní literární kruhy jsou poměrně konzervativní a někdy až ostentativně dávají odpor ke kontinentálnímu, hlavně francouzskému myšlení,⁶⁷ v oblasti výtvarných umění našli Derrida, Bataille, Deleuze a další živnou půdu a ostrovní umělecká kritika, stejně jako výtvarná kritika v celé

⁶⁷ Asi nejvýmluvnějším dokladem jsou spory a protesty provázející udělení čestného doktorátu Jacquesu Derridovi v Cambridge.

Evropě, se tímto druhem myšlení silně inspirovala. S oním konzervatismem v oblasti literární teorie souvisí i jistý konzervatismus v samotné literatuře. Na britských ostrovech se například nikdy neujalo experimentální psaní, jež dominovalo kontinentálním literaturám od sklonku padesátých let. Pravda, to ostrovy daly světu Joyce, zde naturalizovaného Eliota, Woolfovou, nicméně po válce přišla změna a návrat k tradičnímu příběhu, vyprávění, který byl nejen rozhněvanými mladými muži vnímán jako cosi bytostně britského. A tak třeba i takový frankofil jako John Fowles píše na sklonku šedesátých let, že francouzský nový román je slepá ulička, ba dokonce neváhá v souvislosti s Robbe-Grillem a Sarrautovou použít slovo ostuda.⁶⁸ Ve druhé polovině dvacátého století pak ostrovní literatuře vládlo několik generací vynikajících autorů od Anguse Wilsona a Angely Carterové přes „amisovskou generaci“ (Martin Amis, Salman Rushdie, Ian McEwan, Graham Swift) až po plejádu úspěšných mladších autorů. Většina těchto autorů sice možná s uznáním četla Joyce, ale své literární vzory hledala spíše mezi klasiky 19. století, jako byli Dickens, Hardy či Eliotová. Z autorů píšících v posledním desetiletí, kteří se dějové výstavbě románů výrazně vyhýbají, lze jmenovat například Ira Johna Banvilla, jenž navazuje na modernisty typu Nabokova, nebo vynikající Nicolu Barkerovou, autorku několika inspirativních, znepokojujících románů, včetně česky vydaného *Doširoka otevřené*. Takoví autoři jsou sice vysoce ceněni kritikou a svými píšícími kolegy, ovšem čtenářský ohlas jejich knih nebývá velký. Řečeno jinými slovy, mainstreamová literatura – a neplatí to jen pro britskou prózu – si zvykla na příběh.

Je nabíledni, že autoři, kteří se této tendenci programově vyhýbají, ba se dokonce vymezují proti ní, nemají vstup na literární scénu snadný. A to byl právě případ Toma McCarthyho. Svůj literární debut *Zbytek* (Remainder) nabízel neúspěšně několika nakladatelům, až jej nakonec vydal roku 2005 v Paříži v malém galerijním nakladatelství Metronome Press v nákladu pouhých sedmi stovek výtisků. Kniha se nedostala ani do běžné distribuce, prodávala se v knihkupectvích při galeriích a muzeích, přesto si čtenáře našla a hlavně záhy získala na svou stranu kritiky. Po nadšených ohlasech v prestižních periodikách typu *London*

⁶⁸ Viz John Fowles, *Wormholes: Essays and Occasional Writings*, London: Vintage 1999.

Review of Books byla nakonec roku 2006 vydána v zavedenějším nakladatelství Alma Books (nabídky velkých domů, které knihu prve odmítly, McCarthy dost příkře zavrhl) a o rok později pak vyšla ve velkém americkém nakladatelství Vintage (2007). Knize se dostalo veliké pozornosti – po nějakou dobu se držela mezi nejprodávanějšími tituly jak v Británii, tak v Americe, následovaly skvělé recenze, literární ceny a všeobecné uznání pro McCarthyho, jenž začal být vnímán jako nový, svěží hlas na britské literární scéně.

Lze se snad oprávněně domnívat, že nadšení, které McCarthy svým románem vzbudil, do značné míry pramení právě z originality a zvláštní inspirace čerpané mimo tradici ostrovní literatury. Jeho vzory jsou Blanchot, Robbe-Grillet, ale též Huysmans či Perec. Ostrovní literární tradici víceméně pomijí – s výjimkou Joyce, jemuž se věnuje kriticky, a též kontroverzního Alexandera Trocchiho, autora kultovního, byť poněkud nedoceneného románu *Kainova kniha*. McCarthy na Trocchim oceňuje, že se nenechává svázat tradičním příběhem, „vrcholy a údolními, pozvolnými úbočími zdvihajícími se do dramatických výšin nebo útesy, z nichž se rozevírají široké perspektivy“. Namísto toho, píše McCarthy, nabízí Trocchi svým čtenářům „nekonečnou tundru – tundry jsou nevlídné, monotónní, rádoby se opakují, jsou všechny stejné a zároveň nejsou stejné.“ McCarthy – patrně inspirován Blanchotem – se zaměřuje na Trocchiho „prostorovou senzibilitu“ (přirovnává ho v tomto ohledu k Melvillovi a Marlowovi) a popisuje zvláštní prostor obývaný protagonistou *Kainovy knihy*: ten totiž většinu času tráví na člunu kotvícím na moři před Manhattanem. Na jedné straně se tak jeho pohledu nabízí slavné newyorské mrakodrapy, centrum novodobé civilizace, na straně druhé pak nekonečný horizont Atlantiku, při pohledu na nějž si je člověk nucen klást otázku, jak daleko lze jít, aniž by zanikl, byl vymazán. V tomto ohledu, dovozuje McCarthy, je označení „nihilista“ v případě Trocchiho výstižné: „Je nihilistou nikoli snad v laickém významu tohoto slova, totiž jako někdo s chmurnou životní perspektivou, nýbrž jakožto člověk, jehož veškerá umělecká senzibilita vychází z důvěrného vztahu k prostoru smrti, stávání se ničím.“⁶⁹

⁶⁹ Tom McCarthy: A Moveable Void. 3:AM Magazine, 20. října 2006. <http://www.3ammagazine.com/3am/a-moveable-void-tom-mccarthy-on-alex-trocchis-cains-book/>

Tím nejvyšším Trocchiho cílem, uzavírá McCarthy, je dosáhnout „archetypálního tragického okamžiku a transcendence, již tento okamžik nabízí“. Trocchi podle McCarthyho usiluje o „dosažení absolutní nehybnosti tragédie, její bezčasovosti, současně ale odmítá estetický modus (tragédii), jež by tento absolutní klid umožnila, neboť, jak již sdělil svým fetišáckým kamarádům: ‚To kvůli smrti tragédie je víc než nezbytně nutné psát si deník.‘“⁷⁰

Vše, co McCarthy píše o Trocchim, by s trochou nadsázky bylo možné říci i o jeho vlastní tvorbě. Ani McCarthy nenabízí čtenáři snadno stravitelné příběhy, nýbrž ho vrhá do labyrintu, v němž jsou všechny uličky slepé; nekonečným opakováním motivů se jej snaží posunout na onu hranici, na níž žije svůj život protagonista *Kainovy knihy*, totiž na předěl mezi slovy a tichem, mezi bytím a nebytím, odkud si znovu a znovu klade otázku, co je to literatura a zda je vůbec možná.

Antihrdina McCarthyho románového debutu navazuje na slavné předchůdce: Sartrova Roquetina a Huysmansova Des Esseintes. Podobně jako protagonistu *Nevolnosti* i jeho irituje otravný hmotný svět. Špína, skvrny, kávová sedlina, z toho všeho se mu dělá nevolno, neboť mu tyto věci přijdou reálnější než on sám. Tyto derridovské stopy – zbytky po přebytné látce, od nichž román odvozuje svůj název – jej dovádějí k šílenství, k horečnaté aktivitě, kdy vymýšlí nová a nová opakování všedních situací. Teprve jejich opakování dokáže existenciální úzkost zaplašit.

V konstruování světa kolem sebe se zase podobá Des Esseintesovi. A stejně jako on disponuje pro tuto svou libůstku poměrně neomezenými prostředky. Des Esseintes je potomek šlechtického rodu a veškeré zděděné jmění věnuje na rekonstrukci domu na předměstí Paříže, z něhož se snaží vytěsnit vše přirozené. Stejně tak McCarthyův protagonista: ten se stal obětí jakési letecké katastrofy – její detaily se nedozvíme, protože mimosoudní vyrovnání mu zakazuje o podrobnostech mluvit a on si navíc stejně nic nepamatuje – a od aerolinek dostane neuvěřitelnou kompenzaci ve výši 8,5 milionu liber. O nějakém urovnání („settlement“) však nelze mluvit ani náhodou. Hrdinův život je zce-

⁷⁰ Ibid.

la vymknut z kloubů. Když se probere z kómatu, musí se všechno učit znovu. Na fyzioterapii se učí pohybovat rukou, zdvihat různé předměty. Patrně i v důsledku toho pak věnuje neúměrnou, obsesivní pozornost běžným věcem, jako jsou lístky veřejné dopravy, věrnostní karty atd. Když pak během oslavy získání obří náhrady zahlédne prasklinu ve zdi a tuto prasklinu si překopíruje na papír, jeho život se roztáčí do bizarní spirály. Uvědomí si totiž, že právě v okamžiku, kdy prasklinu kopíroval, zakusil pocit reálného bytí. Prozrazuje nám, že celý život jej pronásledoval pocit jisté nedostatečnosti; kdykoli viděl v televizi Roberta De Nira – jak jde po ulici, zapaluje si cigaretu, otevírá ledničku –, měl dojem, že tento herec je skutečnější než on sám. Při pohledu na prasklinu jako by si ale uvědomil, že tato intenzivnější úroveň bytí není dána ani tak osobou De Nira jako aktem opakování. Získané finanční prostředky se proto rozhodne využít na vytvoření kopie světa, který znal z doby před nehodou, anebo o němž se alespoň domnívá, že ho znal. Veškerá „autenticita“ je vytěsněna; nakonec není důležité, jestli to, co je „ztvárněno“ (re-enacted), se skutečně stalo, či nikoli, skutečnou realitou se stává simulacrum.

Tento zvláštní vztah mezi skutečností a fikcí dokumentuje autor na příkladu akcií: „Akcie si neustále někdo kupuje a zase je prodává,“ řekl. „Ceny nejsou vůbec fixní: mění se podle toho, co za ně jsou lidé ochotni zaplatit. Když si lidé kupují akcie, neurčují jejich hodnotu podle toho, co tyto akcie reprezentují ve zboží nebo službách: hodnotí je podle toho, co *by mohly stát* v nějaké imaginární budoucnosti.“ „No jo, jenže co když tahle budoucnost přijde a ony nebudou mít tu hodnotu, kterou jim lidi připisovali?“ „To se nikdy nestane,“ odvětil. „Až nastane tahle budoucnost, budou si lidi zase představovat jinou další. Kolektivní představivost všech investorů neustále vytváří nové budoucnosti a díky tomu se akcie stále prodávají. Samozřejmě občas se stane, že některé akcie už představivost lidí nezaujmu, a ty pak padnou.“⁷¹

Schizofreničnost světa, nemožnost reprezentace, známé modernistické dilema, které čtenář tak dobře zná z Eliota nebo Faulknera, totiž touhu vykročit za tragický okamžik a současně nemožnost věřit

⁷¹ Tom McCarthy, *Remainder*, London: Vintage 2005, s. 46.

v tragédii, podává McCarthy formou frašky. Právě nemožnost tragédie zakládá nutnost pojednávat velká témata touto formou. McCarthy jako by zde navazoval na geniální román Georgese Pereca *Život návod k použití*, který je působivou „komedií lidské existence“ (Václav Jamek) a zároveň vynikajícím katalogem příběhů. Mccarthyovský hrdina sám tvoří druhý, simulovaný život s velmi omezeným repertoárem: najme si agenturu, aby mu našla dům podobný tomu, jenž mu uvízl v paměti, tento dům nechá podle potřeby opravit, najme herce, kteří budou plnit jednotlivé „úlohy“ obyvatel předlohy: paní bude celý den vařit játra, mechanik bude na dvoře spravovat motorku atd. Tento šílený plán je zprvu čtenáři k smíchu, postupně však – jak jsou epizody propracovanější – se do frašky vkrádá zlověstný škleb, stín smrti. Od prvotních docela nevinných performancí se spirála roztáčí výš a výš, takže zatímco hrdinu na počátku uspokojí kopie domu, později chce přehrát přestřelku, vyloupení banky a únos letadla. Při posledních kouscích je už nabíledni, že hranice mezi originálem a kopií se rozdrobila, že to, co považujeme za „reprezentaci“, tj. odraz něčeho jiného, vůbec žádný předobraz míst nemá. A v posledku si uvědomíme, že místo, na které nás McCarthy svým umně napsaným románem zavádí, je na hranici smrti, anebo dokonce možná za ní... je totiž možné, že absurdní divadlo, jehož jsme právě byli svědky, se odehrávalo v hlavě mrtvého člověka.

Druhý román *Muži v prostoru* (Men in Space) je ve skutečnosti autorovým románovým debutem, nicméně vydán byl až po úspěchu *Zbytku*. Už v něm McCarthy ukazuje značný talent, nicméně přesto se kniha dvěma dalším McCarthyho románům rovnat nemůže. Autor se v ní pokouší zužitkovat zkušenosti ze svého pražského pobytu a české hlavní město raných devadesátých let líčí líčeno jako veskrze bizarní místo, absurdní labyrint, v němž se potkávají úplatní fotbaloví rozhodčí, politici, policejní agenti, balkánští mafiáni, bývalí astronauti a všichni jsou vtaženi do neméně bizarního příběhu odcizené pravoslavné ikony, již sledujeme na cestě ze Sofie do Prahy. Název románu lze překládat buď jako „muži v prostoru“ nebo „muži v kosmu“, a tato hříčka hraje v knize poměrně důležitou roli: struktura textu není dána lineárním příběhem, ale jakýmsi elipsovitým pohybem opisovaným jednotlivými postavami, které se ke čtenáři v různých intervalech vracejí, a nabízejí nám vizi světa,

jenž je ilustrací slavného Yeatsova výroku, že „věci se rozpadají, centrum je neudrží“.

Českou stopu najdeme i v dosud nejlepší autorově knize *C* – tentokrát jde o lázně Poděbrady, překřtěné na Kloděbrady. Zatímco v raném románu se spoléhá na své osobní zkušenosti z Prahy a vyprávění svých přátel (a čtenáře obeznámeného s českou realitou bude iritovat řada nepřesností), napůl fiktivní lázně z počátku dvacátého století jsou vykresleny velice přesvědčivě. Právě sem je hrdina McCarthyho posledního románu poslán, aby se zde léčil ze zažívacích potíží a snad se i trochu vzpamatoval z tragické smrti své sestry; v Kloděbradech zažívá první erotické dobrodružství a vyráží na životní příběh, který je vlastně dějiny technologií ve dvacátém století a zároveň meditací o vztahu technologie a člověka.

Předně ale čtenáře zarazí nezvyklý název – *C*. Tímto písmenem v anglickém originále začínají všechny kapitoly, což ovšem může dál znamenat komunikaci (communication), složitost (complexity), chytrost (cleverness), kopii (copy), kód (code), plodovou blánu (caul), s níž se narodí hlavní hrdina, Dickensova Copperfielda, jenž se mimo jiné též narodil s blánou, a řadu dalších substantiv i adjektiv, která proti sobě McCarthy v románu rozehrává.

C je na první pohled velice zvláštní a originální kniha. Tváří se sice jako historický román, tedy žánr, který v posledních letech v britské literatuře zažívá obrovskou renesanci, nicméně zdaleka nejbliže má k antirománu šedesátých let, tedy právě k onomu žánru, proti němuž se britská literatura tak silně vymezovala. Autor pokračuje ve zkoumání velkých modernistických témat, která ovšem opět podává ve formě komedie či frašky. U McCarthyho je třeba číst všechna jména, názvy i data pozorně, protože často fungují jako aluze, takže například jméno hlavního protagonisty Serge Carrefax je občas čteno jako „surge“ (vlna), příjmení Carrefax svou druhou polovinou odkazuje k faxu, a zároveň je možné jeho křestní jméno vykládat jako odkaz k Sergeji Pankejevovi, o němž Freud píše v eseji Vlčí muž a který se Carrefaxovi v mnohém podobá (problémy se zácpou, podivné záchvaty, sebevražda sestry). Freud u muže diagnostikuje Oidipův komplex; právě tento příklad se později stává ústředním tématem druhé kapitoly významné filosofické knihy

Tisíc plošin Deleuze a Guattariho, kteří v ní opakují svou dřívější kritiku, že freudovská psychoanalýza je reduktivní a že nevědomí je vlastně jen mechanická asambláž. Vzhledem k povaze románu je tato aluze velice případná, protože tím hlavním, o co v *C* běží, není životní příběh hrdiny narozeného roku 1898 (kdy Marconi přenesl slovo vzduchem) na anglickém venkově a zahynuvšího roku 1922 (kdy vyšel *Odysseus i Pustina*) na egyptském pobřeží, ale právě zkoumání vztahu mezi lidskou subjektivitou, jazykem (zde je McCarthymu velkým vzorem Joyce a do jazyka románu proniklo několik hříček z *Plaček nad Finneganem*) a technologií. Nejlépe to ilustruje výborně podaná scéna, kdy hlavní hrdina společně se svým kamarádem sledují místo, na němž zahynul jejich kolega po pádu z letounu, a konstatují, že v posledku je člověk redukován na stejnou chemikálii, jakou najdeme v bateriích.

V McCarthyho podání technologie zaplňuje prostor uvolněný introspekci a jako taková má blízko k duchařským disciplínám. Na primitivní úrovni toto spojení demonstruje skvělá epizoda, kdy protagonista umně odhalí okultní představení jako mechanický podvod (dané téma si mimochodem autor vypůjčuje z Tintinových dobrodružství); na úrovni vyšší to vidíme třeba ve snaze Carrefaxova otce poodhalit pomocí radiových vln tajemství historie a či ve skrytých touhách hlavního hrdiny navázat nějaké spojení s mrtvou sestrou (tento motiv lze zase číst jako ozvěnu životního příběhu Grahama Bella, jenž údajně též vymyslel telefon ve snaze spojit se s mrtvým bratrem). Technologií není ale jen rozhlas, telefon, internet. Technologií – a v zásadě tou nejsložitější – je i román, jeden identický text distribuovaný napříč prostorem a časem, jenž bude vždy interpretován jinak a jinak. Je vlastně příkladem dokonale nerozluštitelného kódu, kódu, který má nutně historickou dimenzi a umožňuje komunikaci s osobami, jejichž tělesná schránka se dávno rozložila – jak to ostatně ve svém vynikajícím románu ukazuje Tom McCarthy.

Třebaže je tedy jeho inspirace hlavně experimentální, vycházející z teoretického rámce i beletrie, které jsou tradici britské prózy cizí, přesto se McCarthy dotýká stejných problémů jako jeho současníci, zejména pak pojetí historie, která je u něho vnímána jako zcela zjevný konstrukt, v němž má v dnešní době významnou roli technologie.

HILARY MANTELOVÁ A „PLEBEJSKÉ ROZKOŠE ANACHRONISMU“

Bez přehánění lze konstatovat, že většina z dnes tolik oblíbených historických románů nabízí to, co Borgesův Pierre Menard označuje jako „plebejské rozkoše anachronismu“, tedy více či méně současné příběhy zasazené do historických kulís, případně příběhy zpřítomněné tak, aby šly snadno pochopit z dnešního pohledu. Rozhodně jsou tyto romány vzdáleny tradičnímu pojetí historického románu, jak se tento žánr utvářel od Waltera Scotta a jak jej velice precizně definoval ve své slavné práci György Lukács: totiž románu, jenž se snaží prostřednictvím často marginálních postav postihnout charakteristiku jistého historického období neboli „ducha doby“. Současný historický román nevěří velkým vyprávěním, a i proto na hledání nějakého ducha doby rezignuje. Sahá do minulosti, často vytahuje zapomenuté, marginální nebo marginalizované příběhy, případně ty známé podává z jiné perspektivy a tudíž v jiné interpretaci.

Jistou zvláštností je i obrovská obliba tohoto žánru v současné, zejména britské próze. Snad se tím román vrací ke svým kořenům, vždyť se z historie v 18. století zrodil: většina těch tradičních románů, od Defoea přes Sterna až po Dickense, Eliotovou a další, je situována do minulosti, byť většinou minulosti staré třicet čtyřicet let. Z žánru odmítnutého modernisty a poválečnými autory vysmívaného jako eskapismus se stal v posledních desetiletích, přinejmenším od vydání Fowlesovy *Francouzovy milenky*, žánr takřka prestižní. V britské próze si jej vyzkoušeli snad všichni významní autoři posledních let: Graham Swift (*Země vod*), Ian McEwan (*Černí psi, Nevinný, Mlsoun*), Alan Hollinghurst (*Linie krásy, Cizí dítě*), Salman Rushdie (téměř celé dílo), Julian Barnes (*Arthur & George*), Pat Barkerová (románová trilogie o první světové válce), Beryl Bainbridgeová (fiktivní biografie, například *Jak to viděla Queeney*)... a ten seznam by mohl pokračovat ještě dlouho. Žánr znovuzrozeného historického románu – pokud tedy budeme s Lukáčsem pokládat historický román za samostatný žánr – se netěší oblibě jen u spisovatelů, ale stejně vášnivě je hltán čtenáři a oceňován kritikou. Ostatně zastoupení

historických nebo historizujících románů na nominačních seznamech velkých cen, zejména Booker Prize, je toho nejlepším důkazem.

Jsou autoři, kteří právě v historickém románu našli svou parketu. Například Barry Unsworth se v druhé polovině své literární dráhy zcela soustředil na historický román a svým čtenářům předložil hned několik skvostných děl, situovaných do různých historických epoch. Unsworthovo historické psaní je zvláštní svým sklonem k anachronismu: rozhodně neusiluje o věrné zachycení minulosti, ta je mu spíše substrátem, na němž rozehrává paralely k současnosti. Unsworthovy historické obrazy jsou vybírány účelově (což zdaleka neznamená, že nejsou aktuální a inspirativní) a jejich vyznění je téměř vždy ahistorické: všechny doby v lidských dějinách jsou víceméně stejné a stejný – totiž nenapravitelný – je i lidský charakter.

Podobný případ jako Unsworth je Hilary Mantelová – i jí se největšího, vskutku masového úspěchu dostalo až s trilogií historických románů. Před *Wolf Hall*, prvním dílem této trilogie, jenž v anglickém originále vyšel v roce 2009, vydala pouze dva historické romány, z nichž ani jeden nebyl zasazen do Anglie. *Bezpečnější místo* (A Place of Greater Safety, 1992) se odehrává v době Velké francouzské revoluce, *Obr O'Brien* (The Giant, O'Brien, 1998) zase pojednává o Irovi, jenž se stal kuriozitou zkoumanou vědci v 18. století. Vedle toho napsala pár thrillerů, více či méně politicky laděných, jeden situovaný do Saúdské Arábie, druhý do Jižní Afriky, a pak taky několik temných komedií, jejichž protagonistkou je vražedkyně Muriel; v českém překladu pak loni vyšel poměrně zvláštní román *Za temnotou* (Beyond Black), jehož hlavní hrdinkou je Alison Hartová, žena vystupující jako médium, ovšem sama stíhaná mučivými běsy. Přestože Mantelová patří k oné velice silné generaci autorů, jako je třeba Martin Amis nebo Ian McEwan, dlouho byla neviditelná. Lépe řečeno, vynikající reputace mezi literáty nacházela protipól v nezájmu širší čtenářské obce. To vše se změnilo s vydáním monumentálního románu *Wolf Hall* či spíše s Bookerovou cenou, již autorka za román získala. Jemnému vypravěčskému hlasu Hilary Mantelové se najednou dostalo pozornosti, o niž po dvacet let marně žádal.

Pozornost médií a sláva světa samozřejmě nemůže k dílu nic přidat, neučiní ho lepším ani horším, nicméně zrovna v případě Hilary Mante-

lové je potěšitelné, že mediální věhlas možná přiblíží tuto na první pohled nenápadnou prozaičku širší čtenářské obci. Ostatně je třeba dodat, že ani úspěch *Wolf Hall* nebyl očekávatelný. Ta kniha je silně nepodbízává. Pokud bychom bezvýhradně přijali dnes tak často opakované – a nepochybně i opodstatněné – teze o „klipovitě“ době, pak by jakýkoli čtenářský zájem o tuto knihu byl hodně nepravděpodobný. Mohl by snad někdo čekat, že čtenáři dychtiví příběhu a rychlé akce propadnou kouzlu románu zvící šesti stovek stran, který je zoufale pomalý a navíc vlastně nabízí jen jakási ouverturu k trilogii? Přesně to se ale stalo.

Trilogie je věnována Jindřichu VIII., lépe řečeno jeho ministru Thomasi Cromwellovi, jehož perspektivou dění nazíráme. Jelikož je ovšem román vyprávěn v er-formě, jako čtenáři sice prožíváme příběh s Cromwellem, ale vypravěčská distance nám neumožňuje se s ním zcela ztotožnit. Jako by nám Mantelová oním leckdy dvojnásobným zájmenem „on“ – v některých případech totiž skutečně není zcela jasné, zda má na mysli Cromwella, nebo některou jinou postavu – dávala najevo, že jistý odstup je nutný, že toto je jen pokus se přiblížit člověku skrytému v hlubinách dějin. Je v tom i jistá autorská skromnost, Mantelová chce Cromwella poznat, odhalit, přesto ví a poctivě přiznává, že se jí to nedaří naplno (sama tuto nedořečenost ostatně tematizuje v autorské poznámce na konci druhého dílu).

První díl se zcela soustřeďuje na vleklé rozvodové řízení mezi anglickým panovníkem a Kateřinou Aragonskou, následované nástupem ambiciózní Anny Boleynové na uvolněný trůn, druhý díl se pak věnuje cele kariéře Anny Boleynové, respektive jejím snahám odstranit Kateřininu dceru Marii z nástupnictví a zajistit nástupnictví pro svou dceru Alžbětu nebo případného dědice, jehož však Anna stále nedokáže Jindřichovi dát. Druhý díl nazvaný *Předvedte mrtvé* končí obviněním Anny z vlastizrady (formálně, neformálně z nevěry) a její popravou. Vzhledem k časovému rámci a protagonistovi románu lze očekávat, že plánovaný třetí díl *Zrcadlo a světlo* (*The Mirror and the Light*) zachytí Cromwellův konec, tedy obvinění ze zrady, kacířství, korupce a spiknutí, jeho odsouzení a popravu.

Rozhodně nelze říct, že by Mantelová vstupovala na neorané pole, naopak. Jindřich VIII. a dynastie Tudorovců patří k natolik vděčným

tématům, že v této souvislosti lze hovořit o jakémsi podžánru historického románu. Ale vlastně nejenom románu, k látce existuje i bohatá historiografie, populární literatura faktu, o populárním televizním seriálu Tudorovci nemluvě. Z knih jmenujme jen namátkou: více či méně stejnému tématu jako Mantelová se věnuje v románu *Ta druhá Boleynov holka* (The Other Boleyn Girl) Philippa Gregoryová, jež zas sebou má už několik tudorovských románů; proces s Anne Boleynovou zas detailně popsala například historička Alison Weirová v knize *Dáma v Toweru, pád Anny Boleynové*.

Mantelová se navíc nezaměřuje na nějaké okrajové epizody, které by chtěla vynést na světlo. V centru její pozornosti je ústřední příběh tudorovské dynastie a anglické reformace, takže je nasnadě, že těžko může přijít s nějakým překvapivým historickým objevem, odhalenou souvislostí nebo nečekanou hypotézou. Souřadnice příběhu jsou dány. Někteří jiní spisovatelé by možná čtenáře toužili zahltit detaily z života na tehdejšího dvoře, zúročit důkladnou rešerši materiálu; ne tak Mantelová. Je uměřená jak stylisticky, tak obsahově. Z historických reálií nám předloží to, co je třeba vědět: například Jindřichovu zálibu v rytířských kláních. Ta je pro vývoj románu podstatná, a proto se autorka o této kratochvíli rozepíše trochu podrobněji. Jinak je vše podřízeno účelu: převyprávět životní příběh Thomase Cromwella a skrze něj nahlédnout klíčové otázky anglické reformace v jiném světle.

Právě optika, jíž je pohlíženo na Thomase Cromwella, je asi nejzvláštnějším rysem trilogie. Řečeno přesněji, zkraje románu na tom portrétu není nic zvláštního: poměrně hrubými tahy načrtává Mantelová jeho neradostné dětství strávené v chudobě a v drsném, bezohledném prostředí, zachycuje jeho problémy se zákonem (konkrétně zabití protivníka ve rvačce), odchod na kontinent (kde si Cromwell vydělává jako žoldák), následný návrat do Anglie a vstup do služeb kardinála Wolseye. Wolsey byl známý intrikán a požitkář, jeho rozmařilý životní styl se stal legendou, nicméně ten mladého Cromwella nepřitahuje. Jeho fascinuje osobnost kardinála, který jej vytáhl z bahna nahoru a dal mu v životě šanci. Nadosmrti mu zůstane vděčný. A právě zde se Mantelová od zažitého stereotypu odchyluje. Zatímco ze zažitého obrazu vystupuje Thomas Cromwell jako arcidábel, pletichář a cynický karié-

rista, jenž je zdatným žákem svého mistra, po jeho zádech se vyšplhá až ke královskému dvoru, kde spřádá intriky, na popraviště dostane řadu významných osobností doby, například Thomase Morea, ovládá krále, a to až do doby, než ho mašinerie dvora rovněž semele, v podání Mantelové je to sice ambiciózní muž, který se však nikterak neliší od ostatních na královském dvoře a který si – díky zkušenostem ze zahraničí – dobře uvědomuje, v jakém postavení se Anglie nachází vůči zbytku Evropy.

Mantelová volí ve svém přístupu dvě hlavní strategie: zápornou postavu Cromwella zlidštuje a velké dějiny transformuje v obyčejnou politiku zákulisních vyjednávání, handlů a uspokojování vlastních potřeb a ambicí, kdy ty královny samozřejmě nakonec stojí nejvýše. Pro Cromwella je – logicky – panovník zosobněním státu, a tomu podřizuje celé své konání. Samozřejmě, že vedle toho buduje své postavení, drobnými službičkami si zavazuje ostatní, pozorně sbírá informace, které bude moci v příhodnou dobu použít. Nicméně v posledku vystupuje z portrétu Mantelové jako skutečný politik a státník: na jedné straně si uvědomuje zahraničněpolitickou realitu, na straně druhé dobře ví, jakým způsobem směřovat královny touhy a emoce. Jeho niterné já nám zůstává skryto a vlastně jen tu a tam probleskuje, například když Cromwell při morové nákaze přichází o ženu a dvě dcery. Právě zde Mantelová dokonale prokazuje své umění a předkládá nám tak dojemný obraz, že se s jejím hrdinou málem až ztotožňujeme.

Zatímco Cromwell je vyličen jako pragmatik, Thomas More, vynikající učenec a později katolický světec, vychází z příběhu jako fanatik. Mantelová, opírající se o historická svědectví – hlavně o svědectví Johna Foxe, autora *Knihy mučedníků*, obviňujícího Morea z mučení heretiků – líčí Thomase Morea jako člověka dvou tváří. Na straně jedné je More přední intelektuál korespondující s předními vzdělanci své doby včetně slavného Erasma, člověk, který dává na odiv svou vzdělanost a kultivovanost, na straně druhé je marnivý, sebestředný a v neposlední řadě krutý. S heretiky nemá slitování, ba dokonce jako by se vyžíval v jejich mučení. Jeho střet s Cromwellem je v závěru prvního dílu trilogie vyličen zcela ve prospěch jeho protivníka: More na neurozeného kariéerního politika pohlíží svrchu, Cromwell ho trpělivě přesvědčuje, ať se podvolí královu přání a souhlasí s novým královým sňatkem. More odmítá –

Mantelová jako by naznačovala, že spíše kvůli své ješitnosti a uražené pýše než kvůli nějakým pevným zásadám –, a končí tedy na popravišti. Každopádně z vyprávění, které nám je v knize předloženo, nelze ani na okamžik usuzovat, že by jeho smrt zapříčinil Cromwell, jak se to v některých podáních objevuje.

Poněkud temnějších kontur dostává Cromwellův obraz v druhém románu a vysoký králův úředník se nám lidsky vzdaluje. Z někdejšího osudem těžce zasaženého muže se mění v postavu zcela zbavenou veškerých iluzí... ale i citu. Do popředí vystupuje zejména jeho státnické poslání, přesvědčení, že musí za každou cenu sloužit své zemi a ochraňovat její zájmy. Tomu je podřízeno zcela vše, takže místy sice vypadá jako státník, nicméně jakmile nahlédne, že je v zájmu království, aby se Jindřich VIII. rozvedl s Annou Boleynovou a pojal za manželku jinou ženu, která mu snad konečně dá dědice, mění se v cynického intrikána a významně přispívá k pádu Anny. Chová se jako technolog moci, manipuluje se svědky a jde si bezohledně za svým cílem – totiž splnit královo přání a upevnit svou pozici. Slibuje, vyhrožuje a na povrch stále silněji vystupují temné stránky jeho osobnosti. Zároveň je vždy velice racionální a pragmatický.

Když už byl zmíněn anachronismus, nelze se nezmínit o jedné zvláštní podobnosti. O Thomasi Cromwellovi a jeho osobním, ba přímo intimním životě toho nevíme moc, nicméně jeho obraz, jak ho předkládá Hilary Mantelová, se až nápadně podobá postavě Samuela Pepyse, politika 17. století a autora slavných memoárů, jehož úchvatná biografie z pera Claire Tomalinové byla v roce 2002 oceněna Whitbreadovou cenou. Mantelové Cromwell je stejně zdatný a prozíravý úředník; i Pepys zažil odvrácenou tvář politiky, když byl v roce 1690 zatčen. Nicméně jejich konce nemohly být odlišnější: zatímco Pepys dožil na venkovském sídle přítele, Cromwella čekalo popraviště.

Ona pomalost, snad až rozvláčnost románu má svůj význam: příběh anglické reformace totiž neukazuje jako nějakou „událost“, již by šlo přesně identifikovat v čase, ale jako dlouhý proces, jehož výsledek není do poslední chvíle jistý. O náboženství totiž nakonec tolik nejde; i proto má postava výsostně politického Cromwella takový význam. Jde především o to zajistit nástupnictví pro tudorovskou dynastii na straně jedné

a zabránit případné evropské invazi na straně druhé. Že se neústupnost papeže nakonec Jindřichovi hodí, neboť může zabavit a rozprodat církevní majetek, to je věc jiná, nicméně Mantelová v románech přesvědčivě ukazuje, že toto nebylo primárním záměrem anglického dvora a že to vykrytalizovalo teprve s neústupností papeže, jenž odmítal vyhovět Jindřichovi v otázce jeho rozvodu.

Bylo-li řečeno, že autorka zachycuje dobovou realitu jako cosi běžného, co se nějak zásadně neodlišuje od politického handrkování, které známe z denního tisku, pak je třeba zdůraznit, že i jazyk je současný. Nejednomu čtenáři jistě bude chvilku trvat, než si na to zvykne, a i tak ho jistě anachronismy nejednou překvapí, nicméně taková volba je vzhledem k látce docela pochopitelná. Mantelová se nesnaží vytvářet nějakou iluzi historické přítomnosti historizujícím jazykovým pastišem – namísto toho nás na časovou odlehlost upozorňuje na lexikální rovině, kdy tu a tam sáhne po zastaralém nebo neobvyklém slově, často latinského původu. Je třeba uznat, že tato jazyková strategie je velice účinná: román nepřipomíná jazykové cvičení, naopak se čte velmi dobře a jazyk zde slouží jako dokonalý nástroj vypravěče, aniž by na druhou stranu zastíral jistou propast. Tu se Mantelová snaží překlenout právě tím, že nám svět vysoké tudorovské politiky přibližuje ve formě téměř obyčejné, každodenní.

Sečteno a podtrženo: Hilary Mantelová svou látku zná dobře jako málokdo a dokáže svůj osobitý pohled na zásadní kapitoly anglických dějin podat tak přesvědčivě, že se možná její výklad života a díla Thomase Cromwella do budoucna stane všeobecně přijímanou interpretací této historické epizody.

LITERÁRNÍ VZPOMÍNKA NA DVACÁTÉ STOLETÍ: CIZÍ DÍTĚ ALANA HOLLINGHURSTA

Jen málokdo tušil, že ta nešťastná událost poznamenaná velkou část poezie devatenáctého století. Arthur Henry Hallam, spolužák a blízký přítel začínajícího básníka Alfreda Tennysona, roku 1833 náhle ve velmi mladém věku zemřel ve Vídni. Anglická literatura za sebou měla romantickou bouři – Wordsworth s Coleridgem se stali uznávanými klasiky, Keats, Byron i Shelley byli po smrti – a své místo na scéně si snažil vydobýt právě mladý Tennyson. Již v roce 1829 vyhrál literární soutěž v Cambridge (jíž se zúčastnil i Hallam), o rok později vydal svou první sbírku poezie, jejíž přijetí bylo poněkud rozporuplné: na jedné straně se mu dostalo uznání od renomovaných postav, jako byl S. T. Coleridge, na straně druhé mu kritika vytýkala přílišnou sentimentalitu.

Arthur Hallam byl Tennysonův spolužák, a přestože byl o dva roky mladší, byl pozdějšímu básníkovi jistým vzorem a někdy i mentorem. Oba byli členy cambridgeského tajného spolku Apoštolové. Nadaný Hallam byl především intelektuál, měl zájem o filosofii, záhy si získal jméno jako britský kritik, zatímco Tennyson byl založený spíše citově (anebo pocitově) a pomalu dobýval literární scénu lyrickou poezií, jež svým estétstvím a vypjatými emocemi v mnohém čerpala z odkazu Keatsova.

Pokud se sentimentalitou vyznačovaly už rané Tennysonovy básně – a platí to zejména o první sbírce *Básně povětšinou lyrické* (1830), obsahující slavné, později často antologizované básně jako Claribel nebo Mariana –, pak Hallamovo náhlé úmrtí tento aspekt jeho tvorby ještě posílilo. Bolest ze ztráty nejbližšího přítele se mísila s pochybnostmi o světě, o víře v Boha i smyslu veškerého lidského konání. Nostalgické ladění Tennysonových básní souznělo s celkovou atmosférou doby vyznačující se rozpolceností mezi technologickým a politickým optimismem a duchovní skepsí.

Svému smutku dal Tennyson nejsilnější výraz v rozsáhlé, samostatně knižně publikované skladbě *In memoriam A. H. H.* (1850), na které pracoval s přestávkami sedmnáct let. Báseň psaná jambickým tetrame-

trem dává průchod básníkovu žalu nad smrtí přítele, zároveň pohnutě sleduje cestu, již jeho ostatky podstupují – z Vídně přes Alpy a Itálii do Anglie, sledující tak v opačném směru trasu putování romantických básníků o několik desetiletí dříve.

In memoriam dodnes patří mezi Tennysonovy nejčtenější básně a svým monotónním, nikdy nekončícím smutkem zůstává jedním z nejsilnějších vyjádření lidského žalu – a zároveň, přeneseně, jeho analýzou, neboť Tennysonův smutek se uzavírá v sobě, stává se duchovním cvičením, jež nemá konce. Zároveň je to báseň, v níž se výrazné pozornosti dostává vzpomínce – vlastně je ten několikastránkový text básně zhuštěním sedmnácti let, kdy se Tennyson ke svému zesnulému příteli vracel.

Právě citát z této básně použil pro název svého vynikajícího románu Alan Hollinghurst. I *Cizí dítě* (2011) je román o povaze vzpomínky, o tom, jak mrtví dál žijí v druhých, kteří mají jejich posmrtný život takřkajíc doslova v rukou. Není to však důvod jediný. Přestože je *In memoriam* věnována A. H. Hallamovi, namísto zesnulého přítele si můžeme představit kohokoli. Ostatně právě proto si báseň tolik oblíbila královna Viktorie, která si za Arthura Hallama dosadila prince Alberta. Jako by *In memoriam* vystihovala nějaký obecný vzorec truchlení a vzpomínky. Druhý důvod, v Hollinghurstově případě podstatnější, jsou četné náznaky, že přátelství mezi Tennysonem a Hallamem bylo něčím víc než jen přátelstvím dvou mužů. Nešlo by o nic neobvyklého. Jakkoli byla homosexualita vytlačena mimo společenský rámec, zejména na školách, které byly v té době výlučně mužskou záležitostí, šlo až do první světové války o poměrně častou praxi. Hollinghurst na ni odkazuje hned z kraje románu, když o dvou mužských protagonistech píše, že jeden ke druhému byl „poután cambridgeským způsobem“.⁷²

Potlačená homosexualita – anebo bisexualita, jako tomu bylo pravděpodobně u Tennysona a zcela jistě u Cecila Valance, nepřítomného hrdiny *Cizího dítěte* – je dominantním motivem Hollinghurstových románů. Najdeme ji v debutu *Knihovna v bazénu* z roku 1988, jenž je jedním z prvních otevřeně homosexuálních moderních románů v britské próze;

⁷² Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child*, London: Picador 2011, s. 62.

v druhé knize *Skládací hvězda* (1994), kde se téma homoerotiky prolíná s tématem umění konce devatenáctého století; v románu *Kouzlo* (1998), který podobně jako *Cizí dítě* obsahuje zvláštní napětí mezi metropolí a venkovem; a konečně v jeho dosud asi nejlepší knize *Linie krásy* z roku 2004, které jsme se dočkali i v českém překladu.

Alan Hollinghurst není příliš plodný autor – pět románů za třicet let. Po studiích na Oxfordu a krátké akademické kariéře tamtéž nastoupil koncem osmdesátých let jako redaktor do *Times Literary Supplement* – bylo to v době, kdy o sobě začala silně dávat vědět generace autorů narozených po druhé světové válce: Martin Amis, Ian McEwan, Graham Swift či Kazuo Ishiguro. Mezi kolegy byl Hollinghurst pro svou vzdělanost, rozhled a stylistickou vytříbenost respektován od začátku působení v prestižním literárním listu, vydání debutu *Knihovna v bazénu* mu získalo kredit u literární kritiky a jeho jméno se objevilo na seznamu „nejlepších mladých britských prozaiků“ vydávaném renomovaným literárním časopisem *Granta*.

Právě k tomuto románu a zájmům svého mládí jako by se Hollinghurst vracel v knize *Cizí dítě*. I debut nás zavádí na aristokratické sídlo a zachycuje erotický románek mezi postarším lordem Nantwichem a mladým, zámožným a nezřízeně promiskuitním Williamem Beckwithem, jenž nejprve Nantwichovi za dramatických okolností zachrání na veřejných záchodcích život a pak se stává i jeho životopiscem. Erotické napětí mezi dvěma muži se v Hollinghurstově próze přenáší do napětí mezi přítomností a minulostí, zdáním a skutečností, životem prožitým v reálu a životem zachyceným ex post v textu.

Podobné motivy lze upozorovat i v *Cizím dítěti*. Stejně jako Tennysonův Hallam je i Cecile Valance – postava silně inspirovaná ve válce zahynuvším básníkem Rupertem Brookem – po většinu knihy nepřítomen. Text v několika fragmentech zachycuje skoro celé dvacáté století, asi nejvýraznější je ale hned začátek, doba před první světovou válkou. Nejednomu čtenáři se jistě vybaví úvod McEwanova *Pokání*, obraz poklidného, jakoby zpomaleného života ve venkovském domě. Vše je pomalé, protože vše má řád, jež věcem vtiskla staletí. Na poli kultury toto změnil modernismus, na poli politickém první světová válka. Hollinghurst má k tomuto období ještě blíže než McEwan. Jakožto bytostný

estét se vyžívá v popisech aristokratických sídel, dokáže přesvědčivě zachytit jejich atmosféru a dekadentní požitkářství, jako by mu bylo vlastní. Mimochodem, jde o výseč dějin anglické literatury, o niž se autor zajímal i odborně: svá studia na Oxfordu zakončil prací věnovanou Ronaldu Firbankovi, E. M. Forsterovi a L. P. Hartleyovi.

Je snad pro Hollinghursta příznačné, že se inspiruje literaturou před modernismem. Poetika takového Joyce je mu velice vzdálená. Hollinghurst – jak jistě dosvědčí každý čtenář *Linie krásy* – je autor veskrze tradiční. Žádné narativní experimenty, spíše důraz na styl a detail, přičemž stylem je v tomto smyslu myšlena výstavba věty, která mnohdy připomene – podobně jako McEwan v *Pokání* – Henryho Jamese. Respektovaný kritik James Wood právě tuto Hollinghurstovu inspiraci vyzdvihuje a zároveň kritizuje. Podle něj Henry James je svým stylem blízko sebestarosti a jakýkoli pastiš takového druhu psaní je potom samozřejmě riziku vystaven ještě více.⁷³ Uvádí řadu příkladů, zejména zbytečné stylistické ornamenty za přímou řečí. Je třeba uznat, že má Wood v leccěms pravdu, nicméně tato vysoká ornamentálnost k Hollinghurstovi patří, a bylo by dokonce možné namítnout, že právě vzhledem k estétsky-dekadentnímu ladění jeho próz je tento styl snad ještě případnější než u Jamese. Zejména ve srovnání s McEwanem ovšem vynikne, že Hollinghurstův styl není pouhá snaha o pastiš. Dekorativnost tu má své místo, detailní popis dokáže zachytit mnohé z dobové reality, například až hmatatelné napětí pramenící z třídní nerovnosti, zvláštní charakter homosexuality, která byla v generaci Ruperta Brookea – jak nás poučují literární historici – poměrně častým fenoménem, přesto však byla z hlediska společenských konvencí naprosto nepřijatelná, a tudíž musela být rafinovaně skrývána.

Právě toto skrývání dává románu dynamiku a propůjčuje pasáží z doby před válkou jistý půvab, který ke konci století mizí a příběh o prázdninovém románku dvou mladých mužů se z čehosi tajemného, dráždivě erotického a nevyčteného mění v bulvární záležitost. Do jisté míry to má co do činění se stavem světa, jemuž dominuje obraz úpadku: skutečně, způsob, jímž Hollinghurst přesvědčivě a detailně zachycuje

⁷³ James Wood, „Sons and Lovers“, *The New Yorker*, 17. října 2011.

chátrání budov, jako by občas připomněl hotel Majestic z Farrellových *Nepokojů* anebo budovy ze Sebaldových *Saturnových prstenců*. Někdejší krása a vznešenost je pryč, jejich místo zaujal úpadek a vulgarita. Konzervativní próze odpovídá i konzervativní ladění. Odkazy k Waughovi (*Návrat na Brideshead*), Jamesovi (hlavně *Listiny Aspernovy*), E. M. Forsterovi (zejména *Maurice*, ale též *Rodinné sídlo*) a celé skupině Bloomsbury jako by Hollinghurst předkládal kritiku úpadku celé tradice anglické kultury. V tom má blízko k Peteru Ackroydovi, byť v jeho podání je tato kritika odstíněnější.

Tento úpadek nestíhá jen aristokratické rodiny, kulturu, ale i památku Cecila jako takového, což jen posiluje hluboce nostalgické vyznění knihy. Přátelství dvou mužů z vyšších společenských vrstev (ať už bylo jakékoli povahy) jako by už do brutálního dvacátého století nepatřilo. Nová doba má daleko k tennysonovskému skoro dvacetiletému truchlení, naopak ke vzpomínce přistupuje naprosto zjištěně, chce ji nějak využít: buď už ideologicky jako v kapitole z poloviny dvacátých let, anebo komerčně, což je případ Paula Bryanta, patrně nejméně sympatické postavy z celé knihy.

Homosexualita v tomto nostalgickém pohledu hraje zvláštní roli. Jako by paradoxně větší liberálnost znamenala větší úpadek. Snad nebude příliš odvážné tvrdit, že prostřednictvím příběhu Cecila, Daphne a George Hollinghurst s odkazem na Tennysona velice jemně „přepisuje“ historii anglické literatury a vepisuje do ní jednu významnou homosexuální kapitolu. Ale činí tak nenápadně, velice diskrétně, v souladu s jím vyznávanou poetikou počátku dvacátého věku.

Tennyson, potažmo *In Memoriam*, jsou symbolem viktoriánské éry a její poetiky, která doznávala ještě počátkem dvacátého století, než ji rozmetal nástup modernismu. Hollinghurst, navzdory svému antikvizujícímu literárnímu stylu, sdílí modernistický pohled na tuto dobu, kterou vnímá jako epochu represe. Veškeré pochybnosti o vztahu mezi Tennysonem a Hallamem jsou potlačeny a *In Memoriam* je úhelným kamenem heterosexuální tradice.

Dvojozměrnost básně a dvojí možnost její interpretace přesouvá Hollinghurst z Tennysona na zmíněného Ruperta Brookea, takže oba básníci splývají v jednoho. Fakticky je předobrazem Cecila Valance ale

Brooke. Talentovaný básník byl výraznou postavou literárního života v Cambridge těsně před první světovou válkou, v roce 1909 při návštěvě univerzity okouznil i Henryho Jamese, který později napsal předmluvu k posmrtnému vydání jeho knihy *Dopisy z Ameriky*, padl na frontě (Valance ve Francii, Brooke u Gallipoli) a jeho sentimentální nacionalismus došel značné odezvy v letech válečných a poválečných.

Rupert Brooke sám byl do značné míry výtvozem jiných. Právě tento motiv zdá se Hollinghursta fascinuje a on jej velmi dobře kreativně využívá. Brookeův obraz, „něco mezi generálem Gordonem a Tennysonem“, je dílem jeho přítele a vykonavatele literární pozůstalosti Eddieho Marsha.⁷⁴ Tento milovník poezie byl zároveň sekretářem Winstona Churchilla a z Brookea – k velké nelibosti jeho přátel z Cambridge a Bloomsbury – udělal model vlasteneckého básníka. Marsh též v roce 1918 napsal Brookeův životopis, ten se ale v okolí blízkém básníkovi setkal s přijetím více než chladným. Na vině byla patrně Marshova neobratnost, kdy sice záměrně zamlčoval básníkovu sexuální nevázanost, ale neohrabaným zdůrazňováním jeho oslnivé přitažlivosti vybízel čtenáře k tomu, aby četli mezi řádky. I v důsledku toho básníkovu matku Mary ve své závěti pověřil Marshovi odňala a vykonavatelem literární pozůstalosti svého syna ustanovila Geoffreyho Keynese. Tomu měl Marsh předat dokumenty; po jeho smrti se však ukázalo, že nepředal všechny a část z nich si ponechal. Keynes na pozůstalosti pracoval řadu let, v roce 1964 vydal autoritativní básníkův životopis a záhy nato *Dopisy Ruperta Brookea*. Obě publikace zdůrazňují Brookeovu maskulinitu a heterosexuality.

Cecil Valance samozřejmě není Rupert Brooke a *Cizí dítě* není alternativní biografie. Je to velmi dobře napsaný historický román, jenž se zaměřuje na několik témat. Vedle již zmíněné otázky potlačované homosexuality a její role v literatuře devatenáctého a dvacátého století je to především proměna britské literární scény a odvětví „literární biografie“.⁷⁵

⁷⁴ Viz Christopher Tayler, „The Rupert Trunk“, *London Review of Books*, vol. 33, no. 15, 28 July 2011, s. 9–10.

⁷⁵ V tomto ohledu má blízko k *Posedlosti* A. S. Byattové.

Biografie je dnes v Británii výrazný žánr, který dalece překročil hranice akademického bádání. Ostatně jedna z jeho nejvýraznějších postav, Michael Holroyd, autor významného životopisu G. B. Shawa a Lyttona Stracheyho, se letmo mihne i v Hollinghurstově románu. *Cizí dítě* pojímá biografii značně problematicky: na jedné straně je to boj o osobní vzpomínky, na straně druhé příležitost ke zviditelnění pro ty, kteří ani zdaleka nedosahují postavení předmětu zkoumání. Vzpomínka na Cecilia Valance má pro každého z hrdinů Hollinghurstova románu jiný význam.

Kniha sestává z několika kapitol vyprávěných ve třetí osobě; každá z kapitol, situovaných v časové sekvenci, nahlíží děj z perspektivy konkrétní postavy. Celá kniha se odvíjí od krátké epizody tří dní, kdy aristokratický básník Cecil Valance přijíždí na návštěvu ke svému spolužákovi z Cambridge Georgi Sawleovi. Mezi oběma rodinami panuje značná společenská nerovnost. Zatímco Valance pochází z velkolepého panského sídla v Berkshiru, Sawleovi žijí v podstatně skromnějších podmínkách v severním Londýně. To znervózňuje Georgeovu matku, která je ale zároveň ráda, že příjezd slavného básníka probudil její šestnáctiletou zádušnou dceru Daphne. Ta se záhy stane ústředním bodem románu, k němuž se budou sbíhat všechny nitky. Mezi Cecilem a Georgem existuje víc než jen přátelský vztah, jenže do Cecilia se platonicky zamiluje i Daphne. Ta dva mladé muže přistihne při erotických hrátkách, ovšem zda se dovtípila, o co jde, to se můžeme jen dohadovat. Zcela jistě se toho však dovtípila Georgeova matka, do jejíž rukou se dostala korespondence mezi Cecilem a jejím synem. Vzhledem k tomu, o jak třaskavý materiál se jedná, matka dopisy žárlivě střeží až do své smrti; ty se mezitím stávají dokumentem, kterého by se chtěl zmocnit každý z básnickových životopisců.

Cecil Valance během své návštěvy u George napíše báseň, v níž se vlastenecké motivy prostupují s milostnou lyrikou. Poblouzněná Daphne se těší myšlenkou, že báseň je věnována jí, a tato domněnka je později, po Cecilově smrti, přijata jako oficiální interpretace, takže Daphne se stává literární celebritou – ženou, jejíž krása inspirovala slavného básníka k proslulé básni. Komu skutečně báseň byla určena, se nedozvíme; pravděpodobněji však Georgeovi.

To, co následuje po zbytek románu, je částečně komická, částečně satirická literární historie dvacátého století, kdy Hollinghurst využívá prvotní epizody jako události, z jejíhož stínu se žádný z hrdinů nedokáže vymanit – a to včetně těch mladších, kteří georgiánského básníka ani nepoznali. Daphne se provdá za Cecilova hulvátského bratra, s nímž se po nějaké době rozvede a pojme za muže homosexuálního umělce; George se před homosexualitou skrývá do manželského svazku s ambiciózní, leč nudnou akademičkou Madeleine, která o jeho předchozím vztahu nepochybně ví a i ve stáří ho hlídá, aby nic neprozradil.

Zhruba v půlce románu vstupuje do hry mladý bankovní úředník Paul Bryant. Ten pochází z chudých poměrů, nemůže studovat na univerzitě, neboť se musí starat o svou matku, stále však chová literární ambice. Paul čtenáři jistě připomene předchozí Hollinghurstův román *Linie krásy*, jehož hrdina se též dostává do prostředí, které je tomu jeho značně vzdálené. A i v tomto případě hraje roli homosexuální náklonnost. Paul se shodou okolností dostane na aristokratický večírek, zde naváže známost s charismatickým Peterem, učitelem na soukromé internátní škole zřízené v bývalém rodinném sídle Valancových. Jakkoli se souhra náhod může jevit přitažená za vlasy, Paul se začne zajímat více o dílo Cecilia Valance a nakonec napíše i jeho životopis, kterým prorazí a etabluje se jako úspěšný autor. Inspirace k životopisu je ale nejslabším okamžikem knihy. Čím víc se Paul zabývá životem a dílem mrtvého básníka, tím v něm „sílí pocit“, že vztah mezi Cecilem a Georgem byl víc než kamarádský. V jinak velmi racionálním a uměřeném románu působí tato motivace nepatříčně.

Paul Bryant je dvojnásobná postava, již vypravěč románu používá k charakterizaci literární historie dvacátého století. Na jedné straně symbolizuje demokratičnost a liberalizaci. Chlapec z chudých poměrů dokáže vlastním úsilím prorazit na literární scéně, jejímž určujícím rysem dlouho zůstává nepotismus. Jenže daní za tento úspěch světu navzdory je vlezlost a cynismus. Paul Bryant se škrábe nahoru po rozvalinách tradice a jeho konání je pro literaturu zničující. Úspěch, kterého se mu s jeho životopisy daří dosáhnout, je postaven na bulvarizaci, již umožnila liberalizace. Coby podřadný bankovní úředník ponižovaný aristokratickým nadřazeným má Paul Bryant literární ambice. Ty však

záhy berou za své a Bryant „proráží“ slíděním, spekulacemi a vytahováním detailů ze soukromého života. Přispívá tak k tomu, že se boří hranice mezi tím, o čem se mluví, a tím, co zůstává v hájemství ticha. Literární dějiny se stávají obětí voyeurství a detabuizace. *Cizí dítě* je výsostně znepokojující román; prost laciného moralizování zpochybňuje mnohé, co jsme si navykli přijímat jako běžné, a se vši naléhavostí vrací do hry otázku: „Co je možné říct?“

PŘÍRODA, ŠÍLENSTVÍ A DOZVUKY ROMANTISMU: JOHN CLARE DNES

Vířící bludiště,⁷⁶ třetí kniha a druhý román Adama Fouldse, bylo v britské literatuře nepochybně jednou z událostí roku 2009. Kniha mladého prozaika zaujala kritiku, byla vřele přijata čtenáři, Fouldsovi se dostalo chvály od kolegů spisovatelů a v neposlední řadě byla nominována na Bookerovu cenu. Kolega-spisovatel Julian Barnes poměrně útlý román komentoval slovy: „Loni mě velice zaujala Fouldsova rozsáhlá báseň *Porušený slib*, a tak trochu cynicky jsem si říkal, zda po přečtení jeho nové knihy *Vířící bludiště* nebudu mít nutkání autorovi diskrétně poradit, aby se držel poezie... [jeho nová kniha] však není ‚básnický román‘, nýbrž román zcela plnokrevný, bohatý svým pochopením šílenství, přičetnosti a oné překrývající se kategorie uprostřed.“⁷⁷ K těmto slovům lze dodat jen velmi málo: Fouldsovi se na velice zhuštěném prostoru podařilo zpracovat několik významných témat: komplikovaný, a do značné míry proměnlivý vztah mezi šílenstvím a rozumem na úsvitu industriální viktoriánské éry, proměnu literárního i uměleckého vkusu v první polovině devatenáctého století a proměnu anglického venkova, který během několika málo let zcela změnil podobu, již si držel po staletí a jež tak silně inspirovala anglickou literaturu.

Autor si o pozornost čtenářů řekl již v roce 2007 svým prvním románem *Pravda o těchto zvláštních časech*⁷⁸. Zachycuje v něm putování dvou dospívajících chlapců, kteří se seznámí čirou náhodou. Na cestě objevují společný svět, každodenní kontakt jim poskytuje příležitost uvědomit si, nakolik se jejich dosavadní zkušenost liší. Cesta je příběhem jejich objevování světa, v každodenním kontaktu si uvědomují, nakolik se jejich dosavadní životní zkušenosti liší. Přestože jako celek kniha nepůsobí úplně kompaktně a zejména její druhá polovina a závěr by snesly sevřenější zpracování, už v debutu prokazuje Foulds obrovský

⁷⁶ Adam Foulds, *The Quickening Maze*, Jonathan Cape 2009, česky *Vířící bludiště*, překlad Martin Pokorný, Odeon 2010.

⁷⁷ *The Guardian*, 28. listopadu 2009.

⁷⁸ Adam Foulds, *The Truth About These Strange Times*, London: Phoenix 2008.

cit pro jazyk a vypravěčské mistrovství. Po knize, jež si získala uznání kritiky, však nenásledoval další román, nýbrž dlouhá báseň s názvem *Porušený slib*,⁷⁹ v níž autor čtenáři předkládá obrázek z povstání Mau Mau v Keni padesátých let. Protagonista příběhu, osmnáctiletý muž, se musí vyrovnat nejen s přechodem od dětství do dospělosti, ale především s obtížnou a leckdy hodně zmatenou situací ve své zemi. Foulds svou narativní báseň staví na důkladné historické rešerši, již ovšem doplňuje o stejně důležitou dávku představitosti. Výsledkem je dílo jazykově neotřelé, originální, čtivé, zároveň však i velice znepokojivé: v osobě hlavního hrdiny, oxfordského studenta a člena britské osadnické komunity v Keni, předkládá Foulds čtenáři zvláštní konflikt nevinnosti a viny, poklidného, bohatého světa Oxfordu na straně jedné a brutální Afriky na straně druhé. Keňská válka za nezávislost v britské literatuře neměla ani zdaleka takový ohlas jako například alžírská válka v literatuře francouzské. Povstáním se inspirovali zejména afričtí spisovatelé (Ngugi wa Thiong'o nebo Marjorie Oludhe), jinak tato krvavá kapitola britských poválečných dějin byla vytěsněna na okraj literárního zájmu. Až v roce 2005 vydala harvardská historička Caroline Elkinsová drsnou (a dle mínění dalších historiků a recenzentů poněkud zavádějící) historickou knihu *Účet za impérium: neznámý příběh britského gulagu v Keni*⁸⁰ a Fouldsova báseň je prvním básnickým zpracováním této historické události. Zatímco zmíněná historička chce především šokovat a svůj text píše z výrazně antiimperialistických pozic, kdy všechnu vinu svaluje na bílé kolonizátory a naopak zvěrstva páchaná bojovníky Mau Mau zamlčuje (za což ji kritizovali samotní afričtí historici), Fouldsova báseň nabízí podstatně problematičtější obrázek krvavých událostí. K plastičnosti a přesvědčivosti Fouldsova obrazu přispívá silnou měrou i to, že hlavní hrdina je pojímán jako lidský jedinec – není to typ, nýbrž konkrétní člověk. Elkinsová líčí britskou koloniální třídu jako skupinu povrchních hedonistů, Foulds nabízí prismatem jedince obrázek mnohem složitější a jeho prostřednictvím nám představuje svět, jenž se vymyká snadné kategorizaci, svět, jenž vůbec není takový, jaký bychom

⁷⁹ Adam Foulds, *The Broken World*, London: Jonathan Cape, 2008.

⁸⁰ Caroline Elkins, *Imperial Reckoning: The Untold Story of Britain's Gulag in Kenya*, Henry Holt & Company 2005.

ho chtěli mít, a to nejen proto, že je krutý, ale též proto, že často jsme sami nuceni ke krutostem, abychom vůbec přežili.

Vířící bludiště je dalším z mnoha současných britských románů, které se inspirovaly devatenáctým stoletím. To současné britské prozaičky přitahuje čím dál víc – dokonce vznikl i samostatný žánr, ostrovní kritikou označovaný jako neoviktoriánská próza. Do tohoto žánru by bylo možné zařadit ságy Sarah Watersové, monumentální román Charlese Pallisera *Quicunx* nebo historickou fresku *Kvítek karmínový a bílý* Michela Fabera a mnohé další. V atmosféře obnoveného zájmu o historii a historické romány jako by devatenácté století bylo obdobím, které nejvíc vybízí k nové interpretaci; po zdrcujícím odsudku modernistů, kteří tuto dobu namnoze vnímali jako dobu pokrytectví, falše a morální strnulosti, se při bližším pohledu, živeném řadou seriózních historických knih, ukazuje, že taková charakteristika není tomuto období zcela práva, že 19. století bylo v mnohém neméně úchvatné než jiná historická období. *Vířící bludiště* zachycuje viktoriánskou epochu ne v jejím rozpuku, ale v době, kdy se teprve rodí: literární vkus se od poezie, dominantního žánru klasicismu a zejména romantismu, obrací k románu; otevírají se značné možnosti pro podnikání; výroba vstupuje do mechanického věku a objevuje se pokrok v lékařství a léčbě duševních chorob. Všechny tyto aspekty společenské proměny dokáže Foulds velice hutně zachytit.

Historické romány se obvykle vyznačují důkladnou rešerší a zejména je tomu v případě *Vířícího bludiště*. Podobně jako u narativní básně situované do Keni i ve *Vířícím bludišti* Adam Foulds nastudoval obrovské množství historických detailů, na nichž staví spekulaci, která je výchozí premisou knihy. Je historicky ověřeno, že v nové léčebně Matthewa Allena v Eppingském lese pobýval v letech 1837–1841 pozdně romantický básník John Clare. Stejně tak je nade vši pochybnost historicky ověřeno, že v téže době se do blízkosti sanatoria přistěhovala rodina Tennysonových, neboť bratr pozdějšího slavného viktoriánského básníka se v Allenově zařízení léčil. Další událostí, která se dochovala v historických pramenech, je nešťastná investice Tennysonových do Allenova plánu na výrobu dřevěných dekorací mechanickým

strojem.⁸¹ Na tomto základním půdorysu staví Foulds svůj román: John Clare a Alfred Tennyson se v něm míjejí, Clare je za zenitem, nedočkal se uznání a jakožto básník neurozeného původu nebyl brán vlastně nikdy vážně („Kdysi to bývalo jiné: v dobách, kdy se styděl za dusot svých okovaných bot na leštěných podlahách sídel svých urozených mecenášů, když přicházel jako kuriózní génius, zvaný přes rozdíl společenských vrstev k rozhovoru a na prohlídku a poté byl odeslán do místností pro služebnictvo, kde ho nakrmili, než šel zase zpátky do své chalupy.“⁸²), Tennyson se zatím potýká s nepřízní literárních kritiků, nicméně to neznamená, že by cítil s Clarem nějakou sounáležitost, naopak starším básníkem opovrhuje („John Clare, ten venkovský básník? Ach tak. To je...‘ zamračil se Tennyson“⁸³), pro jeho zemitou poezii nemá pochopení, ostatně jako většina čtenářů té doby. Byť sám Tennyson si bude muset na uznání ještě počkat, změnu vkusu představují právě jeho rané básně. Velice výstižně to vystihuje obdivná recenze, již Tennysonovi věnoval jeho nejbližší přítel Arthur Hallam, tedy ten, kterému později věnuje Tennyson svou nejproslulejší báseň *In memoriam*. V recenzi Hallam píše: „Nebylo by obtížné ukázat na nejobdivovanějších básních Wordsworthových, že právě tuto chybu mu lze často vytknout a že mnohé z toho, co řekl, je dobré jako filosofie, silné jako rétorika, leč jako poezie nepravdivé.“⁸⁴ Řečeno jinými slovy, obdiv k reflexivní poezii romantismu je zcela pomýlený, nová poezie se musí zabývat ideálem krásy a ničím jiným. Vlastně je toto setkání/nesetkání dvou básníků dosti zvláštním okamžikem: literární vkus se změnil natolik, že na scéně již není místo pro pozdně romantického Clarea, nicméně na druhou stranu v něm ještě není místo pro uhlazeného Tennysona. Básníci se tak míjejí v jakémsi mrtvém bodě.

⁸¹ Allen byl velice podnikavý muž a jako mnoho ostatních v té době spatřoval v rozvoji společnosti obrovskou příležitost zbohatnout. Jeho plán spočíval v tom, že začne dodávat do kostelů dřevěné vyřezávané ornamenty, které bude vyrábět na mechanickém stroji. Plán selhal, Allen v něm utopil veškeré své prostředky a finančně zruinoval i Tennysonovy.

⁸² Foulds, *Vířící bludiště*, s. 62.

⁸³ *Ibid.* s. 92.

⁸⁴ Arthur Henry Hallam, *The Poems of Arthur Henry Hallam*, London: Elkin Mathews & John Lane 1843, s. 91.

Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley a Keats, to jsou jména, jež se člověku aspoň trochu obeznámenému s dějinami anglické literatury vybaví, když se řekne romantismus. Tito klasikové anglické literatury měli to štěstí, že se stali součástí literárního kánonu velice záhy, někteří (Wordsworth, Coleridge, Byron) ještě za svého života, jiní (Shelley, Keats) nedlouho po své smrti. Je tak trochu ironií osudu, že básník, který svým původem a svou životní zkušeností měl tak blízko k ideálům romantismu, takové štěstí neměl.

John Clare zažil krátké období slávy a relativního finančního klidu jen krátce po vydání své první básnické sbírky *Básně popisné*. Tu vydal londýnský nakladatel John Taylor v roce 1820. Taylor byl nakladatel vydávající mladé, málo známé básníky – mimochodem dva roky před Clarem vydal Keatsovu báseň *Endymion*. Clareův básnický debut se těšil značnému úspěchu, básník získal finanční prostředky z autorských práv i ze sponzorských darů, což mu umožnilo zachránit rodiče před chudobincem a oženit se se svou těhotnou přítelkyní Marthou Turnerovou. Přesto se – na rozdíl od svých šťastnějších vrstevníků – nemohl věnovat jen psaní a dál se musel živit jako námezdní dělník v zemědělství.

Básně popisné měly úspěch na obou stranách Atlantiku (do Spojených států knihu dovezl Keatsův bratr George, který se sem vystěhoval v roce 1820). Bohužel úspěch – literární i finanční – to byl pro Clara ojedinelý. *Vesnický pěvec a další básně* z roku 1821 takovou odezvu již neměl, slavný *Pastýřův kalendář* vydaný v roce 1827 se dočkal větší pozornosti až ve dvacátém století. Poslední knihu za svého života vydal Clare v roce 1935. Nesla název *Venkovská múza* a ani ona přes velice pozitivní kritiky nenašla u čtenářů příliš velkou odezvu. Snad to bylo tím, že nadšení pro autentičnost venkova čtyři desítky let po vydání Wordsworthových a Coleridgeových *Lyrických balad* pomalu vyprchávalo a literární vkus širokých čtenářských vrstev se měnil. Dva roky po vydání knihy u básníka naplno propukla duševní choroba a na žádost jeho ženy byl umístěn do domova pro duševně choré.

John Clare do Allenova ústavu pro mentálně nemocné přišel v roce 1837 a prý nejevil ani tak známky vyšinitutí jako spíš psychického vyčerpání, které podle psychiatra bylo důsledkem „extrémní chudoby a přepínání jak tělesných, tak duševních sil“. Jinými slovy – tvrdí Allen, který

měl s finančními obtížemi své zkušenosti – skutečnou příčinou Clarových psychických problémů byla chudoba. I proto se pokusil v roce 1840 oslovit šlechtice a získat pro Clara rentu (přispěli hlavně aristokraté z okolí jeho rodiště, lord Fitzwilliam a markýz z Northamptonu). Přes veškerý komfort a Allenovy snahy však Clare v sanatoriu šťastný nebyl a jeho nervozita rostla. Můžeme se jen dohadovat, zda za tím bylo zhoršení psychické choroby, anebo (což se jeví pravděpodobnější) touha po kraji, který tak důvěrně znal a který mu v boji s chudobou dodával energii. Každopádně v roce 1841 se ve svém zápisníku o ústavu vyjádřil jako o „Allenově pekle“ a téhož roku uprchl. Bez peněz, jídla a jen s pintou piva se vydal na 120 kilometrů dlouhou cestu na sever, kde zprvu zůstával v péči své ženy, přes výzvy dr. Allena se odmítal do Eppingu vrátit a – když jeho pobyt mimo zařízení již nebyl možný – nakonec dožil v ústavu pro duševně choré v Northamptonu nedaleko svého domova.

Lze si docela dobře představit, že Clarova poezie londýnské čtenáře zaujala na počátku devatenáctého století, stejně jako lze pochopit, proč tolik zaujala básníky na konci století dvacátého. Clare, někdy označovaný za „vesnického básníka“ nebo „anglického Burnse“, totiž dokázal ve svých básních a autobiografických textech zachytit intenzitu zkušenosti, která literatuře nebyla v té době příliš známá. Jistě, Wordsworth a Coleridge v předmluvě k *Lyrickým baladám* píšou, že chtějí básně zprostředkovat „běžným jazykem“, nicméně jejich obyčejný jazyk měl k tomu Clarovu stále hodně daleko. Clare k nám – stejně intenzivně dnes jako před sto padesáti lety – promlouvá jazykem námezdních rolníků, chudých vesničanů, kteří nevědí nic mytologii a jejichž svět končí za horizontem. Vlastně od středověké básně o Petru Oráčovi je Clare prvním autorem, který se zaníceně věnuje venkovskému životu z pohledu nižších vrstev. A jeho autobiografické texty, v nichž vzpomíná na dětství, na své dvojce, sestřičku, jež zemřela v útlém věku, zase svou intenzitou připomenou nejlepší básně Blakeovy či Trahernovy.

Přes poměrně malý počet knižně vydaných titulů byl Clare neobyčejně plodný autor. Jeho pozůstalost čítá před deset tisíc stran textu, básní, úvah, autobiografických úryvků. Ty nám dnes podávají neobyčejně zajímavý obraz o jeho životě, básnickém vývoji a bohužel i po-

stupující duševní chorobě. Autobiografické střípky vypovídají o drsném životě venkovské chudiny, v básních se zrcadlí touha mladého básníka napodobit velké vzory minulosti, Drydena, Cowpera, Thomsona, či soupeřníky, jako byli Robert Bloomfield nebo Charles Lamb. Zejména v pozdějších prozaických fragmentech lze číst jistou ukřivděnost, jež však byla docela oprávněná. Sotva se Clare propracoval k vlastnímu básnickému výrazu, na který byl právem hrdý, a osvobodil se od napodobování svých vzorů, čtenáři o něj ztratili zájem. Jako kdyby pro současné publikum jeho poezie čerpala veškerou svou přitažlivost z toho, že ji píše nevzdělaný a chudý venkovan. V pozdějších textech se pak střídají skvělé básně s poblouzněnými pasážemi, v nichž se básník identifikuje s postavami britských literárních dějin, zejména Shakespearem, Miltonem a Burnsem, anebo se prohlašuje za tehdy populárního boxera Bena Caunta.

Nejčastěji se však vrací ke své dětské lásce Mary Joyceové, kterou si nemohl vzít patrně hlavně z důvodu velké majetkové nerovnosti. Přestože v době jeho hospitalizace v Eppingu byla Mary Joyceová dávno po smrti, Clare tomu stále odmítal věřit, byl přesvědčen, že ona je jeho pravá žena a že jeho rodina a všichni kolem mu brání se k ní vrátit.

Bez větší nadsázky lze říct, že Clarovo dílo i životní osud upadlo na více než sto let do zapomnění. Frederick Martin sice ještě v polovině šedesátých let devatenáctého století vydává narychlo sepsaný *Život Johna Clara*, ale to je – jak ukázali literární historici později – spíše jen pokus narychlo něco vydělat na senzačním příběhu o venkovském pomateném géniovi. Doba je zcela jiná a pozdně romantický básník nikoho nezajímá. Pro viktoriánce mluví nesrozumitelnou řečí, edwardovská éra má úplně jiné starosti i vkus a modernisté s despektem pohlíží na vše, co má nějakou spojitost s modernismem. Přesto se v průběhu dvacátého století Clare tu a tam vynoří jako obdivovaný básník či jako literární inspirace. Zůstává však hlavně „básníkem básníků“,⁸⁵ oslovuje Symmonse, Ashberyho či R. S. Thomase. Silnější kritický a literárněhistorický zájem lze pak pozorovat od osmdesátých let, kdy vycházejí

⁸⁵ Tak ho nazývá Jonathan Bate v nejobsáhlejším básnickově životopise *John Clare: A Biography*, London: Picador 2004. Na s. 545–563 pak nabízí detailní popis receptce básnickova díla.

básně z Clarovy pozůstalosti, jeho dopisy a autobiografické fragmenty.⁸⁶ Péčí profesora Erica Robinsona též v Oxfordu vychází kritické vydání celého Clarova díla o rozsahu pěti tisíc stran.

Zvláštnímu zájmu se však život a dílo Johna Clara těší na samém sklonku dvacátého století a počátku století nového mezi prozaiky. První je John MacKenna s románem nazvaným velmi prostě *Clare: román*.⁸⁷ Kniha ale záhy zapadá, aniž by vzbudila nějaký větší zájem. O dvanáct let později, rok po vydání Bateova životopisu, vychází pozoruhodný cestopis Iaina Sinclaira nazvaný *Na vobzoru*⁸⁸ a poté v krátkém sledu hned tři knihy: Adam Foulds vydává *Vířící bludiště*, Hugh Lupton *Baladu o Johnu Clarovi*⁸⁹ a Judith Allnattová román *Básnickova žena*⁹⁰. S výjimkou prvního románu všechny ostatní prózy vycházejí z Bateova obsáhlého životopisu.

Iain Sinclair si získal literární věhlas svými napůl eseji, napůl cestopisy, věnovanými Londýnu a jeho historii. Zajímala ho historie neoficiální, většinou se vydával do míst, která stála mimo oblast oficiálního zájmu, a neřídka se jeho texty vyznačovaly lehce anarchistickou kritikou establishmentu. Nyní vyrazil poprvé mimo Londýn, konkrétně do High Beech v Eppingu a odsud se vydává na stejnou cestu do Northborough, jakou podnikl v roce 1841 John Clare. Doprovází ho jeho žena Anna, vzdáleně příbuzná s rodinou Clarových, umělec Brian Catling a komiksový klasik Alan Moore. Sinclair jde v Clarových stopách, zaznamenává historické proměny krajiny a přitom uvažuje o provázanosti mezi šílenství, individualitou a básnickou inspirací. Byť často přeskačuje od otázky k otázce, celkové vyznění jeho textu je jasné: od Clarovy doby se toho moc nezměnilo, někdejší „ohrazování“ (enclosure), kdy

⁸⁶ Eric Robinson, *John Clare's Autobiographical Writings*, Oxford: Oxford University Press 1983; Margaret Grainger (ed.), *The Natural History Prose Writings of John Clare*, Oxford: Oxford University Press 1984; Mark Storey, *The Letters of John Clare*, Oxford: Oxford University Press 1985.

⁸⁷ John MacKenna, *Clare: A Novel*, London: Blackstaff Press 1993.

⁸⁸ Iain Sinclair, *The Edge of the Orison*, London: Hamish Hamilton 2005. „Orison“ namísto regulérního „Horizon“ z názvu knihy odkazuje k Clarově zvláštnímu jazyku, kombinujícím literární výrazy a východoanglické nářečí. V Clarových básních horizont znamená konec světa. Za horizontem je moře a za ním konec světa.

⁸⁹ Hugh Lupton, *The Ballad of John Clare*, London: Dedalus 2010.

⁹⁰ Judith Allnatt, *The Poet's Wife*, London: Doubleday 2010.

byli chudáci vyháněni z občin a ty byly zabírány bohatými majiteli půdy, nahradily nové, průmyslové formy zabírání půdy a krajiny, z níž je jedinac postupně vytlačován na pevně dané cesty. Anarchisté Sinclair a Moore se zde samozřejmě dotýkají velkého problému anglické společnosti, jímž je nemožnost volného pohybu v krajině.

Právě tahle otázka je také nejvýznamnějším tématem Luptonova románu. Téma uvádí hned úvodní citát z díla Teda Hughese, básníka severoanglické přírody, který měl ke Clarovi v mnohém velmi blízko: „... zatímco myši na poli naslouchají Všehomíru a volně se pohybují v přírodě, zatímco všechny živé buňky jsou jedna druhé posvátné a všechny jsou na sobě vzájemně závislé, developer pohlíží na louku skrze hledi a za ním stojí celá armáda šílených nápadů a akcionářů, dychtících svět nějak zpeněžit.“ To je samozřejmě názor, který silně rezonuje s pohledem Sinclairovým, a Lupton ho ve své knize rozvádí v historických souvislostech. Zavádí nás na anglickou vesnici počátku devatenáctého století, zachycuje dobové obyčeje, způsob života vesnické chudiny i často nelegální způsoby, jimiž se snažili svou chudobu přežít, například pytláctví. Proces scelování půdy a ohrazování občin, dříve používaných jako společná, volně přístupná půda, znamenal, že se ovšem pytláky stali prakticky všichni, kdo se chtěli pohybovat v přírodě. „Bohatí jsou ještě bohatší a chudší naopak chudší. Ohrazování jim jde k duhu, protože teď mají spoustu půdy a nám, kteří nemáme nic, můžou naplivat do ksichtu. Starý dobrý louky, úhory, vřesoviště, občiny, to všechno bude pryč. Všechno se to ohradí a stane se výlučným majetkem toho či onoho. Ti, kteří mají málo, dostanou málo. A ti, kdo nemají nic, dostanou ještě míň než nic, protože přijdeme o svý pradávňý práva. Nemůžeme už chodit na občinu pro dříví na otop nebo houžve, sítiny či lískové větve na ploty. Nesmíme sbírat chrastí, houby ani borůvky. Nesmíme líčit na králíky, chytat ptáky ani pást svý husy a prasata. Půjdeme před soud, když nás chytí na půdě, po který chodíme odjakživa a naše jediný bohatství bude penze v kapse.“⁹¹

Lupton líčí mladého Clara jako hudebně nadaného chlapce, které ho přitahuje volnost, zejména je fascinován skupinami cikánů, které

⁹¹ Hugh Lupton, *The Ballad of John Clare*, s. 51–52.

bloudí po kraji a které jsou vlastně první oběti nových zákonů o půdě, neboť přicházejí o jediné, co mají, a v ještě větší míře než venkovská chudina se dostávají za hranu zákona. Jsou naháněni, zatýkáni a deportováni za pytláctví. Mladý ambiciózní básník se s nimi ztotožňuje; sice si ještě užívá venkovské slavnosti, získává první milostné zkušenosti, ovšem zároveň cítí, že přichází o to nejcennější, co měl a na čem stojí jeho poezie: přírodu a možnost volného pohybu.

Ústředním bodem Luptonova románu je Clarův milostný románek s Mary Joyceovou. Podle historiků se otec Joyceové s nápadníkem své dcery vůbec odmítl bavit a tím vztah skončil. Lupton vykračuje za historii a rozehrává romantický milostný příběh, který však skončí básníkovou nevěrou. Clare přichází o svou lásku a nakonec si bere Patty Turnerovou, ženu, jež ho později najde na okraji Northamptonu, kde leží v trávě, vysílený po vyčerpávajícím pochodu z Eppingu.

A právě toto setkání je výchozím bodem románu Judith Allnattové. Patty je setkáním překvapena, je ráda, že svého manžela po několika letech opět vidí, a snaží se o obnovení rodiny. Zpočátku to vypadá nadějně, ale časem se ukazuje, že se jakožto žena bude muset vyrovnat nejen s chudobou, ale i s vlastní žárlivostí. Básníková choroba se totiž zhoršuje a on stále silněji propadá bludu, že jeho skutečnou ženou je Mary Joyceová. Patty se snaží ze všech sil ho přesvědčit, že tomu tak není, že Mary je dávno po smrti. Bohužel marně: John Clare propadá stále hlouběji do svých bludů, a když sílí i jeho agresivní chování, nezbývá nebohé rodině nic jiného než požádat o lékařskou pomoc a nechat jej odvézt do ústavu pro duševně choré v Northamptonu, kde básník dožije.

Básníková žena je vynikající historický román, za nímž stojí pracná rešerše. Na drobných, často nenápadných detailech z každodenního života ukazuje skutečný rozměr chudoby, s nímž se Clare musel potýkat, hezky zachycuje tehdejší obyčeje, život na venkově, úpornou snahu Clara prorazit jakožto básník. Přesvědčivě ukazuje, že jakýkoli drobný úspěch byl draze vykoupen – jednak materiálně, neboť John byl zavalován korespondencí od jiných vesničanů (a dle tehdy platných pravidel musel příjemce za příchozí dopis platit), jednak duševně, neboť i částečné přijetí ze strany londýnské literární scény jen prohlubovalo jeho odcizení vůči rodné vesnici.

Ale vraťme se zpět k Fouldsově románu. Ten je ve své imaginaci podstatně střízlivější než Luptonův – vlastně se zcela věrně přidržuje známých faktů, snad jen konkrétní život v Allenově psychiatrické léčebně je plodem autorovy imaginace, byť založené na známých faktech. Velice zajímavé je i prostředí: Epping Forest, kde se sanatorium High Beech nachází, je totiž jednou z nejznámějších dochovaných občin. Les nepodlehł počátkem devatenáctého století ohrazování pozemků, a zůstal tudíž volně přístupný. V jistém smyslu, i když byl Clare dle svých slov v sanatoriu nešťastný, zde měl k dispozici to, co mu doma dávno bylo odepřeno: přístup do přírody.

Příroda prolíná všemi Clarovými texty jako jedno velké téma. Znal ji důvěrně, přímo. A nemohl bez ní žít. Kraj kolem rodné vsi je jeho životním prostorem, otevřené horizonty Fens mu dodávaly jistoty, byly příslibem volnosti pohybu, ale zároveň téměř myticky ohraničovaly prostor. Tento životní pocit vystihuje Foulds geniálně v úvodní pasáži románu: „Byl to kluk z vesnice a věděl své. Myslel, že kraj světa je den cesty odtud, tam, kde se obloha, jež rodí mraky, na obzoru dotýká země. Myslel, že až tam dojde, najde hlubokou jámu, do které se zadívá a spatří všechna tajemství světa.“⁹² Právě stesk po této důvěrně známé krajině byl důvod, proč se Clare rozhodl utéct z poměrně luxusního blázince a vydat se bez prostředků na dlouhou cestu domů. A úzké sepětí s půdou bylo též důvod, proč jej tak prudce zasáhl zákon o scelování půdy. „Čemu se teď říká zákon, to je prostě zločin. Brát lidem společnou půdu je prachobyčejná loupež. Vzpomínám, jak tehdy s těmi svými aparáty přišli k nám do vesnice a začali vyměřovat, oplocovat a parcelovat. Cikány vyhnali. A chudé jakbysmet,“⁹³ říká Clare ve Fouldsově románu a jeho hlas zní neobyčejně autenticky. Stejně jako ztotožnění s cikány, které se v jeho textech objevuje poměrně často. Zde je třeba zdůraznit jednu věc: nevnímá je v nějakém romantickém smyslu jakožto nositele původních hodnot, rasu nezasaženou úpadkem civilizace; vidí je „ne-rasově“, tedy nikoli jako odlišnou rasu, ale jako skupinu lidí, kteří stejně jako on a jeho blízcí přišli zákonem o scelování pozemků o jistý životní

⁹² Adam Foulds, *Vířící bludiště*, s. 7.

⁹³ *Ibid.*, s. 127.

prostor. Snad mu na romských kočovnicích imponuje ona nezávislost na konkrétním kusu země, mohou se totiž vždy posunout dál, zatímco on to nedokáže. Je vázán na určité území, kde se mu však po ztrátě občiny však velice obtížně dýchá. Nesentimentální a neplatonická je však i jeho láska k přírodě. Clare přírodu důvěrně zná, je však také její součástí, využívá ji. Jeho pohled na přírodu není pohledem nezaujatého pozorovatele, je to pohled člověka, kterému není cizí pytláctví, který ví, kde a jak nalíčit past, jaké hnízdo vybrat a jaké ne (právě při vybírání ptačího hnízda spadl ze stromu a vážně se zranil). Řečeno jinými slovy, Clareovi je příroda jeho světem – je to místo, na které si činí jakožto lidská bytost nárok, a zamezení volného pohybu v přírodě je pro něj v podstatě totéž jako zavření mezi čtyři stěny.

Matthew Allen, majitel léčebny pro duševně choré, byl člověk zvláštního ražení, nicméně svým pacientům se nepochybně věnoval s velkou péčí. Talentovaný muž – mimo jiné přítel významných viktoriánských literátů Thomase Carlyla a Alfreda Tennysona, jehož bratra ve svém ústavu léčil – za sebou měl divoké mládí, spoustu dluhů, které musel s vypětím všech sil platit jeho starší bratr Oswald, kvůli svému lehkovážnému zacházení s penězi se ocitl na čas i ve vězení, a když zrovna nebyl ve svazku manželském (ženy mu vždy zemřely), vandroval po Anglii jako potulný kazatel. V roce 1819 nastoupil na doporučení svého bratra jako lékárník do ústavu pro duševně choré v Yorku. Instituce měla špatnou pověst, zejména kvůli zanedbávání péče o pacienty. Ani zde ale Allen dlouho nevydržel a pro svou špatnou pracovní disciplínu byl záhy propuštěn. Jelikož v okolí Yorku bylo ústavů pro choromyslné hodně, rozhodl se zkusit štěstí na jihu. Zanedlouho založil soukromý ústav High Beech u Eppingu. Není známo, jakým způsobem se mu pro takový projekt podařilo získat peníze, nicméně jako pravděpodobné se historikům jeví, že využil své výmluvnosti. Každopádně je však jisté, že Allen se na novém místě zcela změnil. Pryč bylo jeho někdejší nezodpovědné chování, tvrdě se snažil vybudovat respektovaný ústav a pokoušel se do praxe uvádět postupy, které si osvojil u lékařů, vedle nichž pracoval na severu Anglie. Thomas Withers, tchán Allenova bratra Oswalda, zdůrazňoval vklad lékařovy osobnosti do léčby; Thomas Fowler zase prosazoval používání mírných metod a neustálý osobní dohled lé-

kaře. Allen se ve svém novém působišti stavěl proti tehdy populárnímu pouštění žilou, blistrování a používání projímadel. High Beech bylo na svou dobu luxusní zařízení, pacienti měli k dispozici zahrady i celý les, v nichž mohli relaxovat, dokonce vydávali vlastní noviny.

A ústav si vedl nadmíru skvěle. Léčba probíhala úspěšně, úředníci, kteří psali o sanatoriu zprávy nadřizným, nešetřili chválou a vše se jevilo být na nejlepší cestě. Ústav navštěvovaly i známé osobnosti; například manželka Thomase Carlylea v dopise své přítelkyni z 26. října 1831 píše: „Jednoho dne jsem s paní Montagu vyrazila do Eppingu a navštívila zde dr. Allena, původem Skota, který si uprostřed zdejšího lesa zřídil ústav pro choromyslné. Ten vypadá tak, že i příčetný člověk si v něm připadá jako v ráji. Budovy obrůstají růže a réva, všude okolo jsou zahrady, jezírka, keře, není tu ani náznak nějakého omezování. Ti chudáci jsou tak šťastní a jejich lékař je tak lidský...“

S jistou nadsázkou lze říct, že Foulds pro svůj román vytěžil z minima maximum, alespoň co se biografických zdrojů týče. Informace o Clarovi čerpal z vynikající biografie již zmíněného Jonathana Batea (*John Clare: životopis*), doplňující údaje o Allenovi pak z disertace historičky Pamelý Faithfullové. Na základě těchto pramenů pak napsal příběh, který je velice působivý a dokáže na zhuťnělém prostoru vyjádřit široké spektrum emocí. Je trochu paradoxní, že z trojice historických postav zachycených v knize dosáhne úspěchu vlastně jen Tennyson, tedy zatím nepříliš úspěšný básník, nápadný svým oděrem a nečistým zevněškem. Clare upadne do zapomnění, Allena semele podnikatelská mašinérie. Přesto čtenář jaksi povědomě sympatizuje s těmi, kteří prohrají. Clare si získá naši pozornost svou touhou po svobodě, jež se mimo jiné projevuje i v jeho obsesi Mary Joyceovou, jeho dětskou láskou. Mary pro něj symbolizuje všechny ženy, které v životě ztratil, ale též ztracené dětství, dobu před tím, než byly pozemky obehnaný plotem. Na Allenovi imponuje zase jeho nezdolný duch. Přesto oba o všechno přijdou – Allen postupně ztratí vše, co se mu podařilo vybudovat, John Clare nakonec i své vlastní já. „Inteligencí bych si nebyl jistý. Chci říct – inteligentní je určitě a taky měl vždy vybroušený smysl na lidi. Ale jeho schopnosti dosáhly rozmachu, když byl inspirován – to byl úchvatný pohled. Byl prost vší rétoriky. Scházela mu forma a často

používal málo známá slova z rodného nářečí. Ale ta živoucí půda, ten svět, který znal... Pokud mi dovolíte, abych se vyjádřil poněkud extravagantně, ten svět zpíval skrze něj, Anglie, její odvěká a živoucí příroda – zpívala jeho hlasem. Tisíce, tisíce veršů – a vždy svěží, jasně spatřené, melodické, skutečné. Jednoznačně byl obdařen géníem. Jak je možné takovou moc zničit, ptá se a ví, že na to není odpověď...“ říká o Clarovi John Taylor a jeho slova vystihují tragiku básníkovy příběhu: příběhu o zhrouceném světě, který se vzpírá vysvětlení, pochopení. Lze jej jen popisovat – a to se Adamu Fouldsovi povedlo skvostně.

HISTORICKÉ KRAJINY LAWRENCE NORFOLKA A OTÁZKA PO ROMÁNU JAKO ŽÁNROU

Lawrence Norfolk, jeden z nejzajímavějších autorů současného historického románu, je především malíř rozmáchlých historických panoramat. Důraz na obraznost je v jeho díle nepřehlédnutelný, čtenáře zaujme už v prvotně *Lemprièreův slovník* a postupně sílí – přes vize rodící se Evropy v *Papežově nosorožci*, převyprávění homérské legendy v dosud do češtiny nepřeloženém románu *Ve znamení divočáka* až po nádherné obrazy barokní hostiny v jeho zatím posledním díle *Svátek Johna Saturnalla*.

Silná vizuální kvalita vnáší do Norfolkovra díla hned několik rozměrů. Předně mu zabraňuje sklouznout k žánrovosti a snahám o pastiš románů dob minulých, jak se tomu často děje například u neoviktoriánské prózy, zejména u Sarah Watersové. Za druhé mu umožňuje setrávat v nejasně vymezené oblasti jasně nevyřčeného – to je obzvláště důležité v asi nejpodařenějším románu *Ve znamení divočáka*. Zde je čtenář uchvácen novým a veskrze působivým převyprávěním homérského mýtu, přičemž je jen a jen na něm, jak hru interpretace rozehraje a k jakým závěrům dojde. Sám Norfolk je jakožto autor velice diskrétní, načrtne plátno a vzápětí ustoupí do pozadí. Za třetí, nádherné obrazy – kritikou někdy přirovnávané k filmovým kompozicím Petera Greenawaye – jen posilují ambice díla a Norfolk v tomto ohledu patří skutečně k těm nejnáročnějším. Silná obrazová inspirace je ovšem trochu jako mince o dvou stranách: na straně jedné působí úchvatně, oslnivě, na straně druhé často může vést k tomu, že román jaksí ztratí podstatu, což se bohužel zdá být případ poslední autorovy knihy.

Ale vraťme se na úplný začátek, totiž do roku 1991, kdy tehdy osmadvacetiletý spisovatel debutuje románem *Lemprièreův slovník*.⁹⁴ Vstup na scénu to byl impozantní hned z několika důvodů. Předně se mladý autor trefil do obnoveného zájmu o historický román a nabídl publiku knihu, jež lehce rezonovala s tehdy obrovsky populárními romány Umberto Eca (hlavně s paranoidně laděným *Foucaultovým kyvadlem*), vedle

⁹⁴ Český překlad Tomáše Hrácha vydalo v roce 1994 nakladatelství Arcadia.

toho však zaujala jazykovou bravurou a již zmíněnými obrazy. Román byl nadšeně přijat a za mistrovský debut je považován i po letech. Například Malcom Bradbury v knize *Moderní britský román* Norfolkka výslovně přirovnává k Ecovi a *Lemprièreův slovník* označuje za „neobyčejně sečtělý“⁹⁵ román. Tuto vlastnost – obrovský objem rešerše – ostatně sdílí i všechny další autorovy knihy. Zde ovšem platí totéž co o obraznosti: ona mince má dvě strany. V některých případech může množství načtených detailů působit impozantně (jak je tomu u *Lemprièreova slovníku*), v dalších může nést i jistou významovou rovinu (například v románu *Ve znamení divočáka*, jehož prvních třicet stránek je opatřeno nesmírně hojnými poznámkami pod čarou, které vytvářejí zvláštní kontrast k imaginárnímu autorově počínání v hlavním textu), ale leckde může působit až trochu křečovitě (třeba ve *Svátku Johna Saturnalla*).

Z hlediska celku Norfolkovy tvorby je *Lemprièreův slovník* charakteristický i jedinečný zároveň. Společné má prvky nastíněné výše, tedy především důraz na bohaté vizuální výjevy a důkladnou rešerši historických reálií; naopak se odlišuje výraznou dějovou linkou, již jinde u Norfolků prakticky nenajdeme – a jejíž absence je zdrojem jisté čtenářské náročnosti: *Papežův nosorožec* má jen velmi obecný narativní rámec, který navíc slouží spíše jako lešení pro různé epizodické obrazy; v knize *Ve znamení divočáka* je první část příběhu převyprávění mýtu, druhá pak poměrně neurčitou črtou jistého životního osudu, který si čtenář patrně doplní z mimotextových zdrojů; v *Svátku Johna Saturnalla* je pak příběh zcela podružný a jeho jediným účelem je dovést čtenáře k opulentní hostině, v níž autor naplno předvede své znalosti barokní anglické kuchyně.

Z hlediska užšího žánrového vymezení se *Lemprièreův slovník* řadí k románům někdy označovaným jako „konspirační“. Norfolk svůj debut publikuje přesně v době, kdy se tento druh literatury těší stále větší oblibě u čtenářstva, přičemž vlna zájmu o konspirace všeho druhu dojde svého vrcholu v bestsellerech Dana Browna. Konspirační teorie a konspirační romány samozřejmě nejsou nic nového, byly tu po celé dějiny, byť – jak poznamenává Theodore Ziolkowski v zajímavé knize

⁹⁵ Malcom Bradbury, *The Modern British Novel*, London: Penguin 1994, s. 406

Přitažlivost tajemství – „zatímco nedávné generace nacházely konspirace v politické oblasti nebo u vlády, v minulosti byly záhady hledány v náboženských kultech nebo sektách.“⁹⁶ Podotkněme, že Brown toto rozlišení ruší a čtenářům předkládá jako manipulátora Vatikán, tedy instituci kombinující aspekty politické i duchovní. Ziolkowski se v citované knize zamýšlí nad přitažlivostí konspiračních teorií a jejich odrazu v románu: „V naší snaze svalit vinu za své problémy na druhé cítíme jistý impuls identifikovat konkrétního nepřítele. Pojmenovat spiknutí je jednodušší než se ujmout podstatně složitější analýzy motivů a prostředků institucí – finančních, politických, ideologických, náboženských, vojenských a dalších –, které tvoří naši společnost; je to snazší než přijmout skutečnost, že za vraždu nebo nějaký jiný strašný čin může být odpovědný jeden jediný vyšinutý jedinec.“⁹⁷ V širším rámci, v jakém teorii konspirace používá Brown a před ním ostatně i Norfolk, nabízí konspirační teorie jakousi obezličku tváří v tvář možné nesmyslnosti světa: pokud si historické romány v poslední době mimo jiné kladou otázku po smyslu dějin, pak je možná přijatelnější a konejšivější přijmout ideu, že dějiny a životy nás všech jsou manipulovány nějakou silou, jakkoli zlovolnou, která dějiny utváří dle svých zájmů a vede je k nějakému předem definovanému cíli, než stanout tváří v tvář děsivé možnosti, že to, co se kolem nás děje, vlastně žádný smysl nemá a že v dále nečeká nic než nicota. Zatímco Dan Brown poptávku po takové konspirační teorii uspokojuje přímočaře a prvoplánově, Lawrence Norfolk si se čtenářovým očekáváním pohrává.

I klíč k příběhu *Lemprièreova slovníku* se nakonec nachází v konspiraci, jejímž cílem je ovládnout světový obchod. Protagonista románu ovšem není žádný neohrožený bijec, spíše se k celé věci nachomýtné náhodou a náhodou se také nahlédne tajemství ovlivňující, co se děje kolem něho. Samotné rozluštění celé záhady je bizarní a legrační, čímž ovšem Norfolk posouvá svůj román na úplně jinou úroveň. Umně využívá konspirační teorie, jež je v románu aplikována jednak na postavu poměrně málo známého lexikografa Johna Lemprière, autora prvního

⁹⁶ Theodore Ziolkowski, *Lure of the Arcane*, Baltimore: The John Hopkins University Press 2013, s. 9.

⁹⁷ Ibid. s. 7.

anglicko-latinského slovníku, jednak na dějiny jako celek. Premisy Norfolkova románu jsou tedy následující: obléhání La Rochelle a boj mezi většinovými katolíky a menšinovými hugenoty, respektive vyvraždění těch druhých a útěk několika přeživších do Anglie; založení Východoindické společnosti a boj o ovládnutí obchodu s Asií a nakonec dílo klasického učence Johna Lemprière. Jeho život – jak bylo řečeno výše – není úplně dobře zmapován, ale to Norfolkovi vůbec nevadí. Ba naopak, to, co o Lemprièreovi víme, mu pro jeho účely plně dostačuje; mezery v našem poznání jsou pak pro autorovy účely zvláště významné a příhodné, neboť právě do nich může vepsat svůj komplikovaný příběh o velkém spiknutí.

Historický John Lemprière se narodil na ostrově Jersey, vzdělání získal nejprve na škole ve Winchesteru, posléze na Oxfordu, kde svá studia zakončil doktorským titulem v roce 1803. Věhlas si získal svým slovníkem nazvaným *Bibliotheca Classica, aneb klasický slovník obsahující plný výčet všech vlastních jmen zmiňovaných dávnými autory*. Přísně vzato to není ani tak slovník jako kompendium k antické mytologii a dějinám, které se – a i to je pro Norfolkova zajímavé – vzájemně prostupují, neexistuje mezi nimi pevná hranice.

Dlužno dodat, že v době, kdy Lemprière kompiluje svou příručku, není tato hranice zcela jasně vymezena ani v dobovém diskursu. Ostatně i velikáni raně moderní anglické literatury jako Daniel Defoe, Jonathan Swift či Henry Fielding (jehož bratr v Norfolkově románu vystupuje) nazývají svá díla „historie“, Defoe dokonce píše napůl fiktivní, napůl skutečný *Deník morového roku*; jako by v jistém časovém okamžiku mohl být text ledasčím zároveň: pro někoho historiografií, pro jiného fikcí. Anebo, jinak řečeno, jako by pro různé čtenáře mohl plnit různé funkce na základě toho, jaké požadavky na text vznášejí.

Tato dvojdomost textu, jeho rozkročení mezi historií a fikcí, možná vzdáleně odráží hlubší spor v kultuře doby, totiž spor mezi stoupenci klasických kulturních hodnot („Ancients“) a zastánci hodnot moderních („Moderns“). Snad nejlépe, rozhodně však nejtípněji, je jejich spor zachycen ve Swiftových satirách *Bitva knih* a *Příběh o kádi*: spor, jenž se původně rozhořel ve Francouzské akademii mezi zastánci klasických autorů objevených renesancí, jejichž hlavním mluvčím byl Boileau

a mezi stoupenci moderní literatury, jejichž nejnápadnějším hlasem byl Perrault, se záhy přenesl přes Lamanšský průliv a trval po zbytek století sedmnáctého i velkou část století osmnáctého. Sir William Temple ve své reakci na Fontenellův spisek *O starém a moderním věděni* přišel se slavnou metaforou, podle níž je moderní člověk pouze trpaslík stojící na „ramenou obrů“. Tato metafora ovšem významně vystihuje perspektivu obou stran sporu. Zatímco zastánci „starých“ věří, že vše podstatné již bylo objeveno a že – velmi zjednodušeně řečeno – nová zkušenost není možná, zastánci „moderních“ věří, že naopak nová zkušenost je nutná k napravená omylů minulosti. Ve zmiňovaných Swiftových satirách nepřipadne jasné vítězství nikomu, nicméně dva aspekty stojí jistě za zmínku: jednak jeho parodie hrdinského eposu, jednak výsměch přesvědčení o výlučnosti nějaké konkrétní doby a podřadnosti literárních děl derivativní povahy.

S dalším postupem času, zejména pak v románu, se vítězství přiklonilo jasně na stranu vyznavačů „moderny“. Román, jak se vyvinul v Anglii od Defoea přes Richardsona a Fieldinga až po viktoriánskou éru, klasické vzory zapudil a zcela se přimkl k realitě soudobého života. Klasické vzory tak byly vytlačeny do oblasti poezie, a to včetně poezie romantické, jež se jinak v mnohém s klasicismem rozchází. Ostatně ještě John Keats kdesi poznamenává, že právě kompendium sestavené Johnem Lemprièreem mu bylo obrovskou inspirací. V románu pro ně místo nezbylo – moderní román touží po jedinečnosti, zkušenosti a následně i výpovědi.

Jsou ovšem naše zkušenosti jedinečné? A lze říci něco zcela nového, anebo naopak neustále v různých variacích říkáme více či méně totéž? Tyto zásadní a znepokojivé otázky klade *Lemprièreův slovník*. Jeho protagonista je totiž pravým opakem hrdinů typu Robinsona Crusoe či Moll Flandersové. To, co zažívá, není vůbec jedinečné, nýbrž je to jakási stínohra, sled výjevů z antické mytologie. Začíná to vraždou otce, jenž je roztrhán psy ve scéně, která je vlastně inscenací mýtu o Dianě a Akteónovi. A série „inscenací“ pokračuje poté v Londýně, kam mladý John, poslušný vůle svého otce, odchází. Každý jeho krok je sledován, možná i předvídan či určován, členy Kabaly, rady osmi zbývajících podílníků Východoindické společnosti, mezi jejíž ustavující členy patřil i jeden

z Lemprièrů. Jejich rod se však brzy vyčlenil, ba dokonce byl stížen jistým prokletím. To stíhá i Johna, kterého ženou vpřed dva silné motivy: touha po krásné dívce, již chce osvobodit z područí zloducha, a touha pomstít smrt svého otce. Text využívá klasické mytologie jako základní kostry pro něco, co je v podstatě historický thriller.

A jako thriller též vyvrcholí. John Lemprière sice není žádný James Bond, nicméně s notnou dávkou štěstí se mu podaří dojít šťastného konce. Dlužno snad ovšem podotknout, že Norfolk svůj debut skutečně orientuje stejným směrem jako jeho pravděpodobný vzor Umberto Eco. Čtenářům nabízí konspirační román s přehrší historických detailů a silným příběhem, jehož rozuzlení, jakkoli fantastické a nevěrohodné, nezastírá hlubší sdělení knihy.

Tím prvním, které se nabízí jaksí samo, je kritika moderního světa jakožto místa nemilosrdně ovládaného obchodem. *Lemprièrův slovník* je tak vlastně pozoruhodným komentářem k dějinám anglické literatury: zatímco Defoeovi hrdinové, Robinson Crusoe, Moll Flandersová nebo Roxanna, bývají oslavováni jako první individualisté a zosobnění zcela nového přístupu k životu a světu – z života se v jejich vidění stává projekt, ze světa objekt, který je nutno náležitě použít, vytěžit, zpeněžit –, John Lemprière je v Norfolkově podání jejich pravým opakem. Je-li Robinson Crusoe označován jako *homo economicus*, pak John Lemprière je *homo classicus*. Je zcela ponořen do světa klasické mytologie, události se mu přiházejí, a pokud vnímá ve svém životě nějaký plán či vzorec, pak rozhodně není jeho původcem: daný vzorec je jasně narýsovaný antickými autory. Lemprière nemá o moderní svět absolutně zájem a úspěch, který nakonec slaví, je víceméně dílem náhody.

Druhým sdělením je autentičnost lidských příběhů. Zdá se, že v ní Lawrence Norfolk moc nevěří. Stejně jako popírá Lemprière svým životním směřováním primárně ekonomickou motivaci tehdejší románových hrdinů, tak se struktura jeho života zcela vymyká představám o individualitě, jedinečnosti a nahodilosti. Nic takového, sugeruje nám Norfolk, není v dějinách možné. Vše již bylo zachyceno antickými autory, a čím silnější status mýtu daný příběh má, tím je frekventovanější a závažnější. To má ovšem zvláštní dopad na psaní o historii, potažmo na psaní historického románu: stačí poskládat staré příběhy a dotvořit

kulisy. Ostatně právě kulisám věnuje Norfolk až přepjatou pozornost v celém svém díle.

Jeho druhý román je tak trochu úkrokem od klasické mytologie (ve třetí knize se k ní ovšem autor opět vrátí) a pokusem vytvořit mytologii vlastní. Hned z kraje *Papežova nosorožce* nám totiž Norfolk servíruje úchvatný obraz „zrodu“ severní Evropy: „Ještě po mnoha staletích budou bludné balvany a ledovcové sedimenty vyprávět o tom, jak se ledová masa zoufale pomalu sunula přes podzemní skaliska a pískovce, zatímco morény a štěrkové pahorky pohovoří o střídavém útoku a ústupu, jenž vyrývá koryta a hrne před sebou horské hřebeny... Náhle nastává přestávka: bledý světelný kotouč mihotající se na obloze poďobaná od sněhu naznačuje, že osa hluboko dole se pohnula, vichřice se mění v poryvy a zlostné vzdušné víry a ledoví obři vřestí do noci. Palcová vrstva usazenin označuje tisíciletí, každý věk představuje jediný stupeň oblouku, a touto rychlostí postupuje obleva. Ještě stovky staletí tu pohládne tlak ledu a mrazivá tíha, než roztaje první lesklý krystal a vydá se na pomalou pouť na sever po zmrzlém povrchu, aby z něj vytvořil zrcadlo, v němž konečně spatří svou tvář slunce... Noci jsou tak chladné, že bez milosti roztrhají plíce každému bláhovému živočichovi, jenž by se odvážil na tyto pusté pláně, a vítr vanoucí nad krajem snadno změni kůži i maso v kámen... Průrvy a rokle protkávají povrch, plíží se vpřed a rozdělují obrovské krystaly, které se otrásají a rozpadají. Na dně kilometr hlubokých strží teče voda, ukusuje z nejspodnějších vrstev ledové pokrývky a stoupá, až je celý kraj poset řekami, jež se přiživují vlastním ničivým působením. Nad krajinou zní rachot padajících ledových sloupů a oblouků, neslychané hřmění miliónu katastrof. Hřbety lesklé jako sklo se propadají a mizí v jezerech, která se šíří do všech stran a stávají se trhlinami v dřívě jednodité mase, až se celé pusté území začne potácet na hranici mezi kapalným a pevným skupenstvím, kdy se mění v souostroví ledovců plujících v moři svých vlastních tajících těl a v mlze, jež je tak vlhká, že není ani vzduchem, ani vodou.“⁹⁸

Úchvatný popis pravda balancuje na hraně samoúčelnosti; na to si však u Norfolků musíme jednoduše zvyknout. Ano, pasáže tohoto dru-

⁹⁸ Úvodní pasáž *Papežova nosorožce*, citováno dle českého překladu Tomáše Hrácha.

hu by šlo až příliš snadno zavrhnout jako vypravěčskou exhibici. Mnohem zajímavější je však zamyslet se nad tím, co výše uvedený opulentní popis říká, naznačuje anebo k čemu odkazuje v druhém plánu. Předně zde vidíme autora, jenž sestupuje o časovou úroveň níže, před dějiny, a pokouší se k čtenářům promlouvat z úrovně mýtu. Zatímco předtím v příběhu pouze opakoval mytickou strukturu, nyní replikuje postup mýtotvorce a při popisu přírodních dějů se uchyluje k lidským metaforám. Text se sice tónem mýtu blíží, ovšem rozhodně jím není. Proč? Jednoduše proto, že Norfolk mluví z pozice moderního spisovatele a jako takový si dobře uvědomuje svou situovanost v čase, z níž je mu mýtus zapovězen. Může se maximálně pokoušet o nějaký neživotný pastiš, nicméně jeho slovo, slovo podepsané současným autorem, nebude nikdy vážit tolik co slovo autorů dávných eposů.

Metafora, jež se v mýtu jeví jako zcela přirozená, naopak působí v moderním, byť historickém románu nepatřičně a odkrývá nám další významovou rovinu. Tou je kritika současné společnosti – a autor tak v jistém ohledu navazuje na *Lemprièreův slovník*. Zatímco v debutu jde primárně o nemilosrdnou mašinerii raného kapitalismu, v *Papežově nosorožci* si Norfolk bere na mušku destruktivní vztah k přírodě. A. S. Byattová velmi správně podotýká, že „účinek těchto pasáží je dvojitý – jednak snižují význam lidských událostí, zároveň však vytvářejí jakousi nostalgii po ráji (zaznívají zde i miltonovské ozvěny) po hojnosti přirozeného světa nezkaženého lidskými bytostmi.“⁹⁹ Tento názor podporuje i geografické rozkročení románu, jehož hlavní děj se sice odehrává v Římě, metropoli křesťanského světa, nicméně román výrazně zasahuje do samotných okrajů tehdy známého světa: začíná v severním ledovém moři a „nosorožec“ z titulu je loven v deštných pralesích. Příroda je redukována na „rozptýlení“. Dekadentní papež touží po nosorožci, neboť je to pro něj „enigma“, a strany usilující o papežovu přízeň, tedy Portugalci a Španělé, soupeří, která z nich nosorožce na papežský dvůr dodá jako první.

Norfolk nakonec román dovede k poměrně rozevlátému a extravagantnímu konci, jenž má daleko k thrillerovému vyznění *Lemprièreova*

⁹⁹ A.S.Byattová, *On Histories and Stories*, Londýn: Chatto & Windus 2000, s. 69.

slovníku; nicméně to už je čtenář v takovém stavu, že je schopen linii příběhu sotva vnímat. Vypravěč ho totiž mezitím uzamkne do labyrintu slov a scén; s citovanými lyrickými pasážemi o utváření kontinentu kontrastuje detailní popis římských ulic v šestnáctém století, kdy ho autor neušetří jediného smyslového vjemu. Norfolk věnuje až obsedantní pozornost i těm skutečnostem, které by ve svém vyprávění mohl lehce pominout (fauna a flora deštných pralesů, církevní právo, problematika transportu velkých zvířat, organizace středověkých mnišských řádů); ony detaily nicméně v celku románu nakonec roli hrají, neboť posilují onen kontrast mezi majestátem přírody a pachtěním lidských dějin, a to do takové míry, že se daný kontrast hroutí: přírodní dění a lidské dějiny se odehrávají v tak odlišných časových rovinách, že jsou vlastně nesouměřitelné.

Tento závěr ale poněkud problematizuje čtení celého románu. Pokud bychom přistoupili na výklad ekologický (příběh zachycuje likvidaci přírody v době renesance a slouží jako určitá předzvěst toho, co se v mnohem masivnějším měřítku odehrává dnes, přičemž se neliší princip přístupu k přírodě, nýbrž pouze intenzita destrukce), pak srovnání s geologickým časem takovou interpretaci nutně nabourá.¹⁰⁰ Přísně vzato, ve srovnání s délkou geologického času je vřava lidského života – lhostejno, zda ve století šestnáctém, nebo dnes – zcela bezvýznamná. Jako by tedy Norfolk nevěděl, zda se má přiklonit k tomu či onomu pólu, k sociálně-ekologické kritice nebo k fatalistickému portrétu lidského osudu.

Ještě nejasnější je ovšem sdělení dalšího Norfolkova díla, patrně jeho dosud nejlepšího románu *Ve znamení divočáka*. I zde sestupujeme hned zkraje na mytickou úroveň: „Přicházejí z měst jako Ferai či Fylaké na thessalské pláni, z Iólku na magnéském pobřeží, z Larissy a Titairónu na březích Péneia. Vycházejí z Narykie a Trachidy a vydávají se na pochod do vnitrozemí, kolem zašpičatělých hrotů hory Oité a rozpálených pánví thermopylských. Řeky – Asópos, Axios, Kéfisos – je vedou z Argolidy,

¹⁰⁰ Podobné téma z trochu jiného úhlu zpracovává Don DeLillo v knize *Bod Omega*: protagonist v ní opouští svět vysoké politiky a v poušti tváří v tvář dávným zkamenělinám nachází zcela jinou perspektivu, z níž pohlíží na svůj dosavadní život i budoucnost.

Émathie a Lokridy, a z Megary či Athén se jejich trasy kroutí přes korintský výběžek. Plaví se na východ z Ithaky a Dúlichia, na západ z Aigíny a Salamíny. Hrdinové jsou výspou svrašťující se země, v jejímž středu se shromažďují. Pochodují vstříc objevu tohoto středu, s každým krokem utahují smyčku kolem místa, v němž se trasy musí potkat. Jsou si jeden druhému kořistí v nekrvavém, přípravném lovu.¹⁰¹ To není samozřejmě nic jiného než ozvěna Illiady, konkrétně jejího začátku, kdy se Nestor dovolává minulosti jakožto čehosi, co zakládá skutečnost, propůjčuje jí její bytí i legitimitu. Příběhy, které vypráví Nestor, se sice udály dávno, leč nikdo nepochybuje o tom, že se udály. Jsou tím, na čem lze stavět a z čeho se odvíjejí další příběhy. Stejně jako v *Papežově nosorožci* si i zde autor uvědomuje, že se mu mýtus založit nepodaří. Zatímco v první jmenované knize sahá k fiktivnímu popisu geologických procesů, zde se uchyluje téměř k akademickému způsobu psaní. Prvních několik desítek stran je doprovázeno obsáhlým, až přebujelým poznámkovým aparátem, jehož úkolem je ukotvit každou ze zmíněných skutečností v nějaké skutečnosti starší, již literárně traktované – jako kdyby zmínka v díle starověkých autorit garantovala nějaký silnější nárok na bytí. První část románu by bylo téměř možné označit za prolog. Čtenář si jistě vybaví úvodní stránky *Papežova nosorožce* a čeká, že po několika stránkách bude vržen do děje románu jako takového. Jenže to se nestává a „prolog“ se táhne přes sto stran, takže po jisté chvíli jej už nevnímáme jako prolog, ale jako knihu samu. Jako by se autor pokoušel navrátit nás na úroveň mýtu. Jeho vyprávění je barvitě a strhující, hudba jeho slova podmanivá, a čtenáře příběh postupně zcela pohltí. I lešení v podobě referencí po třech desítkách stran mizí, čtenář se ocitá uprostřed mytického honu na bájněho kalydonského kance a zpět ke skutečnosti se vrací teprve v závěru pasáže, kdy se opět objevují poznámky pod čarou – tentokrát jako by snad měly nějak ukotvit závěr kapitoly, který však zůstane nedořešený. Norfolk opakuje antický mýtus, ovšem zastavuje se před jeskyní, v níž se kanec skrývá. Jeho zabití a následný spor, který je vlastně jádrem celého mytického příběhu, zůstává nedořečený.

¹⁰¹ Lawrence Norfolk, *In the Shape of a Boar*, London: Weidenfield & Nicolson, s. 3. (za pomoc s překladem řeckých místních názvů děkuji Martinu Pokornému).

Mytická pasáž končí stejně náhle a překvapivě, jako se nečekaně táhla do délky.

V druhé části se přenášíme do dvacátého století a sledujeme děj odehrávající se na dvou časových rovinách – v rumunských Černovicích a v Paříži – vzdálených zhruba dvě desítky let. Na první pohled zaujme zejména první rovina, neboť v sobě má cosi mytického. V časové posloupnosti je sice vzdálená relativně krátce, nicméně odehrává se ve světě, který má k tomu současnému téměř stejně daleko jako svět antických bájí – je to svět před hrůzami druhé světové války, svět do jisté míry nevinný a zároveň rozmanitější. Zároveň, ukazuje Norfolk, bohatý svět mnoha střetávajících se kultur není žádným rájem, naopak je to místo, jež žije ve stínu apokalypsy. Odvrátit ji však není v silách místních obyvatel: „Jeho otec popíjel s Petrem Walterem, který pracoval jako lakýrník v nábytkářské továrně Lupu a bydlel na Flurgasse. Měli plán se svými rodinami emigrovat do Jižní Ameriky. Oba sice dobře věděli, že k něčemu takovému nikdy nedojde, to jim nicméně nebránilo se dvakrát třikrát týdně scházet a dlouze o tom diskutovat.“¹⁰² Svět kulturní rozmanitosti se za okamžik zhroutí do zvěrstev druhé světové války, která brutálně zasáhne trojici protagonistů: hlavního hrdinu Solomona Memela, jeho dávnou přítelkyni Ruth a Jakoba Feuersteina. Ty na dlouhá léta rozdělí právě válka, kdy Solomon prchá před nacistickou okupací, dostává se mezi partyzány do řeckých hor a své zážitky později literárně ztvární v básni *Die Keilerjagd*, jež vyjde po válce v malém vídeňském nakladatelství, stane se literární senzací a velmi záhy i uznávanou klasikou vyučovanou na školách.

Jak si povšiml v recenzi otištěné v *London Review of Books* Thomas Jones, „román je kaleidoskopem trojúhelníků: mýtus, dějiny, literatura; Sol, Jakob, Ruth; Atalanta, Meilanion, Meleager; Sol, Thyella, její milenc Xanthos, jehož jméno znamená „žlutý“, což jej spojuje s blondatým Meleagerem; tři části románu; tři narativní proudy v druhé části – žádné dvě se však dokonale nepřekrývají a jakákoli naděje na schematické řešení je odsouzena ke zklamání.“¹⁰³

¹⁰² Ibid. s. 130.

¹⁰³ Thomas Jones, „Dark Sayings“, *London Review of Books*, č. 21, 2. listopadu 2000, s. 26–27.

Možná si zde Norfolk trochu utahuje z řady populárních románů odehrávajících se na několika časových vrstvách, kdy jedna zrcadlí druhou anebo dokonce jedna přináší vodítko k interpretaci druhé a naopak. Asi nejlepší příklady takové románové formy nabízejí *Posedlost* A. S. Byattové nebo *Hawksmoor* Petera Ackroyda. *Posedlost* je román z univerzitního prostředí zachycující dobrodružství bádání v literární pozůstalosti, které je okořeněno milostným románkem, *Hawksmoor* je podařená detektivka inspirovaná zvláštní architekturou londýnských kostelů. Obě tyto knihy mají společný až jakýsi esoterický vztah k historii, který lze vyjádřit zhruba takto: co se kdysi stalo, stane se v jiné obměně zase, takže klíč k pochopení současnosti leží v minulosti. To není historismus, spíše jakýsi paralelismus. Dvě roviny z různých dob se vzájemně zrcadlí a mezi nimi je prázdnota.

Základní struktura Norfolkova románu připomíná na tyto romány skutečně jen zdánlivě. Toto zdání se rozplyne právě v okamžiku, kdy zjistíme, že vztahy mezi jednotlivými časovými rovinami jsou velmi nejasné, neuchopitelné a že jakýkoli pokus nějak je artikulovat znamená vlastně začít psát úplně jinou knihu. První, mytická epizoda je svět sám pro sebe a teprve na závěr románu si uvědomíme, proč autor akcentoval postavu, které se v tradičním podání takové pozornosti zdaleka nedostává. Druhá a třetí část, tedy ta odehrávající se před válkou a ta odehrávající v šedesátých letech dvacátého století, jsou spojeny na první pohled velmi pevně a jasně – postavami, které v textu vystupují. Jsou to titíž lidé, jejich příběh kdesi a kdysi začal, pak se událo něco, co v přímém vyprávění nevidíme, a teď příběh pokračuje. Jenže je tomu skutečně tak?

Odpověď na tuto otázku zdaleka není jednoznačná. V jistém ohledu je totiž spojitost mezi dvěma „realistickými“ úrovněmi stejně nezřetelná jako spojitost mezi nimi a rovinou mytickou. Mezeru vyplňují vzpomínky, vyprávění, zpětně vytvářené konstrukce, takže v minulosti je vždy cosi mytického, a to jak na úrovni motivů, tak – a to zejména – na úrovni půdorysu vyprávění.

Tuto interpretaci posiluje i problém obklopující básnickou skladbu hlavního hrdiny. Jak bylo řečeno výše, *Die Keilerjagd* vychází z autorových zážitků, zároveň se však dotýká něčeho hlubšího. Z toho, co

o básnické skladbě tušíme, máme dojem, že se charakterem blíží mýtu: přetváří individuální zkušenost v něco, co má obecnější platnost, ovšem zároveň naráží na hranice sdělitelnosti. Možná i proto se Solomon nedokáže, anebo spíše nechce bránit, když je Jacobem nařčen z toho, že báseň je neautentická – a to na základě toho, že některé pasáže básně (delfíni v Korintském zálivu) neodpovídají skutečnosti. Otázka pravosti příběhu básně je tak ponechána ve vzduchoprázdnu. Při ohlédnutí zpět zjišťujeme, že stejně neurčité vyznění pojí všechny tři části knihy.

Přesto jako by autor čtenáře k nějaké interpretaci vyzýval – ale poměrně zvláštním způsobem, totiž prostřednictvím svého nakladatele. Ten totiž před uvedením knihy uvedl příběh do spojitosti s osudem židovského básníka Paula Celana. Jisté styčné body tu nepochybně jsou: motiv kance, jenž se u Celana objevuje ve skladbě *Von Schwelle zu Schwelle*, dětství strávené v Černovicích, pohnuté osudy za nacistické a následně ruské okupace i ohrožení mravní a literární reputace během pařížského pobytu, který pro Celana skončil tragicky. Samozřejmě tu jsou i rozdíly: Paul Celan neskončil ve válce mezi řeckými partyzány, ale v pracovním táboře, kontroverze kolem jeho díla se netýkala faktických nepřesností, nýbrž stejně nesmyslného obvinění z plagiátorství. Číst Norfolkův román jako životopis Paula Celana tedy nelze – snad jakýsi alternativní, ale pak samozřejmě vyvstává otázka, zda má vůbec smysl mluvit o životopise. Daleko zajímavější je jiná věc. Životní osud Paula Celana – jako osudy evropského židovstva za holocaustu – je samozřejmě pohnutý a jeho literární zpracování se přímo nabízí: nadaný mladý muž vyrůstající v městě, kde se prolínají různé kultury, rozpad někdejšího světa, hrůzy války, první básnické úspěchy, stěhování do Paříže a vzápětí jedovatý útok od vdovy po muži, jemuž sám kdysi pomohl. Norfolk však tuto nabídku ignoruje a píše příběh záměrně odlišný. Zároveň však zjevně hodlá na souvislost s Celanovým životem upozornit. Proč?

Jde mu právě o tu mezeru, která se rozevívá mezi životem a vyprávěním. Mezeru, v níž mizí podružnosti a jednotliviny a z níž naopak vystupuje příběh jako mýtus. Tato propast – anebo temná jeskyně, abychom použili metaforu z Norfolkova prologu – je zdrojem literatury a zároveň jejím věčným tajemstvím. Literatura nereprezentuje, nýbrž

vypráví, a sama tvoří z inspirace, která zůstává navždy mimo oblast slova. V Norfolkově pozoruhodném románu je poezie Paula Celana, poezie odtažitá, zasmušilá, nepřístupná a záhadná, připodobněna k mýtu, a na stejné území chce vstoupit i Norfolk. Jeho román ale přitom nechce a ani nemůže být životopisem židovského básníka. Nakonec je ovšem vlastně nepodstatné, zda Sol je Paul Celan, či nikoli. Něco mají společného, něco naopak ne. Vlastně úplně stejně jako dva libovolní lidé. Identita je pro Norfolk jen nahodilostí, čímsi nepodstatným, co se ztrácí v příběhu či mýtu.

K tématu mýtu se Norfolk vrací i v dalším románu, který vydal po dvanáctileté odmlce (část tohoto času údajně vyplnila práce na ambiciózním, leč později opuštěném románu, který se měl jmenovat *The Levels* a odehrávat se v Británii na třech časových úrovních, na sklonku římské doby, za druhé světové války a pak v roce 1981). *Svátek Johna Saturnalla*¹⁰⁴ sahá kořeny až do předkřesťanské Anglie, jejíž mýty jsou následně použity v historické fresce z doby občanské války.

Co se týče výstavby textu, uplatňuje autor podobný postup jako v předchozích románech. Nicméně budiž hned a jasně řečeno, že zde selhává. Skvostné popisy, zejména – jak je u něj obvyklé – historické krajiny jako by slibovaly víc, než nakonec román nabídne. V *Papežově nosorožci* se od vize rodící Evropy dostaneme k příběhu vskutku globálnímu a autor nám předloží ohromné panorama renesanční Evropy; v románu *Ve znamení divočáka* je zase pastiš homérského mýtu preludiem k meditaci o charakteru literatury, ve *Svátku Johna Saturnalla*, jakkoli řemeslně skvěle napsaném, je pohříchu výsledkem příběh, který ambice naznačené v úvodu prostě a jednoduše nenaplní. John Saturnall, syn místní vědmy, ženy podezříváné z čarodějnictví, v ledasčem připomíná Johna Lemprièra. I on vstupuje do světa s jistým handicapem (původ, rodinné zázemí, nedůvěra okolí, šikana ze strany vrstevníků), jenž je ovšem vyvážen zvláštními schopnostmi. John Lemprière vyniká znalostí latiny a latinských mýtů, John Saturnall má téměř nadpřirozené čichové vlastnosti, dokáže pouhým nosem rozpoznat jednotlivé ingre-

¹⁰⁴ Vzhledem k obsahu knihy by asi bylo přesnější titul překládat Hostina Johna Saturnalla.

dience i v těch nejsložitějších a nejrafinovanějších pokrmech, takže je předurčen stát se excelentním kuchařem. Jako takový má naplnit odkaz své matky a vystrojit cosi, co je označováno jako „Hostina“: jakýsi karnevalový rituál, jehož tradice sahá do dřevní, předkřesťanské doby a jenž je jakousi obdobou římských saturnálií – ostatně Johnovo jméno je v tomto ohledu dosti výmluvné.

Johnův příběh sledujeme od útlého dětství, kdy je vystavován výše zmíněné šikaně; provázíme ho obtížným obdobím života, kdy přichází o matku a nakonec se štěstím získává místo v kuchyni rozsáhlého a bohatého panství kdesi v Somersetu; jsme svědky jeho profesního i kariéřního růstu, pohádkového příběhu zamilovanosti do nevhodné osoby, peripetii anglické občanské války, až nakonec společně dospějeme k neméně pohádkovému zakončení.

Na rozdíl od autorovy prvotiny zde však příběh nehraje tak důležitou roli. Slouží spíše jako určité *vehiculum*, které nese skvostné popisy. Román čtenáři předkládá hyperrealistický – a vskutku uhrančivý – pohled do anglické kuchyně sedmnáctého století. Kuchyně doby před puritánskou revolucí je neobyčejně bohatá a barvitá a Norfolk zachycuje i ty nejmenší detaily s pozorností hraničící s obsesí. Zde se ovšem neodkladně přihlašuje otázka, nakolik je *Svátek Johna Saturnalla* ještě román a nakolik už se stává kulturní historií. Šíří záběru i detaily totiž tato kniha snese srovnání s díly současných historiků zachycujících každodenní život (za všechny jmenujme knihy Jeana Delumeaua nebo Richarda van Dülmena). Srovnání s historiky podtrhuje ještě skutečnost, že Norfolkovy popisy kuchyně sedmnáctého století zdaleka nejsou samoučelné a statické.

Anglická kuchyně totiž v průběhu sedmnáctého století – aspoň máme-li věřit Norfolkovi – prodělala výrazné změny, které odrážejí změny ve společnosti i historické okolnosti. Takže John Saturnall vstupuje jako učedník do světa, který je téměř autonomní a jehož nejvyšším cílem není nasytit hlad, nýbrž vytvářet dekadentně rafinované pokrmy, které uspokojí estétství vládnoucí třídy. Takový přístup k jídlu samozřejmě došel jen malého pochopení po dramatické společenské změně, jež nastala s nástupem Olivera Cromwella. K tomu přistupují i okolnosti čistě historické, takže namísto vytváření lahůdek pro aristokracii vaří John

Saturnall pro puritánskou soldatesku. Samozřejmě po restauraci monarchie se situace opět mění a kdysi opuštěné gourmetské estétství je rehabilitováno a pozdviženo na ještě vyšší úroveň. Pokud bychom hodnotili *Svátek Johna Saturnalla* čistě z této perspektivy, pak by jistě bylo na místo konstatování, že to je neobyčejně zajímavý kulturně-historický text, servírovaný čtenáři v libém hávu historického románu.

Kulinářstvím se však historická zajímavost Norfolkova textu nevyčerpává. Neméně zajímavé je to, co je řečeno jaksi mezi řádky, anebo, jinými slovy, co zůstává nevyřčeno. Kdesi za stránkou tušíme největšího anglického básníka doby, Johna Milтона, atmosféra doby je pak téměř věrným odrazem toho, jak úděl člověka vylíčil Thomas Hobbes. *Homo homini lupus* rezonuje obzvláště silně v pasážích z občanské války. Zde není Norfolkovo líčení nikterak překvapivé. Víme, že sedmnácté století byla doba extrémně bouřlivá, pochmurná a plná násilí, zároveň nám však zůstává cenné statky na poli vědy a kultury. Norfolk tento kontrast zachycuje značně nuancovaně... a díky tomu i přesvědčivě.

Ještě víc než Hobbes však Norfolk zajímá Milton. Básník, jenž chtěl v monumentálním eposu „ospravedlnit cesty Boží člověku“, je dnes po právu vnímán jako největší básnický zjev anglického sedmnáctého století. *Ztracený ráj* vypráví příběh prvotního hříchu a pádu, přičemž dává jen letmo zahlédnout onu prvotní zahradu, kde panoval dokonalý soulad a štěstí. Milton pojímá pád v intencích křesťanské teologie (jeho příčinou byl hřích) a návrat do ráje pojímá čistě eschatologicky. Proti tomu staví Norfolk úplně jinou verzi „prvotní zahrady“. Je to vize pohanská, mytická, nicméně její aktualizace je podstatně přístupnější nežli ta křesťanská – vzpomínka na prvotní zahradu hojnosti je neustále živá a lze ji znovu oživit právě hostinou, masopustem, saturnáliemi.

Právě tohle je možná klíč k celé knize. Jistě lze *Svátek Johna Saturnalla* číst jako provokativní alternativu historického obrazu sedmnáctého století v anglické kultuře a literatuře. Norfolkovo vyprávění nabízí zajímavý kontrast k dominantně puritánskému diskursu představovanému autory jako Milton či Bunyan. Potud je to četba nepochybně zajímavá, poučná a svým dopadem překračující čistě románové meze a vstupující do hájemství kulturní historie. Ale jako román?

Román je především příběh. Lawrence Norfolk ve své poslední knize narazil na hranici, kterou vlastně zkoušel narušovat v celém dosavadním díle. I zde uplatnil stejný autorský postup, leč navzdory opulentním a detailním popisům to bohužel nestačilo: příběh o tom, kterak prostý hoch štěstí došel, je na samé hranici pohádkové banality a na takto ambiciózní text jednoduše nestačí. Jakkoli je tedy Norfolková řešerše úctyhodná a jeho kulturní historie zajímavá, románově je *Svátek Johna Saturnalla* nedostatečný, ovšem nikoli pro nedostatečnost autorovu, nýbrž prostě a jednoduše proto, že se tu Norfolkův transgresivní přístup k žánru vyčerpá.

MULTIKULTI A DĚJINY V PRVOTINĚ ZADIE SMITHOVÉ

Na podzim roku 2001 se mohlo leckterému čtenáři zdát, že prvotina Zadie Smithové *Bílé zuby* se na pultech objevila v ten nejzazší okamžik. Teroristické útoky na newyorská Dvojčata a následná válka proti teroru přispěly k výrazné proměně pohledu na multikulturní ideál, anebo, řečeno jinými slovy, daly nahlédnout, že vítězství liberálních a sekulárních hodnot nebude zdaleka tak jisté, jak se mohlo zdát ještě pár let předtím. Ne snad že by si Zadie Smithová něco takového myslela, nicméně její debut, zasazený do multikulturně neproblematické londýnské čtvrti Willesden Green, je apoteózou multikulturní reality, již vnímá jako bytostně přínosnou. Vlastenecké hodnoty jsou pro autorku – alespoň dle vyznění této knihy – jen konstruktem, který v posledku skutečnou kulturu zabíjí.

Smithová samozřejmě zdaleka nebyla první autorkou s takovým názorem. Salman Rushdie – který se v knize mimochodem objevuje v souvislosti s neslavným vyhlášením fatwy v roce 1989 –, se tématu vztahu mezi Východem a Západem věnoval celou svou literární dráhu. Zjednodušeně řečeno, jeho náhled je takový, že obě kultury¹⁰⁵ se vzájemně obohacují a že někde úplně na základní rovině mají něco společného. Jistě, všichni jsme lidé, takže by bylo divné, kdybychom neměli mnohé společné. V eseji „Nové impérium v Británii“, později přetištěném v knize *Imaginární domoviny*, varuje Rushdie před „kolonizací“ a „demonizací“ aspektů rasové odlišnosti a naznačuje, že bude třeba hledat ve společnosti takovou cestu, jež povede mezi eliminací všech rozdílů na straně jedné a povrchním multikulturalismem na straně druhé. Podle Rushdieho je třeba hledat cestu uprostřed, jež umožní etnickým skupinám udržet si část svého kulturního dědictví, ale zároveň se zařadit do společnosti.

¹⁰⁵ Poměrně problematická je sama skutečnost, že Rushdie často vnímá Západ a Východ jako dvě poměrně jasně vymezené entity, přitom ve svých nejlepších textech, jako jsou *Děti půlnoci*, jasnozřivě ukazuje, nakolik je toto zjednodušení zavádějící. Západ není jeden a stejně tak není jeden ani Východ.

Willesden Green, jak jej zachycuje Zadie Smithová, je tomuto rushdieovskému ideálu poměrně blízko, tedy na první pohled. Jeho obyvatelé si přinášejí něco z původní kultury své země, zároveň však tvoří úplně jinou identitu. Problém je jinde – Smithová na postavách své knihy poměrně přesvědčivě ukazuje, že původní identita (ale vlastně i rodinná nebo národní historie) je jakási chiméra, k níž se postavy upínají v okamžiku osobní krize. Není to tedy něco, co by bylo autenticky pocíťováno, spíše určitá projekce, jejíž pomocí se chtějí vymezit proti svému bezprostřednímu okolí. Samotná čtvrť však není výsledkem nějakých blahodárných kulturních sil, její harmonie je vlastně jen shoda náhod: hned zkraje románu nás vypravěčka upozorňuje, že liberální Willesden je pouze a jen výsledkem skutečnosti, že zde nikdo není dostatečně našťvaný natolik, aby se proti něčemu bouřil a vytloukal okna.¹⁰⁶ Tradice („když pocházíš z rodiny, jako je ta naše, tak by ses měla naučit, že ticho, tedy to, co není řečeno, je tím nejlepším receptem na rodinný život“¹⁰⁷) i náboženství („všechny tři byly vychovány v přísných, náboženských rodinách, domovech, kde se Bůh zjevoval při každém jídle, pronikal do každé dětské hry a seděl s baterkou v lotosové pozici pod prostěradlem, aby dohlédl na to, že se neděje nic nekalého“¹⁰⁸) zde existují v jakési potlačené podobě. Jsou připraveny kdykoli vyplout na povrch; stačí malé vychýlení nerovnováhy a mohou být použity jako prostředek vymezení.

Podobnou roli hraje i historie, zejména osobní historie. Jeden z dvou hlavních hrdinů knihy, Iqbal, pevně věří, že historie jeho rodu sahá do koloniální minulosti, jmenovitě k Mandalu Pandeyovi, jenž byl údajně odpovědný za první výstřel za indické vzpoury v roce 1857. Tato osobní historie je stejně vágní a neuchopitelná jako tradice, náboženství a vůbec celkový kontext, z něhož protagonisté knihy vyrůstají. Jakmile vystupuje na povrch a začíná hrát významnější roli, naplno se vyjevuje její skutečný charakter: je to zcela nepokrytý konstrukt sloužící k vytvoření identity, jež má působit jako autentická.

Toto základní nastavení vede k zajímavému paradoxu, který se ozřejmí teprve v průběhu románu. Načrtněme si pro ilustraci základní

¹⁰⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, London: Hamish Hamilton 2000.

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 66.

¹⁰⁸ *Ibid.*

schéma příběhu. Máme dvojici dávných přátel, Archieho a Iqbala, kteří se seznámili za druhé světové války. Společně se ocitnou kdesi v Bulharsku, do bojů nemají možnost zasáhnout, mají pouze zatknout francouzského nacistického kolaboranta, který se podílí na eugenickém programu. Archie ho má popravit, ale neudělá to a všichni se následně setkají v závěru knihy. Důležitější je zde ovšem něco jiného, totiž to, že na jedné straně máme multikulturní dvojici (lze-li takto Archieho a Iqbala nazývat) a na straně druhé eugeniku; na straně jedné různorodost a živelnost, na straně druhé snahu po kulturní, rasové a nakonec genetické čistotě.

Tento protiklad Zadie Smithová rozehrává na několika rovinách – na úrovni současné a vědecké v postavě vědce Chalfena, jenž se snaží vytvořit myš budoucnosti. Řečeno jinými slovy, Chalfen, veden bohu-libými úmysly, podle autorky vlastně opakuje eugenický program: pokouší se hrát si na boha a vytvořit čistou rasu. Dodejme obratem, že tato metafora není z nejpodařenějších a že je třeba rozlišovat. Ať je Marcus Chalfen jakkoli namyšlený a jakkoli kontroverzní, přirovnání jeho biologicko-medicínského projektu (chce pracovat s geny tak, aby předem vyloučil výskyt chorob) k nacistické eugenice kulhá na obě nohy. Když Archie a Iqbal zajmou ve válce francouzského kolaboranta Perreta, vedou debatu o eugenickém programu:

„Víš, co je tohle za chlapa, Jonesi?“ zeptal se Samad, popadl doktora za vlasy a zvrátil mu hlavu přes sedadlo. „Mně to řekli Rusové. Je to vědec, jako já, jenže co je ta jeho věda? Chce rozhodovat o tom, kdo se narodí a kdo ne – prostě chovat lidi, jako by to byla kuřata, a utrácet je, když se nepovedou. Chce to mít pod kontrolou, diktovat budoucnost. Chce vytvořit rasu lidí, nezničitelných lidí, kteří přežijí až do posledních dnů lidstva. Ale tohle nelze udělat v laboratoři. Něčeho takového lze dosáhnout jen vírou! Pouze Alláh je záchrana. Nejsem nějak zvlášť nábožný člověk – nikdy jsem k tomu neměl tu sílu –, ale nejsem bláhový, abych popíral pravdu!¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ibid. s. 102–103.

Proti eugenice je tedy hned zkraje knihy postaveno náboženství. Není dobré pohrávat si s lidským osudem, do stvoření má právo zasahovat jen Bůh a není věcí člověka se do něčeho takového plést. Jenže právě v tomto okamžiku se celá ústřední metafora knihy hroutí, což jen ukazuje na složitost problematiky.

Zmíněná metafora směřuje k hlavnímu sdělení: hybridita je dobrá, ba žádoucí, čistá kultura je chiméra a nakonec vede k degeneraci, je potřeba podporovat rozmanitost a míšení vlivů. Vzato ještě dál do důsledků, život sám je hybridní, nic jako čistá kultura ani rasa neexistuje a je zhůvěřilé se o nějakou čistotu pokoušet. To je sdělení, s nímž většina čtenářů nebude mít asi žádný problém. Problém nastává, jakmile se pokoušíme odpovědět na velice prostou otázku: proč. *Bílé zuby* v tomhle čtenáři nepomůžou. Pasáž citovaná výše je výmluvným příkladem. Odpověď je ryze náboženská. Celý zbytek knihy však náboženství do značné míry relativizuje: ukazuje, nakolik je stejným konstruktem jako tradice, nakolik je pochybné a nakolik je na vině stejně jako eugenika. Náboženství sice zachovává axiom, že stvoření je dílem Božím a člověk se do něj nemá co míchat, ale i ono usiluje v posledku o homogenitu na hony vzdálenou moderní liberální společnosti. Pokud přijmeme vyznění, že autorčiným ideálem je liberální společnost, v níž jsou možné různé tradice a různá náboženství – tedy vlastně něco na způsob pozdního Říma –, dostává se kniha do slepé uličky, a to jen a jen kvůli špatné metafoře. Marcus Chalfen chce regulovat geny proto, aby eliminoval nemoci typu rakoviny. Spojovat toto snažení s eugenikou je nejen nepřesné, ale sebedestruktivní.

Lze poměrně dobře chápat, proč *Bílé zuby* vzbudily takový zájem. Ostatně Salman Rushdie, guru všech univerzalistů, kteří žijí v přesvědčení, že mezi jednotlivými kulturami, zejména mezi Východem a Západem, není zásadnějšího rozdílu, na obálce prvního vydání vyhláší, že kniha je „úžasné sebejistý debut, zábavná a vážná zároveň... jde na dřevě“. No, možná právě v tom je ten problém, chtělo by se dodat. Jistě, po stylistické stránce je kniha velice výrazná a čtenáře okamžitě zaujme. Smithová je zručná stylistka a svým vyprávěním dokáže strhnout, jakkoli může mít čtenář výhrady k postavám (o tom více níže) nebo k ději. Zápletka sama totiž není příliš silná a Zadie Smithová zů-

stává trochu ve stínu svého učitele, lze-li tedy za něj považovat Salmana Rushdieho. Ten v sobě má něco z orientálního vypravěče, chrlí metafory, jeho příběhy se větví a různě protínají, uzavírají čtenáře v labyrintu vyprávění, z něhož si odnáší různé dojmy. Smithová tak ale nepostupuje. Její vyprávění, jakkoli brilantní, směřuje každým svým vektorem k ústřednímu sdělení, jímž je to, že čistota čehokoli je nemožná a jakákoli snaha o ni zhoubná.

Problém je však v tom, že pokud se pokusíme z románu vypreparovat nějaké odůvodnění tohoto sdělení, dosti tvrdě narazíme. To je možná důvod, proč navzdory stylu, motivům a nápadům zůstává tento pozoruhodný románový debut nepřesvědčivý a znovu a znovu vrací čtenáře k otřepané otázce „co chtěla autorka říci“. Bohužel je třeba říci, že kromě ústřední nepřiliš funkční metafory toho *Bílé zuby* zas tolik nenabízejí.

Asi s nejostřejší kritikou románu přišel vynikající britský kritik James Wood. V textu nazvaném příznačně „Lidské, příliš nelidské“, otištěném v *The New Republic* 24. července 2000, tedy krátce po vydání románu, píše Wood o ambiciózních románech, které svým záběrem napodobují Dickense, leč postrádají jakékoli emoce, které dodávají jeho románům zvláštní náboj a přitažlivost napříč věky. Wood volí souhrnný pojem „hysterický realismus“¹¹⁰ a do nového žánru zahrnuje několik nedávných románů: *Zem pod jejíma nohama* Salmana Rushdieho, *Mason & Dixon* Thomase Pynchona, *Podsvětí* Dona DeLilla, *Nekonečný žert* Davida Fostera Wallace a *Bílé zuby* Zadie Smithové.

Stručně řečeno, Wood vytýká výše uvedeným textům, že zcela opomíjejí postavy a že se opájejí vizí jakési paranoie, kdy je všechno spojeno se vším. To je myslím velmi přesný postřeh. Skutečně: jako by se z těchto rozmáchlých textů vytrácel románový prvek a byl nahrazován sítí vztahů, náhod a koincidencí, které jsou silným autorským gestem, jenže z ničeho nevyrůstají a v posledku zůstávají arbitrární. Jde o jakýsi řád vtisknutý chaosu, který ale postrádá přesvědčivost. Aby nedošlo k omylu, Wood Smithovou oceňuje jako značně talentovanou prozaičku, nicméně správně podotýká, že její komický talent zhusta sklouzává do scén, které jsou svou povahou komiksové.

¹¹⁰ Pojem se mezitím v diskursu uchytil a inspiroval rozsáhlou diskusi.

To je bod, u něhož stojí za to se zastavit. Je totiž závažnější, než by se mohlo na první pohled zdát. Kdysi marginální žánry jako komiks nebo fantasy, pokleslá literatura nevalné jazykové úrovně, mizerného řemesla a chabé imaginace, si postupně našly cestu do literárního mainstreamu a ovlivnily i současnou prózu. Komiks není obdobou románu, je jeho popřením. Zatímco román, věrný svým kořenům v lockeovské epistemologii, postupuje organicky a snaží se líčit skutečnosti tak, aby jedna vycházela z druhé a aby byly věrohodné nejen tyto události, ale i jejich vnitřní logika, fantasy této niterné práci uniká úprkem do laciného blouznění, které je dalece vzdáleno archetypálnímu světu pohádky, a komiks rezignuje na cokoli literárního úplně. Postavy se mění v karikatury nikoli náhodou, ale z nutnosti. Komiks je totiž karikaturou ze své definice. Políčka jsou kladena jedno vedle druhého, aniž by mezi nimi bylo třeba rozpracovávat spojitosti a souvislosti. Ostatně proč by něco takového bylo nutné u karikatury? Věci spolu souvisejí asi tak, jako vše souvisí se vším – a v téhle banalitě se komiks radostně rochní.

Bohužel působí jako plevel a zamořuje stále víc oblast, která dlouho patřila románu (potažmo literatuře, protože komiks literatura skutečně není). Zatímco román se snažil o pochopení jedinečného, komiks tíhne k obecnému. Svou banální poetikou, v níž „vše souvisí se vším“, svádí čtenáře k domněnce, že jim umožní pochopit svět, přitom ale právě kvůli samé podstatě daného tvaru nepochopí vůbec nic. Vědomí utvářené komiksem a fantasy je vědomí nemocné... je to vědomí, které je zvrácenou podobou tradičního literárního vědomí utvářeného velkými románovými díly.

A přesně v tom je kámen úrazu *Bílých zubů*. James Wood má pravdu, že Smithová často sklouzává na úroveň komiksu, ale nejen to. Komiks je bohužel samotným půdorysem, na němž je román vystavěn. Postavy jsou komiksové karikatury, a to v ještě větší míře, než je tomu třeba u Rushdieho, takže čtenář si k nim nevytvoří pražádný vztah. Vlastně ani nemůže, a rovněž to není účelem. Jako karikatury mají být nositeli určitých vlastností, jenomže *Bílé zuby* na druhé straně nejsou románem idejí. Co tedy čtenáři zůstane? Jen shluk postav, které nejsou ničím jiným než množinou svých mnohočetností, což má dále ilustrovat základní tezi knihy, že druhová a kulturní čistota není přirozený stav.

Komiksový půdorys je ale též nepřímou příčinou ztroskotání ústřední metafory a stejně tak důvodem, proč v knize nefunguje koncept historie. Svedena lehkostí komiksových črt, nedává si Smithová vůbec práci s tím metaforu rozpracovat *in extenso*, a tak jí vlastně nedochází, že se metafora v určitém bodě obrátí sama proti sobě, a vlastně se tak zruší. Kulturní a náboženská pluralita, tak jak je vzývána v knize, je možná pouze v prostředí liberálním – tedy přesně v takovém prostředí, které umožňuje existovat a svobodně pracovat vědcům jako Marcus Chalfen, byť jejich práce může být kontroverzní povahy.

Podobný problém se ale ukazuje i v případě dějin a paměti. Postavy jsou natolik dvojrozměrné, že samy vlastně žádnou osobní historii nemají, a pocit dějinnosti se zcela ztrácí i ze samotné knihy. Ta má přitom ambici být jakousi ságou: začíná v době druhé světové války a táhne se skoro do přítomnosti. Jenže toto se dozvídáme jen prostřednictvím suchých dat, k žádnému vývoji, proměnám či aspoň plynutí času v textu nedochází a jednotlivé časové roviny jsou zase jen postaveny vedle sebe – čas je rozprostřen do plochy a na ní nivelizován.

V jistém smyslu – ač jistě nechtěně – může kniha vyznít až cynicky. Sice chválí hybriditu a pestrost, ale jejich účinek je jen barvotiskový. Prostě černá, bílá a žlutá vedle sebe vypadá dobře a je milé slyšet na londýnské ulici indickou a jamajskou hudbu. Jenže to je bohužel trochu málo. Komiksové omezení románu znemožňuje Zadie Smithové skutečně ukázat, nakolik se kultury ovlivňují a nakolik je takové ovlivňování přínosné, takže nakonec ve snaze napsat komickou pasáž popře základní myšlenku knihy (to když ukazuje, jak se mladí radikalizující se islamisté inspirovali hollywoodskými gangsterkami).

Historie, tradice ani náboženství tu nakonec nejsou ničím zásadním. Jsou to jen dekorace, které člověk vytáhne ze skříně, když se chce odlišit v davu. A snaha Iqbala učinit z jednoho svých synů skutečně pravověrného muslima oddaného tradicím není nakonec ničím víc než obdobou toho, když chce mít otec ze syna slavného fotbalistu.

„Hysterický realismus“ Zadie Smithové – abychom si vypůjčili Woodův termín – je tak skutečně nejen hlasitý, ale částečně i hysterický: mnoho povyku pro nic. Autorka svým narativním elánem dokáže oslnit, ale při bližším pohledu se ukazuje, že materie je zoufale řídká.

LITERÁRNÍ DÍLO JAKO TERAPIE: ROMÁNY EDWARDA ST AUBYNA

Román *Marně hledám slov* Edwarda St Aubyna je kniha, jakou napsat chce jistou dávku odvahy... anebo rozhořčenosti. Satira nakladatelského průmyslu a literárních cen na první pohled nezarazí. Obé je terčem kritiky dlouho. Napiše-li ale tuto satiru autor, jenž byl na nejprestižnější literární ocenění anglosaského světa nominován, leč jej – asi neprávem – nezískal, okamžitě se vystavuje podezření z uražené ješitnosti a kniha může být – právem – vnímána jako snaha vyřídit si účty. Edward St Aubyn se tím odradit nenechal a takovou satiru napsal. Fraška *Marně hledám slov* je téměř explicitní kritikou Booker Prize. Na tu byl nominován v roce 2006 za román *Mateřské mléko* (*Mother's Milk*), a třebaže tato kniha byla z nominovaných titulů podle všeho nejlepší, cenu si odnesl nepříliš povedený „multikulti“ debut Kiran Desaiové, dcery slavnější Anity. St Aubynův následující román s názvem *Konečně*, skvěle vypointovaný závěr „melroseovské“ pentalogie, se – opět proti očekávání – do nominace nevešel vůbec.

Že St Aubynův útok tal do živého, dokazují i některé ohlasy. Od nezúčastněných jsou většinou pobavené, ozvali se ale i potrefení. Například *Times Literary Supplement* uveřejnil 23. května 2014 recenzi románu z pera Stuarda Kellyho, jenž mezi porotci zasedl v předchozím roce. Ten se při čtení knihy rozhodně nebavil a patrně to ovlivnilo i jeho autorské rozpoložení, protože vedle převyprávění děje jeho recenze nabízí už jenom výtku, že *Marně hledám slov* je *roman à clef* (což je pravda jen částečně), který ocení pouze důvěrně obeznámení s londýnskou literární scénou, a hodnotící tvrzení, že kniha je „neomalená, neohrabaná a hřmotně nevtipná“. Recenzi završuje konstatování, že St Aubyn „s úšklebkem ve tváři“ předkládá čtenáři pouhý „recyklát“. I další reakce – často z pera těch, kteří cenu v minulosti dostali, anebo doufají, že ji dostanou či že alespoň zasednou mezi porotci – jsou přes částečnou chválu opatrné a mají potřebu zdůraznit, že St Aubynova kritika je trochu přehnaná, že satira je až příliš sveřepá, že postrádá nadhled takového Waugh a či Wodehouse a že zní tónem trochu pohrdlivým.

Jenže proč se neušklíbnout? *Marně hledám slov* přece v žádném případě není pokus o satirický román širších rozměrů. Jeho terčem je poměrně úzká výseč literárního života, a jelikož je kniha přiznaná fraška, není přece třeba psychologické drobnokresby, rozmáchejšího záběru či detailně vystavěného příběhu. Naopak, čím přímočařejší, tím lepší. A čím neomalenější, tím taky lepší. Edward St Aubyn si naštěstí velmi dobře uvědomuje, že nic jako laskavý humor neexistuje. Stejně tak neexistuje nic jako konstruktivní satira. Satira má pálit a bořit. A to se mu zde daří velmi dobře.

Tím nemá být v žádném případě řečeno, že *Marně hledám slov* je *opus magnum*. I v celku St Aubynova díla zůstává spíše divertimentem. Je to fraška, odplivnutí, byť učiněné s nezaměnitelným stylem a pobařeným úšklebkem. Po literární stránce se jen stěží může rovnat jakémukoli dílu z úchvatné melroseovské pentalogie, na druhou stranu je to kniha svěží a pro čtenáře znalého předchozích St Aubynových románů představuje překvapivou – a možná i vítanou – změnu tónu.

Co ale vlastně Edward St Aubyn kritizuje? Booker Prize se za uplynulá desetiletí stala doslova kulturní institucí, jejíž vliv roste s tím, jak upadá význam knih a krásné literatury vůbec – stává se totiž „Událostí“, jež k sobě stahuje veškerou pozornost a tak trochu rozhoduje o bytí či nebytí jednotlivých knih. Byla založena v roce 1969, kdy se po původním sponzorovi jmenovala Booker–McConnell Prize, a jméno prvního vítěze P. H. Newbyho dnes nikomu moc neřekne. V počátečních letech existence byla poměrně nevýraznou, spíše úzce literátskou záležitostí, což se odráželo jak ve složení poroty (hlavně literární kritici), tak v zájmu hlavních médií. Více se o ní psalo hlavně kvůli „kontroverzím“: například když John Berger v roce 1972 na protest proti neblahé koloniální minulosti sponzora (to mohlo inspirovat St Aubyna k portrétu pochybné společnosti Elysian) věnoval polovinu výhry Černým panterům nebo když Anthony Burgess (nominovaný) velmi nevybíravě napadl Williama Goldinga (vítěz).

Do širšího povědomí pronikala Booker Prize pozvolna, s tím, jak se z vyhlášení stával čím dál větší cirkus, ceremoniál se začal vysílat v přímém přenosu a kamery se vyžívaly v záběrech na napjaté tváře nominovaných a jejich agentů. Zde dlužno dodat, že jakkoli je St Aubynova

kniha fraškou, scéna ze závěrečného ceremoniálu nijak přehnaná není a oporu v historické realitě má kupodivu i situace, kdy porota rozhoduje na poslední chvíli. V roce 1983 byla dlouho situace nerozhodná mezi knihou J. M. Coetzeeho *Život a doba Michaela K.* a *Hanbou* Salmana Rushdieho. Předsedkyně poroty hlasovala pro Rushdieho, čímž volbu rozhodla, ovšem v posledním možném okamžiku svůj hlas revokovala ve prospěch Coetzeeho.

Bylo-li řečeno, že *Marně hledám slov* je *roman à clef* jen zčásti, je třeba toto konstatování upřesnit a doplnit. St Aubyn je příliš chytrý satirik na to, aby parodoval porotu jednoho ročníku, a stejně tak ani postavy z literárního života nejsou šité přímo na míru konkrétním předobrazům, byť si od nich vypůjčují výrazné prvky. Patrně nejvíce se – vzhledem ke svému povolání – reálné postavě blíží Penny Feathersová, jejíž postava mohla být inspirována Stellou Rimmingtonovou, bývalou ředitelkou MI5. Ta předsedala porotě v roce 2011 (tedy v roce, kdy se St Aubynův román *Konečně* nedostal mezi nominované) a je autorkou několika dost špatných detektivek, z nichž si St Aubyn dělá v románu legraci. V případě dalších postav to však už zdaleka jednoznačné není. Jsou tu vtipy mimoliterární, například literární agent John Elton se špatnými vlasovými implantáty (trochu lacinější vtip, pravda), a pak postavy, do nichž je destilována celá literární scéna – to je příklad „skotského románu“, z něhož se nakonec vyklube literární „podvod“, kdy se ukáže, že autorem knihy z ghetta v Glasgow je potomek starobylého šlechtického rodu. Čtenář se může dohadovat, zda je v pastiši parodován Irvin Welsh, James Kelman nebo Roddy Doyle, nicméně v posledku to je jedno. Edward St Aubyn nebude mít pochopení ani pro jednoho a všechny s aristokratickým úšklebkem odsune kamsi do literárního sueterénu, který je pro něj stejně nepodstatný a nehodný pozornosti jako přihlouplé thrillery. Z historického hlediska možná stojí za zmínku, že si zde autor trochu vyřizuje i soukromé účty. Počátkem devadesátých let, kdy váhavě (vydání prvního titulu údajně provázely na straně autora silné osobní pochyby) vstoupil na literární scénu autobiografickými romány, v nichž se vypisoval z dětského traumatu, dosáhla nejvyššího bodu hysterie po dialektem psaných románech z „dysfunkčního prostředí“ – ať už to bylo Skotsko, nebo Irsko.

St Aubyn si ovšem neopomene udělat legraci ani ze sebe sama. Autoportrét stvořil v postavě Sama Blacka, autora „nezastřeně autobiografického *bildungsromanu*, prodchnutého niternou úzkostí“, který píše z čistě beckettovských pohnutek: tj. hlavně proto, že nemá co psát. Je to trochu sebearodie, zároveň je však Sam Black jediným ze zde zastoupených spisovatelů, který nepíše z čiré vypočítavosti či touhy po slávě. Vlastně nikoli jediným, tím druhým je překvapivá laureátka, která k ceně přijde jako příslovečný slepý k houslím. Za zmínku ovšem stojí i to, že autobiografické prvky najdeme i v postavě Sonnyho, v níž jako by – alespoň částečně – autor odrážel jistou exkluzivnost extrémně bohatého prostředí, z něhož sám pochází, a neschopnost vnímat obyčejné lidi jako rovnoprávné. Ostatně jedna z prvních časopisecky otištěných St Aubynových povídek pojednávala o konfliktu, který měl coby člen zlaté mládeže na Heathrow s uklízečem.

Je pravda, že ne všechny typy se autorovi povedly. Například francouzský poststrukturalista Didier je karikatura, jež mohla být aktuální někdy před dvaceti lety, jak poukázala jedna z recenzí. St Aubynova satira ale nemíří prvoplánově na jednotlivé postavy. Týká se celé literární scény, lépe řečeno situace, kdy literatura pozbývá modernistický étos a plně se redukuje na mediální auru. Není pochyb o tom, že literární ceny jako Booker Prize či Costa Award sehrávají zásadní roli: zvyšují „mediální povědomí“ o autorech, působí jako doporučující filtr pro čtenáře, leckdy poukážou na knihy či spisovatele, kteří by v masové literární produkci zůstali nepovšimnuti. Na druhé straně za to literatura platí velmi vysokou daň. A nejde zde jen o ono staromilské klišé, že literatura (ani žádné jiné umění) není soutěž. Předně se vyřazuje ze hry diskuse, kritika, polemika a zcela mizí prostřední sféra tradičně zastupovaná literární kritikou a literárními časopisy. Nic z toho najednou není potřeba. Na jedné straně jsou autoři bestsellerů, kteří – slovy jednoho z nich – sice „žádnou cenu nemají, ale mají porsche“, a na straně druhé ti, kteří píšou tzv. vážnou literaturu a doufají, že se na ně jednou usměje štěstí, dostanou se přinejmenším do některé z nominací, stoupnou jim prodeje a koupí si alespoň BMW.

Zároveň je St Aubynova kritika Booker Prize přesná v několika dalších bodech. Vzhledem k prestiži, již cena během let získala, je trochu

šovinistické, že je omezena na autory zemí Britského společenství národů. V knize je tato kritika jednak zmíněna explicitně, jednak se ozývá v obraze – trochu povýšeneckém, ale to St Aubynovi sluší – novozélandské autorky pokoušející se o „Shakespeara“. K zařazení do soutěže je zapotřebí kromě angličtiny i správný pas. W. G. Sebald, jenž psal německy, ale prožil celý dospělý život v Británii a proslavil se díky anglickým překladům, sem nepatří, kdežto David Mitchell, jenž prožil většinu svého času v Japonsku a píše – anglicky – o jiných zemích, ano. Hlavně však do rozhodování o ceně vstupují kritéria, která mají s literaturou společného jen málo. V sedmdesátých letech, kdy v porotě zasedali lidé jako Frank Kermode nebo Philip Toynbee, byla taková otázka bezpředmětná. S postupem času ale do hodnocení čím dál více vstupují ohledy, které s literaturou mají společného málo, třeba ona „relevantnost“, jíž se St Aubyn zdařile vysmívá. Literatura nemusí být relevantní, naopak ta největší literatura je zcela irelevantní. Stejně tak literatura nereprezentuje (přínejmenším v obvyklém smyslu slova). Rozhodně ne nějakou skupinu, třídu, či dokonce území. Čist literaturu prismatem reprezentace toho či onoho regionu je úsilí asi stejně smysluplné jako srovnávat produkci výrobce spodního prádla z těchto oblastí. Vlastně ještě méně.

Jakožto fraška samozřejmě St Aubynův román používá ne jeden stereotyp. O to zajímavější je situace, kdy ze stereotypu vykračuje. To se stává v závěrečné pasáži románu a postavou, která výrazně narušuje naše očekávání a usvědčuje nás z upadlosti do klišé a stereotypu, je čínský podnikatel. Přirozeně ze scény nelze vyvozovat, že by v podobných lidech St Aubyn spatřoval nějakou naději pro západní literaturu. Antistereotyp zde slouží k zostření kritiky a zároveň poukazuje na jistou apriorní kulturní povýšenost, jež – jak ukazuje tato kniha – nemá opodstatnění. Literatura, v kulturním stereotypu zavěšená jako ztělesnění tradice a nezpochybnitelná hodnota, dnes často není nic víc než jeden velký cirkus, v němž vlastně o nic zásadního nejde.

O cosi velmi zásadního jde však v psaní St Aubynovi, i když to vzhledem k autorovu ironickému nadhledu a dandyovskému estétství nemusí být na první pohled patrné. Melroseovská pentalogie je pro svého autora totiž něco na způsob terapie. Edward St Aubyn se v ní vypisuje z traumat svého dětství, stráveného v rodině terorizované sadistickým

a deviantním otcem. V jedné scéně románu *To je jedno* (*Never Mind*) zámožný aristokrat zbijí a znásilní vlastního malého syna, načež zauvažuje, zda „ve svém pohrdání středostavovskou prudérností nezašel přece jen trochu daleko“. Naléhavost psaní vedla novináře, jenž se St Aubynem pořídil jeden z prvních větších rozhovorů, k osobní otázce, zda je popisované inspirováno osobní zkušeností. Dostalo se mu překvapivě upřímné a jasné odpovědi. Otec Edwarda St Aubyna byl příslušníkem vysoké aristokracie, vystudovaný, leč nepraktikující lékař, člověk jistě v mnohém charismatický, ovšem též neobyčejně krutý a zvrácený. Děsivost autorova dětství umocňovalo i to, že nenašel zastání u své matky. Ta – jak si později uvědomil – musela o všem vědět, raději však odvracela pohled. Když jí později St Aubyn o svém zneužívání vyprávěl, uklidňovala jej tím, že i ona byla obětí manželova sexuálního násilí. „Tu odpověď jsem neshledal zcela uspokojivou,“ konstatoval St Aubyn později pro *New Yorker*. Je pochopitelné, že z rodiny co nejdříve zmizel. *Zámožný, mučený vnitřními démony vláčel své krvácející srdce světem*, nabízí se parafráze Byrona, jehož autor vedle traumatu připomíná i jízlivým sarkasmem. Bohatství zděděné po babičce umožnilo St Aubynovi proměnit skoro dvě desetiletí života v jeden obrovský mejdan. Od šestnácti byl závislý na heroinu, jen díky zábleskům literárního talentu se mu podařilo s nejhorsími výsledky dostudovat univerzitu, několikrát se předávkoval a upadl do kómatu. Psaní se pro něj stalo pokračováním psychoanalýzy; skrze psaní se snažil vypořádat se svou minulostí a zároveň se zbavit závislosti na drogách.

Samozřejmě pokud by pentalogie byla jen produktem terapie, asi by zaujala málokoho. Pravda, po St Aubynově přiznání autobiografičnosti někteří možná knihy četli s jistým voyeurským rozechvěním, jež by v nich asi vzbuzoval pocit studu, kdyby četli autentický deník, nicméně těch pět knih zaujalo hlavně a v prvé řadě literární kvalitou. Pět románů, z nich čtyři vtěsnané do jediného dne, zachycují různé etapy ze života protagonisty – od věku pěti let, kdy jej otec poprvé sexuálně zneužije na rodinném venkovském sídle ve Francii (*To je jedno*, *Never Mind*), přes pobyt v New Yorku, kdy se hrdina propadá hluboko do závislosti na heroinu (*Špatné zprávy*, *Bad News*), večírek vysoké společnosti na venkovském sídle v Anglii (*Trocha naděje*, *Some Hope*), návrat na ro-

dinnou usedlost ve Francii (*Mateřské mléko*, *Mother's Milk*) až po matčin pohřeb (*Konečně*, *At Last*). St Aubyn v těchto zhuštěných črtách nabízí zajímavý pohled do aristokratické společnosti konce dvacátého století. Nikoli neprávem byly jeho romány přirovnávány k rozsáhlé, více než tři tisíce stran dlouhé sáze *Tanec v rytmu času* Anthonyho Powella. Ta čtenáři předkládá obraz vyšší britské společnosti v padesátých letech dvacátého století... a St Aubyn jako by na něj plynule navazoval o několik desetiletí později. Jeho črty jsou ovšem hutnější i problematičtější. Nenabízejí totiž jen obraz určitého životního stylu, ale zároveň i jízlivý úšklebek nad snobstvím prostoupivším kdysi dávno tuto společenskou třídu, jež má zásadní problém pohlížet na ty mimo ni jako na rovnocenné lidské bytosti. Napětí mezi vlastní kulturní a rodinnou historií a kritikou určitého pohledu na svět dodává melroseovské pentalogii podstatně silnější náboj než autobiografické prvky a dělá z ní jednu z nejsilnějších ság současné britské prózy.

Dílo Edwarda St Aubyna svou inspirací naráží na samé hranice fikce. Vyvěrá z traumatu (jako v případě melroseovské pentalogie) nebo z pocitu křivdy (*Marně hledám slov*) a ani se nepokouší tuto inspiraci nějak zakrýt. Dlužno dodat, že v případě frašky *Marně hledám slov* je St Aubynovo rozhořčení hodně sebevědomé – průmysl literárních cen by měly podstatně víc důvodů kritizovat třeba Angela Carterová nebo Beryl Bainbridgeová –; sebevědomí a pocit výlučnosti ovšem prostupuje celé St Aubynovo dílo a autor sám jej ostatně důkladně zkoumá v melroseovské pentalogii. Na jedné straně sebevědomí pramenící ze společenského statusu, na straně druhé hluboké trauma, křehkost a nejistota. Tyto dva póly určují St Aubynovu vytříbenou prózu a dodávají jeho autobiografickému portrétu aspekt sebeironie – i tím jsou jeho knihy v kontextu současné britské prózy výjimečné. Literární zkoumání traumatu lze nalézt například v románech Grahama Swifta, který klade značný důraz na detail, introspekci. Oproti tomu St Aubyn externalizuje. Možná právě díky všudypřítomné sebeironii se nikdy nepouští do detailních psychologických črt. Autobiograficky silně inspirované psaní se tak vyhýbá úskalí módní deníkové literatury a dává čtenáři svou bodu interpretace. To se ukazuje jako mimořádně šťastné, protože čtenářské ztotožnění s protagonistou je velmi obtížné: jednak pro trauma,

které prodělal a které inspiruje jeho psaní, jednak pro prostředí, které je pro většinu čtenářů naprosto neznámé a v mnoha ohledech jen stěží představitelné.

Sebeironie a nemožnost ztotožnění s protagonistou ale otevírá ještě jedno zajímavé téma: totiž sdělitelnost osobní historie. Zatímco historie obecná, jakkoli problematická, má alespoň nějaké zachytivé body (události, data), na poli historie osobní jsme ještě ve větší míře odkázáni na jedinečný, velice subjektivní pohled – a na zkušenost, která je v mnohém nesdělitelná a nepřeložitelná. St Aubyn se tak dotýká zásadního problému: psaní mu může sloužit jako forma terapie, ta ale zůstane navždy omezená, uzavřená v solipsismu. Bude terapií do té míry, že dotýčný se ze svého traumatu vypíše, jistotu pochopení u jiných ale nenajde. Všichni jsme uzavřeni ve svých historiích plných traumat, zklamání a zmařených nadějí.

BÍDA VIKTORIÁNSKÝCH KURTIZÁN A HYPERREALISMUS HISTORICKÉ ROMANCE

Není asi v současné literatuře perverznějšího žánru než tzv. neoviktoriánský román, jakkoli jde o knihy často velice čtivé, atraktivní a v neposlední řadě oblíbené. Současní autoři se vlamují do budovy skvostného viktoriánského románu, jež modernisté možná až příliš spěšně a lehkovážně opustili, a servírují nám příběhy, které nás mají uchvátit stejně, jako oslovovali čtenáře před lety Dickens, Thackeray či Hardy. Jenže právě nedostižnost těchto spisovatelů byla – vedle jisté vyčerpanosti formy – jedním z důvodů onoho modernistického rozchodu.

Neoviktoriánský román tak trochu připomíná fasády historických domů v centrech velkých měst. Fasády, leckdy natřené křiklavými barvami, se zvýrazněnými dobovými, leč vcelku nevkusnými ornamenty, zůstaly zachovány, vnitřek byl „vykuchán“, aby sloužil současnému vkusu a zcela jiným potřebám.

Většina takových románů využívá viktoriánského prostředí jako určitého „bonusu“. Čtenář čte žánrový příběh, který by mu v běžném prostředí připadal obyčejný, jenže prostředí doby vzdálené půldruhého století propůjčuje knize auru exotičnosti – stejný faktor nepochybně stojí za úspěchem řady průměrných realistických knih z amerického prostředí vydávaných za železnou oponou v době studené války.

Jsou však výjimky – když se žánru chopí zdatný autor, výsledky mohou být pozoruhodné. V nedávné době takto zaujaly dvě knihy, *Zlodějka* Sarah Watersové a *Kvítek karmínový a bílý* Michela Fabera. Watersová se viktoriánskou literaturou zabývá dlouhodobě (a její erudice je na výstavbě příběhu i hře s narativními formami znát), u Fabera jde o krok ojedinelý, věnuje se podstatně širší škále témat i oblastí. Zatímco Watersová zaujme znalostí viktoriánské literatury a potěší znalce jemnou hrou s pastišem, Faber doslova ohromí nastudováním detailů. Román, k němuž sbíral rešerše dlouhá léta, je místy až hyperrealistický.

Od čistě žánrových autorů se oba, Watersová i Faber, odlišují vášnivou touhou něco sdělit. A oba vkládají do svých příběhů z devatenáctého století sdělení, s nímž se dnes dá asi jen stěží nesouhlasit: Watersová

ukazuje kriticky diskriminaci lesbicky orientovaných žen, Faber špatné postavení žen vůbec a bezvýchodnost jejich osudu. To je samozřejmě sympatické, dlužno však dodat, že originální to není: stejná kritika se táhne celým devatenáctým stoletím, od Mary Wollstonecraftové přes autorky jako George Eliot k Thomasu Hardyemu a posléze Virginii Woolfové.

I lepší příklady neoviktoriánského románu ukazují na slabinu celého žánru a zajímavě odhalují problém velké části současné literatury. Narážejí na kardinální otázku, zda lze po viktoriáncích, potažmo po devatenáctém století jako takovém, ještě vůbec psát „román“. Román, jak jej dnes známe, se zrodil na počátku osmnáctého století a za svůj vznik vděčil – vedle autorské geniality otců zakladatelů – řadě vlivů, mimo jiné i puritánské víře v Boží prozřetelnost, teleologii osobních dějin, Lockeovu pojetí identity a raně kapitalistickému étosu. Pokud jde o historický román, ten se v díle Waltera Scotta pokoušel navázat na Defoea a Fieldinga, a to především proklamativně: vymezoval se proti „romanci“, již pokládal za frivolní. Právě na romance útočí v předmluvě k nejslavnějšímu románu *Waverley* Walter Scott: vnímá je jako příběhy pro rozptýlení, které mají jen velmi volný vztah k realitě. Tu zkrslují, vypůjčují si z ní kostýmy, ale historii nezachycují. Jeho příběh je oproti tomu román – což v tomto konkrétním případě znamená *bildungsroman*, kdy příběh osobního dozrávání protagonisty je metaforou pro vývoj celého národa a podřízení Skotska Anglii v rámci unie. Jakkoli je možné Scottův román z různých pozic kritizovat, poukazovat, že to, co předkládá jako skutečné tradice, jsou ve skutečnosti tradice vymyšlené, zdůrazňovat, že jeho líčení skotského povstání je ideologicky zabarveno a že z horalů dělá barvotiskové postavičky pro turisty, jedno mu upřít nelze: snahu o románovost. Podle Lukácse byl historický román románem *par excellence*, neboť – zjednodušeně řečeno – lockeovskou identitu vědomí jednotlivce přesunul na dějiny. Historický román scottovského typu tak pro Lukácse představoval populární verzi hegelovské filosofie. Scottova snaha vymezit se proti romanci možná byla víc proklamativní než skutečná, ale to nic nemění na věci, že po celé další století se historický román přiklonil k románovému žánru a záměrně vytěsňoval prvky všech dalších žánrů, které by mohly „diskreditovat“ jeho status. V devatenáctém století se

román ustálil nejen jako dominantní prozaická forma, ale zároveň začal být vnímán v širších souvislostech – tedy nikoli jen jako umění, ale například i jako způsob vzdělávání, osvěty a podobně.

Neoviktoriánský román proto naráží na ještě jeden problém, totiž problém žánrový. Přísně vzato, většina současné prozaické produkce je označována jako román prostě a jednoduše proto, že svým rozsahem přesahuje povídku či novelu; nějaká vnitřní provázanost vzala za své. Nejzřetelněji je to vidět na „historickém románu“: zde jako by se kruh uzavřel a historický román jako by se opět měnil v romanci, z níž ostatně vzešel. Namísto nějaké přesné logiky románového vývoje tak nastupují kulisy. Historický materiál slouží jako pozadí pro různé agendy, ambice pochopit či uchopit dějiny ustupuje snaze využít dějiny k pobavení či poučení.

To se zákonitě projevuje na kvalitě textů. Většina z nich je kvality prostřední, a to už zhruba od šedesátých let, kdy románový zájem o viktoriánce probudil John Fowles *Francouzovou milenkou*. Navzdory poplatnosti dobovým teoriím je však *Francouzova milenka* kniha po mém soudu velmi podařená, což nelze rozhodně říci o dílech všech Fowlesových následovníků. Pravda, na odiv dávané experimentování s několika konci v závěru románu stejně jako metatextové komentáře působí z dnešního pohledu trochu nuceně a nadbytečně, nicméně Fowles je vynikající spisovatel a své viktoriánské vzory dobře zná. Zásadní význam pro *Francouzovu milenkou* má i autorská motivace: z textu je jasně vidět, že autor nechce ukazovat devatenácté století jako dobu nějak omezenou či bytostně pokryteckou, jak ji vnímali modernisté. Motivací je mu obdiv k viktoriánskému románu a přesvědčení, že tato literární forma zdaleka není mrtvá: není třeba ji zavrhnout a nahradit jinou formou psaní, stačí ji inovovat. Onen rádo by experimentální závěr je vlastně jen ironickou připomínkou, že to, co škola nového románu vydává za avantgardní výboj, bylo často již obsaženo v odmítaném tradičním románu.

U Fowlese je příběh dominantní, agenda potlačena. Esejistické vsuvky naznačují kontext, ale o nějakou sociologickou či jinou črtu v posledku nejde. Fowles zůstává romanopiscem a daří se mu napsat strhující příběh, který je vlastně poměrně prostý: viktoriánský gentleman se zamiluje do tajemné krásky pochybné pověsti (jež zvyšuje přitažlivost

dotyčné a již ona velmi umně využívá), což zcela změní jeho život. Příběh je umně vystavěn a zajímavě vystupňován, zcela v intencích viktoriánského románu, jenž velmi dobře pracoval s očekáváním čtenáře a držel jeho pozornost od začátku do konce. *Francouzovu milenku* lze proto číst nikoli jako román o viktoriáncích, ale jako apoteózu viktoriánského románu napsanou v době, kdy je tento žánr vnímán jako zastaralý, nepotřebný, překonaný, či dokonce nemožný.

Zároveň přichází *Francouzova milenka* v době, která sice věří v experimentování, ale zároveň už zcela nesdílí ostré vymezení vůči viktoriánské epoše, jak tomu bylo u modernistů, kteří velmi ostře odmítli jak viktoriánskou estetiku, tak etiku. V šedesátých letech se však zájem o zavržené viktoriánce opět probouzí. Zhruba v polovině dekády publikuje Steven Marcus vlivnou studii *Ti druzí viktoriánci*, v níž aplikuje na výklad viktoriánské mentality freudovskou teorii. Marcus přejímá rámcový modernistický pohled, kdy epochu vnímá jako vnitřně hluboce rozpolcenou a pokryteckou: na jedné straně je to, co je vidět, tedy ctihodná, úzkoprsá, až puritánská společnost, na straně druhé to, co vidět není, tedy noční život, prostituce, pornografie. Z Marcusova freudovského pohledu se noční život jeví jako oblast represe. Je to něco, o čem se nesmí mluvit, co nemá být viděno. Jak zájem o devatenácté století sílil, čím dál víc se ukazovalo, že černobílý pohled je zjednodušující. Řada knih – mezi nimiž dosáhla značného ohlasu především popularizující práce Matthewa Sweeta *Jak jsme vymysleli viktoriánce* – přišla s náhledem, že viktoriánská epocha byla ve skutečnosti mnohem barvitější, rozmanitější a v neposlední řadě i otevřenější, než bychom byli ochotni si myslet. Zároveň řada kritiků poukazovala na to, že modernistický pohled na viktoriánce je nutně zaujatý, neboť se proti nim modernisté chtěli vymezit. Například se kritikům podařilo poměrně přesvědčivě ukázat, nakolik zásadní studie *Významní viktoriánci* Lyttona Stracheyho, jež vlastně formovala modernistický pohled na předchozí epochu, anebo mu přinejmenším dala jasného výrazu, obsahuje řadu zavádějících tvrzení, ba dokonce nepravd. Bez nadsázky lze tedy říci, že poslední desetiletí dvacátého století se nesou ve znamení rehabilitace viktoriánské éry. Doba, o níž se dlouho tvrdilo, že nemůže být od naší odlišnější, neboť je to epocha pokrytecká a puritánská, kdežto naše je otevřená

a pokroková, se najednou začala ukazovat ve zcela jiném světle a začala být vnímána jako doba, která je nám v mnoha ohledech velmi blízká.

Blízká a zároveň vzdálená. Blízká ve fungování společnosti, vzdálená existencí sociálních hranic, které povětšinou dávno zmizely. Možná i proto se tato doba stala tak oblíbenou mezi prozaiky. Situovat děj do viktoriánské éry jim umožňuje akcentovat jisté rysy, které by v příběhu posazeném do současných kulis nepůsobily tak výrazně. To je ostatně případ zmiňované Watersové, ale i Fabera. Zde ovšem neoviktoriánská próza naráží na další problém: že viktoriánská doba v ní plní roli pouhých kulis. Jak píše Alena Dvořáková v recenzi Faberovy knihy: „Ve zkratce řečeno, nejčastěji bývá novoviktoriánský román kombinací červené knihovny s detektivkou ve viktoriánských kulisách a kostýmech.“ Dále pak Dvořáková poznamenává: „Druhým zdrojem novoviktoriánské pokleslosti je cosi podstatnějšího: jedná se o omezení vepsané přímo do žánru a působící do značné míry nezávisle na záměru či schopnostech toho či ono autora... Vynikne to ze srovnání s historickým románem s viktoriánskou tematikou. Od něho se novoviktoriánská fikce liší zejména tím, že navzdory množství historických detailů, které do sebe zpravidla vstřebává, nepracuje historicky, nezajímají ji viktoriáni jako takoví. A nejde tu jen o to, že když si vypomáhá historickými událostmi, nijak se nečiníruje posunout nějaké to datum či spáchat anachronismus – to leckterý historický román dělá vědomě či nevědomky jakbysmet. Spíš platí, že novoviktoriánská fikce zneužívá historii paradoxně k vyživování určitého fantasmatu viktoriánství, k opakovanému kříšení obecně zažitého viktoriánského mýtu: jakési tresti viktoriánství vydestilované a stále znovu předestilovávané z hrstky viktoriánských románů (v jejichž čele stojí *Žena v bílém* Wilkieho Collinse), hrstky viktoriánských básníků (nezřídka kdy básníka jednoho jediného, jímž je – to je zřejmě jedním ze zákonů novoviktoriánského románu – zásadně Alfred Tennyson, dále z hrstky viktoriánských malířů (prim tu hrají preraphaelité), z obrazů Londýna před asanací a z obrovské hromady viktoriánských artefaktů (zajděte si na ně do londýnského muzea V&A).“¹¹¹ Tento zajímavý postřeh nás ale vrací k *Francozově milence*. John Fowles patrně viděl

¹¹¹ Alena Dvořáková, Novoviktoriánské kvítečno, *Souvislosti* 1/2015.

dál než většina současných autorů neoviktoriánské prózy. Po formální stránce je totiž jeho kniha skromná až skeptická. Po stránce tematické neutrální a s mýtem nebo stereotypem viktoriánské doby pracuje velmi opatrně. Zároveň klade jednu znepokojivou otázku: vzhledem k tomu, že proklamované novátorství literatury šedesátých let je vlastně už obsaženo v románu devatenáctého století, nemá moderní spisovatel příliš prostoru pro úhybné manévry: musí se poměřovat s velikány viktoriánské éry. To není úplně snadný nárok a jen málokdo uspěje.

Michel Faber si z Fowlese ledacos vypůjčil, anebo minimálně se jím inspiroval. Najdeme u něj milostný příběh i společensko-historický kontext. Fowlese zajímají „velikáni“ (Arnold, Freud), Fabera každodenní život. Fowles píše svůj román v intencích viktoriánského milostného dramatu: osudové setkání, tajemství, nenaplněná láska, rozvrat, společenské opovržení. Jakkoli letmo načrtnutý příběh je, přece jen uchovává základní půdorys viktoriánského románu. Oproti tomu Michel Faber píše příběh, který je zasazen do viktoriánské éry, ale ta mu slouží jen jako pozadí.

Je však třeba říct, že román je napsán velice umně. Faber nepředstírá, že je autor z devatenáctého století. Naopak, stejně jako John Fowles ve *Francouzově milence* i on volí odstup a materiál spíše zkoumá. Vypráví strhující příběh, leč zároveň volí distanci badatele, snad historika všedního dne. Ten odstup má na čtenáře však velmi zvláštní účinek – jako by nás dráždilo, že nemůžeme být úplně blízko, že realitu tak detailně popisovanou nemáme na dosah, ale musíme se spokojit s vyprávěním, navíc vyprávěním v ženském rodě. Vypravěč se stává prostitutkou jako protagonistka románu a umně si s námi pohrává. Zároveň nás dokáže dráždit historickým rozměrem. I jím – mimo jiné – se *Kvítek* vymyká ze žánrové literatury a čtenář to vděčně přijímá, neboť mu historický rozměr a Faberova posedlost detaily každodenního života dává zapomenout, že čte poměrně banální příběh... a že ho hltá plnými doušky.

U Fabera – zejména u této knihy – totiž mnohem víc než u jiných autorů platí, že v literatuře není důležité „co“, ale „jak“. Příběh prostitutky Sugar, mladé, pohledné, sečtělé, neobyčejně inteligentní, leč žijící v tom nejhorším londýnském slumu, z něhož je vysvobozena jedním ze svých bohatých klientů, který k ní zahoří nikoli láskou, ale majetnic-

kým chtičem, je vlastně variací na dobře známý příběh *Pretty Woman*. Je zde samozřejmě ještě tradiční viktoriánská zápletka, takže William Rackham, majitel továrny na parfémy, není svobodný, nýbrž ženatý a vyznává tehdy tolik oblíbenou taktiku dvojího života (Faber, zdá se, zcela a bez výhrady přejímá závěry zmiňované Marcusovy freudovské studie *Ti druzí viktoriáni*), a Sugar je nucena překonat tuto hranici a proniknout blíže ke svému vydržovateli. Tato její snaha vlastně tvoří jedinou – a poměrně chudou – dějovou linii příběhu, zbytek jsou kulisy.

Bylo by ale chybou se na základě výše řečeného domnívat, že Faber jen narouboval prostý příběh na viktoriánské reálie. Nikoli, jeho mistrovským kouskem je to, že podobně jako zmiňovaný John Fowles dokázal díky svému vypravěčskému umění udělat čtivými i ty pasáže, které bychom v žánrové literatuře četli spíše letmo – v tomto ohledu se velmi podobá jinému současnému autorovi, jenž se mimo jiné specializuje na historické romány, totiž Lawrenci Norfolkovi. Faberovy popisy viktoriánského světa jsou fascinující a překračují stereotypní vnímání devatenáctého století. Zároveň ovšem posilují základní autorovo sdělení: devatenácté století, jak ho zachycuje Michel Faber, se příliš neliší od našeho světa. Vlastně až na detaily jsou tyto světy souměřitelné. Do očí však bije osud těch, kteří neměli to štěstí a nenarodili se jako William Rackham do zámožné rodiny. Anebo se narodily jako ženy.

Postava Sugar, s níž se čtenář postupně identifikuje, protože postupně začíná v románu dominovat, je až mytická. Vynořuje se z bezejmenné masy, osudu navzdory se snaží vzdělávat a hlavně – píše. Potajmu píše román, čímž si vlastně osvojuje hlas, který byl její vrstvě odepřen... a svým psaním se emancipuje víc než službami poskytovanými svému chleboďárci.

Právě toto je ovšem moment, kdy vystupují na povrch i slabé stránky románu. Jednou z nich je právě samotná Sugar. Je nakonec mytická natolik, až z ní jakožto postavy zbývá jen málo. Je nevěrohodná, jednorozměrná, s protagonistkami velkých románů devatenáctého století nesnese srovnání. Sice získává v románu hlas, ale tento hlas je vyprázdňený, je to jen jakási nápodoba. Srovnejme ji s velkými hrdinkami románu devatenáctého století: ty možná neměly hlas, nebyly dostatečně emancipované, ale měly duši. Jejich vnitřní dramata hnala román vpřed

a sloužila jako motor příběhu. *Kvítek karmínový a bílý* je, co se zápletky týče, velice chudý a o nějakém dějovém vývoji, srovnatelném právě s viktoriánským románem, lze mluvit jen stěží. V celé knize jsou dva zásadní momenty: první, když William potká Sugar a během jednoho setkání po ní zahoří takovou touhou, že se rozhodne ji vlastnit; druhý, když se rozhodne převzít otcovo impérium. Tyto dva okamžiky mají spojitost. Mladý floutek William se rozhodne převzít továrnu na výrobu parfémů proto, aby mohl uspokojit svou majetnickou touhu po mladé prostitutce (pro úplnost budiž řečeno, že tuto posesivní touhu v něm autor jaksí předpokládá pouze na základě toho, že pochází z továrnické rodiny, jinak nic v jeho dosavadním životě, jak je nám v hrubých črtách nastíněno, nenaznačuje, že by měl takové sklony). Jde o zásadní změnu v jeho životě, změnu, kterou autor odbyde během několika řádků, aniž by se namáhal podat nám jakožto čtenářům vysvětlení románové. Stejně je to ale i s jeho vztahem k Sugar. Je stěží představitelné, že jedna návštěva nočního podniku – jež nadto skončí ponižující ostudou – by muže z viktoriánské vyšší třídy vedla k tomu, aby se rozhodl tak, jak se rozhodl. Jakkoli hyperrealistické jsou reálie, toto pravděpodobné není.

Výše zmíněné problémy ale možná poukazují na něco zásadnějšího, co se týká samotné struktury románu. Viktoriánský román byl narativně propracované mistrovské dílo, neboť tomu tak diktovala nutnost. Většina románů vycházela seriálovou formou a autorům prostě a jednoduše nezbývalo, než se tomu přizpůsobit: stavět příběhy tak, aby každá epizoda byla celkem sama o sobě, měla svůj vlastní klimax a zároveň aby celek spěl k nějakému konečnému závěru. Fowles, který viktoriánskou prózu důvěrně znal, se tento aspekt pokouší možná mimovolně suplovat „esejistickými“ vložkami: *Francouzovu milenku* nečteme v kuse, ale po částech. Autor pracuje s naším očekáváním, napíná nás, odpírá nám okamžité uspokojení naší čtenářské touhy. U Fabera toto citelně chybí. Vnitřní logika a bohatství příběhu je nahrazeno lešením v podobě až perverzně detailních reálií: román jako takový, tedy vývoj postav, má nahradit cosi na způsob filmového týdeníku.

GRAHAM SWIFT A HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU: SVĚTLO DNE A ŠKODA ŽE TU NEJSI SE MNOU

Jaký vztah má literatura ke klišé? A je klišé v literatuře nemorální? Je známkou morální nedostatečnosti autora, známkou jeho lenosti. Zdánlivě banální otázky přivádějí tazatele k tomu, že když se na ně pokouší odpovědět tak, jak se mu zdá samozřejmé, sám se ocitá na hraně klišé a stereotypu.

Válka proti klišé, tak nazval knižní výbor ze svých literárních kritik Martin Amis a se sobě vlastní vervou v knize hájí oblíbené autory, které jakožto bytostný moralista vnímá eticky. Bojovat proti klišé je – Amis naznačuje – morální povinností každého spisovatele. Klišé se stává nepřitelem číslo jedna, něčím, co zabijí literaturu. Že tato rovnice není úplně jednoznačná, dokazuje jedna z patrně nejlepších knih Grahama Swifta *Světlo dne* – román, který je právě na používání klišé do značné míry postavený. Autor pracoval dlouhých šest let, což mimo jiné ukazuje, že ne vždy je jazykový stereotyp tou nejsnazší cestou.

Graham Swift patří už dlouho k nejuznávanějším anglickým prozaikům, a to zejména díky mistrovskému a dodnes možná nepřekonatelnému dílu *Země vod* (1983). Po něm kritiky i čtenáře zaujal zvláštními „vzpomínkami mrtvého muže“ *Až navěky* (1992), meditací *Mimo tento svět* (1988) a působivým románem *Poslední přání* (1996), za který dostal Booker Prize. Velký ohlas vzbudil i jeho patrně neoptimističtější román *Světlo dne* (2003) a výrazně introspektivní próza *Škoda že tu nejsi se mnou* (2011).

Je trochu ironií osudu (a dějin, o nichž Swift tak poutavě píše ve svém *chef d'oeuvre*), že *Země vod* se vlastně z celku jeho díla trochu vymyká. Anebo, přesněji řečeno, odlišuje se v dominantní interpretaci, které se románu dostalo, protože Swift se samozřejmě svým velkým tématům věnuje i v něm. Onou dominantní interpretací budiž rozuměn výklad, jehož nejvýraznější představitelkou je asi teoretička Linda Hutcheonová. Ta v proslulé knize *Poetika postmodernismu* zaměřuje svůj pohled výhradně na epistemologický rozměr knihy, jmenovitě na ilustraci lyotardovské myšlenky konce velkých vyprávění. „Tento druh dotazování,

podporovaný Rortyho pragmatistickým pocitem nedostižnosti absolutních pravd a zbytečnosti meta-systémů, čelíce Habermasovým argumentům ve prospěch vyšší racionality, jež by překonala kulturní konsensus, na němž závisí Lyotardova pozice, nachází dnes ozvěnu v mnoha diskurzech, od historiografické metafikce typu *Země vod* Grahama Swifta po feministické filmy, jako jsou díla Lizzie Bordenové,¹¹² píše například. Swiftovo dílo pro ni zapadá do rámce, který pokládá za charakteristický pro to, co označuje jako „postmodernismus“. Ten je pro ni především distancí vůči historii: dějiny jsou pojmány jako něco, co zdaleka není samozřejmé, ba naopak, co je navýsost podezřelé, co je věcí neustálé interpretace; v návaznosti na Haydena Whitea označuje Hutcheonová dějiny za konstrukt. Tato interpretace je zcela jistě legitimní a v mnohém je knize práva. Na druhou stranu, jak si povšimli jiní,¹¹³ přílišný důraz na epistemologický aspekt může zastírat další klíčové téma: trauma a jeho zvládnutí, tedy téma, které provází Swiftovu autorskou tvorbu od samého počátku. V *Zemi vod* je ovšem poněkud zastíněno tématem historie; při bližším pohledu se však ukáže, nakolik jsou obě témata propojená.

Swift se času, vzpomínce a paměti věnoval od samého počátku literární dráhy. Téma postupně nahlíží z různých perspektiv: v prvních prózách navazuje na modernistické experimenty s literárním časem (hlavně na Joyce a Woolfovou), ve zmíněné *Zemi vod* se nechal inspirovat novou historií a román pojímá jako mozaiku „historií“, tedy příběhů, které se zvláštním způsobem prostupují, doplňují a někdy i popírají. V románu *Světlo dne* navazuje na ty své knihy (*Až navěky*, *Mimo tento svět*), které nějakým způsobem zkoumají osobní paměť a povahu vzpomínky. Zároveň se Swiftovy romány stávají čím dál klaustrofobnější – od širokého záběru prvních próz, zejména *Země vod*, po značně stísněný svět *Světla dne*, jež se cele odehrává na prostoru několika ulic jižního Londýna, vlastně v poštovním okrsku SW19. Detailní popis tohoto malého prostoru není samoučelný, vyvolává pocit něčeho, co čtenář důvěrně

¹¹² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London: Routledge 1988, s. 55.

¹¹³ Viz Stef Craps, *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift*, Brighton: Sussex Academic Press 2005, s. 70–104.

zná, pocit domova, a jako takový je v příkrém kontrastu k tragédii, jež je klíčovou událostí knihy.

Světlo dne se odehrává v bezčase. Příběh, postrádající silnou dějovou linii, je vlastně reminiscence protagonisty. George Webb je bývalý kriminalista, nyní podle všeho poměrně úspěšný soukromý detektiv působící na londýnském předměstí, konkrétně ve Wimbledonu. Ve skutečnosti ovšem tak docela úspěšný není – od policie jej za velkého skandálu (a neprávem) vyhodili jako „zkorumpovaného“, neboť se nechal vést svým „čichem“ a pokusil se vynutit přiznání od místního gaunera, který vážně pobodal indického přistěhovalce. Po krachu v zaměstnání přišlo zklamání v soukromém životě – Webba opustila žena i dcera (ta si k němu však později opět našla cestu). Postupně, krok za krokem, se z textu dozvídáme, že Webb se ze dna odrazil, zřídil si soukromou detektivní praxi, kde jeho klientkami byly hlavně podváděné či nespokojené manželky, s nimiž měl občas nějaký ten poměr. Zásadní změna v jeho životě přichází v okamžiku, když do jeho kanceláře vstoupí Sarah Nashová, manželka úspěšného místního gynekologa, jenž ji podvádí s chorvatskou utečenkyní z balkánské války, kterou Nashovi vzali pod svou střechu. Že jde o setkání osudové, naznačuje předtucha hned na první straně románu: „Něco se děje. Překračujeme určitou mez a otvíráme dveře, o nichž jsme neměli ani tušení. Nemuselo se to nikdy stát, nikdy jsme to nemuseli poznat. Možná že život je z větší části odpovídání trestu“. A skutečně, to, co začíná jako rutinní práce soukromého očka, končí tragédií: „Člověk překročí určitou mez.“ Webb dostává od paní Nashové jasné zadání: má sledovat jejího manžela, jak jede na letiště rozloučit se s milenkou, která jej opouští a vrací se po válce přes Ženevu domů do Dubrovniku. Jenže on jej sleduje i cestou domů, a tak je svědkem tragédie: Sára Nashová uvaří svému manželovi skvostnou večeři, ale ještě než stačí zasednout ke stolu, zavraždí jej. Webb má podivné tušení, přichází až k domu a sledovaný objekt nachází v tratišti krve. Tím však příběh zdaleka nekončí – čin jako by ho uhranul, opakovaně si klade otázku, zda mu nemohl zabránit, zda neměl něco udělat jinak („Všechno jsem zavinil já. Mohl jsem ho zastavit, zakročit, měl jsem dost příležitostí. Na letišti, v terminálu, na parkovišti. Před bytem.“). Sára ho přitom neodolatelně přitahuje. Začíná ji pravidelně

navštěvovat ve vězení, kde si odpykává devítiletý trest, a postupně se do sebe zamilují. Bizarní vztah přes mříže graduje tragikomickou scénou, kdy Webb nosí za Sáru květiny na hrob zavražděného manžela: „To jsi rád, co? Že jsi naživu. Tam dole se na mě chladně usmívá. Hezké kytky. Krásný den. Nenechá mě jen tak odejít, nic mi neusnadní. Ten cizí chlap, on ho vůbec neznal, a teď se tu zjeví jako nějaký falešný přítel, podvodný gratulant (...). Špehoval ho – v jeho bolesti, v jeho žalu. A teď ho přichází špehovat i po smrti.“

Většinu z výše popsaného děje se dozvídáme hned na prvních stránkách románu. Materiál, který by obvykle vydal na novelu, však Swift rozpracovává do románové formy sofistickým opakováním a důsledným lpěním na detailu. Jednotlivé kapitoly opakují základní motiv, George Webb zpytuje svědomí, zda nemohl vraždě zabránit, ale při každém opakování vyplouvají na povrch různé aspekty Webbova životního příběhu i projekce jeho budoucnosti. Tak se dozvídáme, že jako malé dítě, které si hrálo na detektiva, přišel na nevěru svého otce (tuto pasáž lze číst jako ozvěnu úplně prvních Swiftových próz, kde se stejný motiv vyskytuje též), že se svou asistentkou navázal vztah právě při sledování jejího manžela, a stejně tak je nám v hrubých rysech nastíněno, jak si plánuje budoucnost se Sárou. Tomuto až obsesivnímu opakování je přizpůsoben i jazyk: krátké věty, často vlastně jen elipsy, se neustále vrací k vraždě, znovu a znovu vyvolávají pochybnosti, které nelze zcela zaplašit. Zatím ještě nikdy nehrál ve Swiftových knihách jazyk tak významnou roli. Zde se totiž stává samotnou substancí románu; samotný příběh vlastně jen sleduje pohyb jazyka, který se neustále zdvojuje, vrací k sobě samému a zároveň sám sebe zpochybňuje.

Bylo zmíněno výše, že Swift velmi umně pracuje s klišé – toho dosahuje zvláštní dějovou zápletkou, kdy vypravěčem románu je sám George Webb, tudíž je zřejmé, že jde o vypravěče nevěrohodného. Zvláštní meta-rozměr však jeho vyprávění dostává s tím, že se vypravěč pokouší psát. Není to tedy „autentické“ vyprávění anebo vyprávění, které by autenticitu předstíralo, nýbrž vyprávění, které má literární ambice. George Webb totiž pravidelně dochází za svou milovanou do věznice a předkládá jí výsledky svého literárního snažení, ona – coby literárně zdatná překladatelka – mu texty opravuje a on se podle jejích oprav učí. Vyprávění

tím dostává ještě jeden rozměr, totiž postupné osvojování si literárního jazyka. Dlužno říct, že psaní Webbovi úplně nejde, znovu a znovu sahá po stereotypních výrazech, nedokáže se vymanit z předměstského světa, který zcela formuje jeho život. Milostný poměr s vražedkyní, tedy něco značně neobvyklého, stojí v příkrém kontrastu s jazykem vypravěče, jenž je zcela ponořen do oblasti všedního, běžného, ordinárního.¹¹⁴ Vypravěč prožívá vsutku jedinečný příběh, ale nedokáže nám to říct. Obraty, které ve vyprávění volí, vězí hluboko ve sféře běžného, každodenního. Jeho snaha naučit se psát tak není jen manýrou, ale pokusem vyjádřit jedinečně to, co za jedinečné považuje. Zároveň – byť zpočátku dosti nenápadně – autor čtenáře vede k závěru, že každodenní, všední není zkušenost lidského jedince. Ta je vždy jedinečná a neopakovatelná. Všední se stává teprve v jazyce, kterým je sdělována a chápána. Vykročit z téhle sevřenosti je však dvojznačné, neboť klišé, jazykový stereotyp, floskule, fráze, to vše sice redukuje zkušenost a skutečnost na něco obecného, zároveň to ovšem umožňuje chápat. Vykročit z hájemství klišé znamená riskovat nepochopitelnost, a to až do okamžiku, kdy řeč přejde v nesrozumitelný chrapot či řev. Umění spisovatelovo – a v tom se patrně skrývá Swiftův umělecký manifest – je znovu a znovu hledat onu nezřetelnou cestičku mezi obecným a nepochopitelným, tu zajít na jednu stranu, tu na druhou, ale na žádné nezůstat příliš dlouho.

Z časového hlediska je román napjat mezi minulostí, přítomností a budoucností, přičemž všechny tři zpochybňuje. Minulost je mlhavá, neboť vyplouvá na povrch jen ve fragmentech, nahodile, podle toho, jak si zrovna vzpomene vypravěč, přítomnost není, jelikož se v ní prakticky nic neděje, a budoucnost je jen tušená... a odložená k okamžiku, kdy Sára vyjde z vězení. Tuto kvalitu budoucnosti skvěle vyjadřuje úžasná metafora na poslední stránce knihy, kdy si protagonista představuje, jak bude čekat na Sáru před branami věznice: „Mlha. Všechno zmizelo, ztratilo se. Bylo by to vhodné? Vklouznout zpátky do světa, když ho nebude skoro vidět? Zpočátku tajně a skrytě – přímý pohled by možná těžko snesla... Mlhavý den. Všechno zahalené šedí... Budu tam, s bušícím

¹¹⁴ Detailně a pronikavě se této otázce věnuje James Wood v recenzi uveřejněné v *LRB*. Viz James Wood, "How's the Empress", *London Review of Books*, č. 8, 17. dubna 2003, s. 28–29.

srdcem, s obláčky dechu srážejícího se mi před očima budu čekat, až se mi vrátí a vykročí do jasného světla dne.“

Snad ještě detailnější zkoumání bezprostřední minulosti a tušení blízké budoucnosti nabízí Swift v románu *Škoda že tu nejsi se mnou*. Podobně jako v *Zemi vod* se podíváme na anglický venkov, tentokrát nikoli do východní Anglie, nýbrž do severního Devonu. Autor nás zavádí do odlehle krajiny, zvláštního mikrokosmu tvořeného dvěma sousedícími statky, které zdejší rodiny obývají od nepaměti (konkrétně od sedmnáctého století). Skoro půl tisíciletí uplynulo relativně beze změny, a to navzdory průmyslové revoluci, dvěma světovým válkám a nástupu technologie. Teď se však všechno překotně mění během několika pár let. Ostrovní zemědělství v krátkém sledu za sebou postihnou dvě morové rány, nejprve nemoc šílených krav, pak slintavka a kulhavka. Mění se ale nejen venkov, nýbrž i „velký“ svět. Do newyorských mrakodrapů narazí dvě unesená letadla, vypuknou konflikty v Afghánistánu, ale hlavně v Iráku. Současně se prudce mění ekonomická rovnováha ve společnosti, takže vlastnictví půdy, zejména v Anglii odpradávná považované základ ekonomiky, se stává docela směšným v porovnání s obrovským bohatstvím, které je generováno ve finančních centrech a které je stejně virtuální jako teroristická hrozba nebo válka na druhém konci světa.

Jenže jak virtuální bohatství, tak virtuální válka se záhy v románu ohlásí dosti citelně. Vlastně převrátí řád věcí. Svědkem a obětí těchto převratných změn jsou Jack Luxton a jeho manželka Ellie, členové kdysi znesvářených sousedských rodů, nyní manželé, kteří se rozhodli „přizpůsobit“ nové situaci. Sebevražda despotického Jackova otce a úmrtí neméně despotického otce Ellie otevírá novomanželskému páru budoucnost. Tato budoucnost však znamená rozejít se s minulostí, opustit farmu, rodný kraj a odstěhovat se někam jinam. Přesně to taky udělají. Farmu prodají bohatému bankéři z londýnského satelitu, jenž původní statek zcela zbaví jeho účelu, přestaví ho, a tak vlastně zničí. Za utržené peníze si na ostrově Wight pořídí kemp karavanů, kde přes léto ubytovávají lidi z města toužící po dobrodružství; sami pak v zimě odlétávají relaxovat na Santa Luciu do Karibiku. Vcelku pochopitelný a logický ekonomický model, dalo by se říct. Nicméně nelze říct, že by si Ellie i Jack užívali nového života stejně: jistě, oběma se ulevilo, když unik-

li z dosahu despotických otců, nicméně čtenář – nepochybně ovlivněn perspektivou vyprávění – po chvílce nabyde dojmu, že Jack ztráty rodné hroudy lituje, ba co víc, že to dává za vinu své ženě. Ellie je vykreslena jako ta, která přišla s myšlenkou prodat obě farmy a živit se jinak. To ona – přesvědčuje nás vypravěč – chtěla létat na zimní dovolené do Karibiku a nechat historii daleko za sebou.

Jenže Graham Swift a jeho čtenáři dobře vědí, že toto možné není. Je jen otázkou času, kdy se Jackův problém se ztrátou rodinného domu, a tím pádem i minulosti projeví. Katalyzátorem se stává zpráva o úmrtí jeho bratra. Tom, o osm let mladší než hlavní „hrdina“ románu, se rozhodne odejít k armádě a v den svých osmnáctých narozenin z farmy zmizí. Na dopisy svého bratra neodpovídá, a tak se o něm Jack dozvídá až po dlouhých dvanácti letech. Jeho bratra sloužícího v Iráku zabila mina. Tomova smrt a scény preventivně utraceného a spalovaného dobytka tvoří jakýsi výchozí bod apokalyptického románu, v němž mnohé naznačuje, že vše dobré se událo v minulosti a do budoucnosti toho mnoho nezbývá. Vskutku ne. Celý román je vlastně zhuštěn do několika dní, kdy protagonista odjíždí z ostrova na pevninu, zajišťuje pohřeb svého sourozence, a – patrně nevědomky – tak prochází krajinou, jež je v kontextu anglické rurální krajiny doslova obtěžkána významem (stačí vzpomenout romány Thomase Hardyho nebo později Johna Fowlese). Jack se tedy vydává na pohřeb svého bratra, jeho žena odmítne jet s ním, ba co víc, ani jej nevyprovodí. Sice mu píše textové zprávy, pokouší se mu volat, ale Jack má vypnutý telefon. Vlastně je to podobné, jako když se Hardyho postavy o kousek minou. Je zaděláno na tragédii.

K té nakonec nedojde, ale přesto je čtenář napínán do samého konce. V tomto ohledu je román *Škoda že tu nejsi se mnou* přímým protikladem *Světla dne*. V dřívějším románu pramení optimismus z toho, že si hrdina osvojuje jazyk, jenž mu umožní vyjádřit svou dřívější zkušenost a vyrovnat se s traumatem minulosti, navíc má před sebou jasný horizont, kdy milovanou osobu propustí z vězení; v pozdním románu převáží chmury. Protagonisté se s traumaty minulosti vyrovnat nedokážou a text knihy neskýtá příliš nadějí, že by tomu mělo někdy být jinak. Srovnání těchto dvou pozdních Swiftových románů tak možná napovídá, že vyrovnání se s minulostí spočívá právě v jazyce.

TODESTRIEB: BÍLÝ HOTEL D. M. THOMASE A ZÁNÍK STŘEDNÍ EVROPY

Bílý hotel D. M. Thomase vzbudil okamžitě po svém vydání v roce 1981 rozporuplné reakce. Na jedné straně nadšené přijetí, zejména ve Spojených státech, nominace na Booker Prize, která mu údajně jen těsně unikla, na straně druhé příkré odsudky, obviňování z pornografie, sadismu, machistického pohledu na ženské tělo a zvrácených představ o ženské sexualitě.

Dnes, z odstupu téměř čtyřiceti let a řady dalších Thomasových románů, ztratila kniha mnohé ze své výstřednosti. Tabu bylo prolomeno jinde a silněji, takže pornografické fantazie, jež pobuřovaly některé čtenáře a kritiky v roce 1981, by se dnes vyjímaly nepřípadně snad jen v dětské literatuře. Pohoršení, ale i vzrušení ze zobrazení čehosi zakázaného pominuly, takže je možné se na *Bílý hotel* podívat střízlivým pohledem, jenž nebude v zajetí fascinace (kladné či záporné) sexuálně explicitními scénami. Tak například Alan Hollinghurst v obsáhlé a vnímavé recenzi píše: „Jedním z problémů je pornografie. Čtenáři vystavení nekonečným a nudným (pro většinu z nich) aktům v *Měsíčním kameni* [předchozí autorův román z roku 1980] – obsesivní fantazii, fetišismu, skupinovému sexu, masturbaci (vzájemné a solo – nebo sola), sebepoškozování, neustálým výtokům, ejakulacím a klystýrům, a dokonce, občas, poměrně přirozené souloži – si při otevření první stránky první části *Bílého hotelu* jistě pomyslí: ‚Aha, už je to tu zase‘, neboť šťávy opět tečou po stehnech a do vagín se derou prsty. V *Měsíčním kameni* však nepřicházela úleva od vyprávění v první osobě s výjimkou situací, kdy vypravěčka upadala do své druhé, nepíšící osobnosti; jako technika to bylo experimentální, ale byl to experiment bez kontroly, bez ironizující normality. Přeháněl monotónní a nudnou skutečnost, která charakterizuje i ‚báseň‘ Lidy Erdmanové [hlavní postavy *Bílého hotelu*]; byla v tom jistá zručnost, ale výsledek byl přinejlepším, jak se vyjádřil Andrew Motion v *Times Literary Supplement*, ‚impresivně nevábný‘. V *Bílém hotelu* je pornografie použita podstatně vypočítavě-

ším způsobem.¹¹⁵ A Linda Hutcheonová v knize *Poetika postmodernismu* román charakterizuje jako knihu, „jejíž kontroverzní přijetí možná signalizovalo její problematický charakter“, a dodává: „Tuto knihu jsem si vybrala ne jako příklad dobrého nebo špatného románu, ale jako příklad knihy, již mnoho, ne-li přímo většina čtenářů shledala znepokojující. Uváděné důvody jsou početné: sadomasochistická sexualita, falšování dějin, plagiátorství historických dokumentů. Domnívám se však, že všechny tyto reakce jsou do jisté míry zástupné, neboť jde v mnoha ohledech o hluboce antihumanistický román, jenž problematizuje stejné otázky jako poststrukturalistická teorie, a nepřekvapivě byl proto přijat stejně odmítavě. Svými metafiktivními aspekty proměňuje v iluzi jakékoli vyprávění, jež si činí nárok na transparentnost, na skrývání ‚aparátů výpovědi‘. Hluboce ruší a rozptyluje pojem jednotlivce, koherentního subjektu a jeho vztahu k dějinám, sociálnímu uspořádání, a dokonce i k vlastnímu nevědomí. Přítomnost ‚Freuda‘ coby postavy v knize zdůrazňuje specificky mužské vepsání subjektivity ze strany psychoanalýzy.“¹¹⁶

Dlužno dodat, že tyto názory nejsou zdaleka ojedinělé. Zejména krátce po vydání knihy v ohlasech převládá diskuse o pornografii (z hlediska estetického) a o psychoanalýze (z hlediska intelektuálního). V druhém případě byl dokonce D. M. Thomas obviňován z toho, že zastává názor, podle kterého „ženy s výraznou sexualitou (Židovky, není třeba dodávat) si vlastně říkají o trest, anebo alespoň se jim dostane toho, co zasluhují“, že „trivializuje radikální charakter Freudova díla“, používá „masakr v Babím Jaru jako ústřední bod pro přepsání Freuda“ a že jde o „trivializaci dějin“.¹¹⁷

Na přepjaté reakce je nejlepším lékem čas a i v případě D. M. Thomase a jeho románu *Bílý hotel* se z delšího odstupu některé reakce ukazují jako poněkud hysterické. Pokud kniha „trivializuje“ historii, pak ji stejnou měrou, ne-li větší, trivializuje celá románová produkce zabývající

¹¹⁵ Alan Hollinghurst, „Alan Hollinghurst writes about the poems and novels of the author of *The White Hotel*“, *London Review of Books*, č. 22/23, 3. prosince 1981, s. 14.

¹¹⁶ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London: Routledge 1988, s. 165–166.

¹¹⁷ Cituje ve zmiňované recenzi Alan Hollinghurst.

se historií v posledních dvaceti letech. Otázkou by pak bylo, co historii netrivializuje? Nějaký historický román lukácsovského ražení, který dokáže v dějinách rozpoznat ty pravé síly a jejich realizaci? Stejně tak je to se sexualitou. Jako by šok z kdysi nezvykle otevřeného popisu sexuálních fantazií protagonistky zakrýval cosi mnohem podstatnějšího: totiž tušení smrti, schopnost telepatie, a především konec Evropy v té podobě, v níž existovala po staletí.

Sigmund Freud nevystupuje v románu vůbec náhodou, a rozhodně zde není kvůli analýze sexuálních představ protagonistky. Vyléčit se mu ji totiž nepodaří, spíše v textu plní roli Sherlocka Holmesa a svým důvtipem odhaluje jisté skutečnosti z osobní historie své pacientky, které se ona sama brání přiznat a halí je do skrývajících vyprávění. Freud je pro Thomase důležitý kvůli schopnosti telepatie. Vůbec nejde o to, že by protagonistka s výraznou sexualitou nakonec „dostala to, po čem touží“, ale naopak o to, že její silná sensitivita – ať už se projevuje v sexualitě, či jinde – jí dodává téměř věšdecké schopnosti. Svou vizi budoucnosti nedokáže konceptualizovat a nedokáže to ani románový Freud – je ale zjevné, že jde o vizi zlověstnou. Vychází z reality světa částečně rozvráceného po první světové válce, ale stáje ještě držícího nějak pohromadě – než se brutálně rozpadne, rozlomí a do propasti strhne mnohé, včetně protagonistky tohoto románu.

Na druhou stranu možná telepatie slouží Thomasovi ještě k jednomu účelu, totiž k propojení událostí, jejichž spojitost by jinak byla nevěrohodná. Trochu zde předjímá strategii, která se o desetiletí později silně rozšíří a kterou kritik James Wood označí za „hysterický realismus“. U Thomase však působí věrohodně: drží ji koncept psychoanalýzy a víry, že za světem racionálním a konceptuálním je svět jiných spojitostí; že slova, věci a události nejsou spojeny pouze příčinně, jazykem, jasným konceptem, ale ještě nějak jinak.

Ke zmíněné věrohodnosti přispívá i nejistota. Románový Freud – jenž by měl dle feministické kritiky vnucovat příběhu, hrdince i čtenáři mužské pojetí ženské sexuality – je sám nemocný a hlavně nejistý. „Mám pochybnosti o tom, zda vůbec někdy máme co do činění se vzpomínkou z dětství; možná jedině, co máme, jsou vzpomínky *vztahující se k dětství*. Naše nejranější vzpomínky nám ukazují léta našeho dětství

ne tak, jak byla, ale tak, jak se nám jevila v pozdějším věku, kdy už se objevily vzpomínky.¹¹⁸

Vypravěč sám nepředkládá čtenáři žádnou souvislost. Kniha sestává z prologu a šesti částí, které k sobě vzájemně odkazují jen volně, a je na čtenáři, aby si souvislost vytvořil. Z hlediska časového se čtyři části odehrávají v mezidobí mezi světovými válkami, které tvoří hlavní časový úsek románu, pátá část v Kyjevě po jeho obsazení německou armádou a závěrečná část šestá v Izraeli. Prolog je složen z dopisů mezi Sigmundem Freudem a jeho někdejšími žáky, v nichž se píše o pozoruhodném textu sepsaném jednou Freudovou pacientkou. Ta své sexuální fantazie zachytila formou básně, kterou vepsala do partitury *Dona Giovanniho* – tato nenápadná shoda okolností je sama o sobě vtipná a zajímavá a báseň tvoří první část knihy. Druhá, pojmenovaná *Deník z Gasteinu*, na část první navazuje a detailně ji rozpracovává formou prózy. Zavádí nás do snové krajiny kolem alpského hotelu, kde pisatelka realizuje své sexuální fantazie, často poměrně bizarní, až surreálné, uprostřed série katastrof (záplava, sesuv půdy, požár) – to Freud později interpretuje jako autoerotický ráj. Třetí část je velice přesvědčivě napsaná případová studie Frau Anny G. z Freudova pera, v části čtvrté potkáváme „reálný“ subjekt případu, zpěvačku Lisu Erdmanovou, jež v mnohém zosobňuje internacionalismus světa mezi válkami. Narodila se v Oděse, vyrostla ve Vídni, jako operní zpěvačka cestovala po celé Evropě a v Miláně ji potkalo osudové seznámení: přijela zaskakovat za zraněnou ruskou divu Věru Serebjakovou v Evženu Oněginovi, kde vystupovala po boku jejího manžela, postaršího ruského zpěváka Viktora Berensteina. Ruští umělci zvou Lisu do Kyjeva, nicméně už zde mezi řádky probleskují temné stíny: během setkání v Miláně jsou ruští zpěváci ještě plni optimismu, a když jejich oběd naruší dětský žebrák, konstatují, že tohle v jejich nové zemi nebude. „Není to možné udělat přes noc a v zemi jsou stále obrovské nerovnosti. Ale konečně jsme vykročili správnou cestou.“¹¹⁹

Záhy se ukáže, že nejenže to nebyla správná cesta, ale že to byla přímo cesta do pekel. Do příběhu trojice vstupuje osobní tragédie, když

¹¹⁸ D. M. Thomas, *The White Hotel*, Bury St Edmunds: Gollanz 1981, s. 100.

¹¹⁹ *Ibid.* s. 143.

Věra v Kyjevě umírá při porodu. Lisa je otřesena, snaží se Viktorovi pomoci a její pomoc plynule přechází v to, že se stává jeho manželkou, stěhuje se z Vídně do Kyjeva a ujímá se péče o jeho syna Kolju. Toto vše zachycuje čtvrtá, nejrozsáhlejší část románu, nazvaná Lázeňské středisko.

Tragické finále románu přichází v části páté, nazvané Spací vůz. Ukazuje se, že Lisa vyměnila evropský svět luxusu za svět naprosté bídý a barbarství. Navíc se naplno rozbíhají stalinské čistky, jimž padne nakonec za oběť i Viktor. Lisa, kdysi navyklá komfortu skvostných alpských středisek či milánských hotelů, nyní bojuje se šváby, shání pro adoptivního syna trochu jídla a chodí na latrínu na dvorku omšelého činžovního domu. Kyjev je okupován německými vojsky a ona už doufá jen v jediném: aby se odsud s Koljou dostala. Je jí jasné, že Viktor stalinský koncentrák nepřezijí, a tak když se na ulicích objeví výzva, že se všichni Židé mají shromáždit na daném místě, doufá ve vysvobození. „Naštěstí začaly přicházet lepší zprávy. Je zcela vyloučeno, že by je převzeli do nějakého ghetta. Cožpak nejsou Němci civilizovaná rasa? Lisa je dobře znala, vždyť mezi německými přátelskými hlasy prožila polovičku života. Dokonce ani komunisti neměli těch několik let před válkou pro Němce jiné než dobré slovo. A když vybuchl Kreščatik, cožpak neriskovali Němci vlastní životy, neposílali jednotky po celém městě a nevybízelí lidi, ať opustí své domy? Zachraňovali staré lidi, děti, invalidy – stejné lidi, které by teď měli poslat do ghetta! Ne, evakuují je někam dál za bojovou linii, do bezpečí. Ale proč, položil si někdo otázku, by měli nejdřív evakuovat Židy? Odpověď přišla rychle a sebevědomě: „Protože jsou s nimi příbuzní.““

Řeč je o výzvě, která se objevila na kyjevských ulicích v září 1941: „Všichni Židi města Kyjeva a jeho okolí jsou povinni dostavit se v pondělí dne 29. září 1941 do osmé hodiny ráno na roh ulic Melnykova–Dokterivská. Vezmou si s sebou své dokumenty, peníze a cennosti, dále teplé oblečení a spodní prádlo. Kdo z Židů neuposlechne tohoto rozkazu a bude přistižen na jiném místě, bude zastřelen. Kdo z občanů vnikne do prázdných židovských bytů s úmyslem krást, bude zastřelen.“ Lisu a jí blízké zarazí výhrůžný tón výzvy i pejorativní označení „Židi“ – naděje v transport do nějaké lepší země je však silnější, a tak se vše začne vysvětlovat: jde o nedorozumění způsobené špatným překladem. Lisa

ví, že v němčině zní výzva úplně stejně, nicméně v naději po vykoupení pochyby zaplaší a vydává se na místo určení. Naději posílí fáma, že shromážděné čeká cesta do Palestiny.

Samozřejmě namísto cesty do Palestiny všechny čeká smrt v neblaze proslulé rokli Babí Jar na předměstí Kyjeva. Jednotky Einsatzgruppen ve spolupráci s ukrajinskou milicí zde ve dnech 29. a 30. září pozabíjely přes třiatřicet tisíc kyjevských Židů. Brutální masakr, který byl vlastně jen zrychleným procesem transportu do plynových komor v koncentračních táborech, přežila hrstka lidí, mimo jiné herečka Dina Proničevová (její příběh Thomas v románu zachycuje a opírá se i o její výpověď před pozdějším soudem, kde popisuje, jak lidem během několika chvil zešedivěly vlasy). Masakr zdokumentoval Anatolij Kuzněcov, který bydlel nedaleko rokle a zhruba ve věku čtrnácti let si začal zapisovat, co viděl na vlastní oči, co slyšel od dalších lidí a zhruba v polovině šedesátých let vydal knihu *Babí Jar: dokument jako román*. Ta vyšla v SSSR v cenzurované podobě, v roce 1968 po okupaci Československa Kuzněcov ze Sovětského svazu uprchl do Londýna a podařilo se mu propašovat i film s kompletním zněním textu.

Právě blízkost Kuzněcovovu dokumentu se stala kontroverzním tématem při recepci Thomasovy knihy – jedni ho obviňovali z plagiátorství, jiní – jako výše zmíněná Linda Hutcheonová – pokládají tuto „výpůjčku“ za typicky postmoderní rys Thomasovy prózy. Zde je možná třeba zdůraznit dvě věci. Jakkoli byl masakr v Babím Jaru strašlivý a obrovský, historický materiál se prakticky omezuje na Kuzněcovův text. Tudíž je logické, že pokud chtěl D. M. Thomas tuto historickou událost v knize použít – a dává dobrý smysl, že použil zrovna ji, neboť svými děsivými aspekty i zhuštěností odpovídá tomu, co se děje v románu předtím –, neměl jiné možnosti než sáhnout po tomto textu. Navíc v ediční poznámce text uvádí se slovy: „S vděčností přiznávám, že v části V jsem použil materiál z knihy Anatolije Kuzněcova *Babí Jar*, zejména svědectví Diny Proničevové.“

D. M. Thomas měl k materiálu blízko i svou profesní specializací. V padesátých letech vystudoval ruskou literaturu a do angličtiny překládal ruskou poezii, hlavně Annu Achmatovovou. Masakr v Babím Jaru mu poskytl příležitost zachytit tragédii nejen evropského židovstva, ale

střední Evropy. I proto je zbytečné příliš ulpívat na konkrétních detailech knihy a zaměřovat se úzce buď na sexuální, nebo psychoanalytickou složku. Ani jedno nakonec nehraje podstatnou roli. Lisa Erdmanová sice prožívá nejrůznější frustrace, nakonec ale její sexualita v románu hraje roli jen marginální, a to do té míry, že odmítne mít vlastní dítě, neboť podvědomě tuší katastrofu, která se na Evropu řítí. Navíc toto rozhodnutí, pramenící z jejího nevědomí, je vlastně zcela irelevantní, protože se „matkou“ stává vlastní volbou: rozhoduje se ujmout malého Kolji a vlastně kvůli němu jde na smrt.

Spíše než román o psychoanalýze je tak kontroverzní Thomasovo dílo znepokojující výpověď o zániku jedné kultury. Znamení zmaru si nese s sebou podobně, jako tuší svůj tragický konec Lisa Erdmanová. Mezi rafinovaným operním uměním a naprostým barbarstvím je tenká hranice a její narušení znamená pád do propasti. Sebelepší teorie nedokáže vysvětlit běsy dřímající uvnitř člověka. A střední Evropa počátku dvacátého století jistě měla své chyby, nespravedlnosti a problémy; přesto však byla neskonale intelektuálně, kulturně, ale hlavně morálně výš než strašlivé režimy, které jí chtěly vtisknout novou podobu, chtěly ji zbavit komplexů a přinést lepší svět.

PODĚKOVÁNÍ

Tato kniha by nemohla vzniknout bez pomoci a podpory, jichž se mi dostalo od lidí kolem mne. Alespoň některým bych chtěl na tomto místě poděkovat. Velké díky patří mému učiteli a později příteli a kolegovi Martinu Hilskému, který mě ke studiu současné britské prózy přivedl a dodnes mi pomáhá svými radami a názory. Zejména v posledních pěti letech pro mě naše pravidelná týdenní setkávání s ním a jeho ženou Kateřinou na Ústavu anglistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity byla neobyčejně podnětná a moc si této příležitosti vážím. Stejně tak bych chtěl poděkovat všem svým kolegům z Ústavu anglistiky, díky nimž se z našeho pracoviště stalo inspirativní místo. To by nebylo možné bez podpory vedení Filozofické fakulty; velký dík proto patří jak předchozímu děkanovi Pavlu Královi, na jehož impuls byla anglistika na FF založena, tak současnému děkanovi Vladimíru Papouškovi, který studium anglistiky velkoryse podporoval. Je mi zároveň velkou ctí, že jsem mohl být členem jeho výzkumného týmu. Poděkovat bych ale chtěl i dalším kolegům z Filozofické fakulty Jihočeské univerzity, jmenovitě pak dvěma kolegům z bohemistiky, Markétě Maturové za pomoc redakční a Davidu Skalickému za pomoc administrativní; všem pak za možnost se setkávat a vyměňovat si názory v milém a přátelském prostředí. Díky patří i studentům, s nimiž jsem mohl o textech diskutovat na seminářích, které jsem současné britské literatuře věnoval, a to jak na FF JU, tak na FF UK – zároveň bych chtěl poděkovat Martinu Procházkovi a Ondřeji Pilnému z Ústavu anglofonních literatur a kultur na FF UK, že mi umožnili zde specializované semináře vést. Řada z textů v této knize vznikala původně jako doslovy pro nakladatelství Argo, Mladá fronta a Odeon. Chtěl bych jim a hlavně jejich redaktorům Petru Onuferovi, Tomáši Dimterovi a Jindřichu Jůzlovi poděkovat za příležitost ty texty psát – vždy to byla radost. Stejně tak si velice cením redakční podpory ze *Světa literatury* a *Prague Studies in English* – chtěl bych poděkovat Anně Houskové, Vladimíru Svatoňovi, Pavlu Šidákovi a Petru Chalupskému. Svému blízkému příteli Petru Onuferovi bych

IN MEMORIAM

chtěl zároveň poděkovat za redakci textu, dalším přátelům Martinu Cápovi, Viktoru Janišovi, Miloši Komancovi a Petru Bílkovi za podporu a podnětné diskuse. Samozřejmě zvláštní poděkování patří mé rodině, zejména mé ženě Petře za trpělivost a laskavou podporu.

ENGLISH SUMMARY

The essays collected in the present volume examine topics of history and memory in contemporary British fiction. The key premise of the book is that the attitude to history in fiction has changed profoundly in recent decades. Formerly seen as escapist literature, historical fiction has gained prominence and is now perceived quite differently.

The authors included range from postwar classics of British literature such as John Fowles or Lawrence Durrell to minor or marginalised authors such as Edith Templeton to major contemporary writers such as Julian Barnes and Ian McEwan. Topic-wise, the attention has been paid to both historical novels (Hilary Mantel, Lawrence Norfolk) and novels dealing with personal memories (Templeton, Barnes).

EDIČNÍ POZNÁMKA

Většina textů v této knize vychází z časopisecky publikovaných studií a knižních doslovů. Pro přítomné vydání byly zrevidovány a v různé míře přepracovány. Následující bibliografické údaje uvádějí první otištění daného textu:

Osobní příběh a Kainovo znamení: život a dílo Alexandera Trocchiho původně jako doslov in: Alexander Trocchi, *Helen a touha*, Praha: Argo 2014.

Spříznění bez možnosti volby: Gordon Edith Templetonové původně jako doslov in: Edith Templetonová, *Gordon*, Praha: Odeon 2005.

Portrét umělce jako rebela: Lawrence Durrell, pudingový ostrov a *Černá kniha* původně jako doslov in: Lawrence Durrell, *Černá kniha*, Praha: Odeon 2014.

Barry Unsworth a historie, z níž se nic nepoučíme původně jako studie in: *Svět literatury*, XXV, 52.

Tragické břímě minulosti v díle Williama Trevora původně jako doslov in: William Trevor, *Příběh Lucy Gaultové*, Praha: Mladá fronta 2011 a doslov in: William Trevor, *Láska a léto*, Praha: Mladá fronta 2010.

Julian Barnes a smutek: privatizace dějin, rozum a cit původně jako článek „Julian Barnes a smutek“ in: Host 7/2015.

Ian McEwan, paměť, vzpomínka a dětství původně jako doslov in: Ian McEwan, *Mlsoun*, Praha: Odeon 2013.

Filosofie a dějiny jako fraška aneb velká témata v románech
Toma McCarthyho
původně jako doslov in: Tom McCarthy, *C*, Praha: Odeon 2011.

Literární vzpomínka na dvacáté století: *Cizí dítě* Alana Hollinghursta
původně in: Alan Hollinghurst, *Cizí dítě*, Praha: Odeon 2012.

Příroda, šílenství a dozvuky romantismu: John Clare dnes
původně jako studie in: *Svět literatury*, XXIII, č. 48, 2013.

Historické krajiny Lawrence Norfolk a otázka po románu jako žánru
původně jako studie in: *Prague Studies in English*, 4/2015.

Literární dílo jako terapie: romány Edwarda St Aubyna
původně jako doslov in: Edward St Aubyn, *Marně hledám slov*,
Praha: Argo 2015.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Ackroyd, Peter 60, 126, 156
Achmatovová, Anna 197
Al-Kharrat, Edwar 32
Aldington, Richard 41
Allen, Matthew 133–136, 141–143
Allen, Oswald 142
Allnattová, Judith 138
Amis, Kingsley 55, 99
Amis, Martin 90, 92, 108, 116, 124, 185
Apollinaire, Guillaume 12, 19
Ariosto, Ludovico 34
Arnold, Matthew 182
Ashberry, John 137
Auden, Wystan Hugh 35, 44
Augustinus, Aurelius 88
Austenová, Jane 101
Bainbridgeová, Beryl 115, 175
Balk, Eero 24, 25
Banville, John 90, 108
Barkerová, Nicola 108
Barkerová, Pat 115
Barnes, Julian 52, 81–94, 115, 131, 201, 202
Barr, Cecil 41
Barthes, Roland 22, 50
Bataille, Georges 12, 19, 107
Bate, Jonathan 137, 138, 143
Baudelaire, Charles 41
Beachová, Sylvia 18
Beckett, Samuel 12, 19, 21
Berger, John 170
Blake, William 97, 136
Blanchot, Maurice 16, 109
Bloomfield, Robert 137
Boccardiová, Mariadele 61
Boileau, Nicolas 148
Bordenová, Lizzie 186
Borges, Jorge Luis 115
Bowenová, Elizabeth 77, 79
Bradbury, Malcolm 100, 146
Bradford, Richard 54, 55, 60, 61
Bridges, Henry 41
Brooke, Rupert 124, 125, 126, 127
Brooke-Roseová, Christstine 50, 100
Brown, Dan 146, 147
Bryant, Baird 12
Bunyan, John 160
Burgess, Anthony 170
Burns, Robert 136, 137
Burroughs, William Seward 18, 19, 40
Butor, Michel 50
Byattová, Antonia Susan 54, 127, 152, 156
Byron, George Gordon 122, 135, 174
Calder, John 14, 15
Camus, Albert 13
Carlyle, Thomas 142, 143
Carr, David 87
Carré, John le 97
Carterová, Angela 108, 175
Caunt, Ben 137
Celan, Paul 157, 158
Clare, John 131, 133, 134–144, 203
Cocteau, Jean 12
Coetzee, John Maxwell 171
Cohen, Leonard 15
Coleman, John 11
Coleridge, Samuel Taylor 122, 135, 136
Collins, Wilkie 181
Connolly, Cyril 105
Cowper, William 137
Crace, Jim 99
Craps, Stef 186
Cromwell, Oliver 159
Cromwell, Thomas 117–121
De St Jorre, John 18
Defoe, Daniel 10, 53, 115, 148, 149, 150, 178
Deleuze, Gilles 107, 114
DeLillo, Don 153, 166
Delumeau, Jean 159

- Derrida, Jacques 107, 110
 Desaiová, Anita 169
 Desaiová, Kiran 169
 Dickens, Charles 34, 50, 108, 113, 115,
 166, 177
 Didionová, Joan 81
 D'Occam, Guillaume 62
 Donleavy, James Patrick 18, 19
 Donne, John 34
 Doyle, Roddy 171
 Driscoll, Lawrence 103
 Dryden, John 137
 Dülmen, Richard von 159
 Durrell, Lawrence 17, 19, 31–45, 55, 59,
 201, 202
 Dvořáková, Alena 181
 Eagleton, Terry 102, 103
 Eco, Umberto 145, 146, 150
 Edgeworthová, Maria 76
 Elkinsová, Caroline 132
 Eliot, George 50, 108, 115, 178
 Eliot, Thomas Stearns 17, 33, 35, 37, 38,
 41, 44, 108, 111
 Elton, John 171
 Faber, Michael 133, 177, 178, 180, 182–184
 Faithfullová, Pamela 143
 Farrell, James Gordon 59, 72, 77, 78
 Farrellová, M. J. 77
 Feuchtersleben, Ernst von 43
 Fielding, Henry 53, 148, 149, 179
 Firbank, Ronald 125
 Fleming, Ian 101
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 149
 Forster, Edward Morgan 45, 125, 126
 Foucault, Michel 20
 Foulds, Adam 131–144
 Fowler, Thomas 142
 Fowles, John 46–53, 54, 55, 59, 60, 101,
 108, 115, 179, 181–184, 191, 201
 Fraenkel, Michael 39
 Freud, Sigmund 43, 113, 182, 193–195
 Gawsworth, John 34, 35, 43
 Genet, Jean 12
 Girodias, Maurice 12–14, 17–21
 Godard, Jean-Luc 50
 Golding, William 170
 Greenaway Peter 145
 Groddeck, Georg 43
 Guigneryová, Vanessa 84
 Habermas, Jürgen 186
 Hallam, Arthur Henry 122–124, 126, 134
 Hardy, Thomas 35, 50, 53, 69, 78, 108, 177,
 178, 191
 Harington, John 34
 Harris, Frank 41
 Hartley, Leslie Poles 125
 Heidegger, Martin 29
 Hemingway, Ernest 11
 Higgins, Aidan 76
 Hilský, Martin 31, 42, 44, 45, 47–49, 77,
 199
 Hobbes, Thomas 160
 Hodrová, Daniela 48
 Hollinghurst, Alan 115, 122–130, 193, 203
 Hudson, Barclay 36
 Hughes, Ted 139
 Hutcheonová, Linda 51, 60, 185, 186, 193,
 197
 Huysmans, Joris Karl 109, 110
 Chartier, Roger 86, 91
 Chaucer, Geoffrey 10, 34
 Churchill, Winston 127
 Ionesco, Eugène 12
 Ishiguro, Kazuo 124
 Jack, Ian 7
 Jamek, Václav 112
 James, Henry 105, 106, 125–127
 Jamesová, Norah 40
 Johnson, Bryan Stanley 50, 55, 100
 Johnson, Samuel 81
 Jones, Dan 52
 Jones, Thomas 155
 Joyce, James 11, 18, 40, 41, 55, 99, 108,
 109, 114, 125
 Joyceová, Mary 137, 140, 143, 186
 Kahane, Jack 18, 19, 39–41
 Kavafis, Konstantinos 32, 45
 Kavanaghová, Pat 82, 93, 94
 Keaneová, Molly 77
 Kearney, Patrick J. 17
 Keats, John 122, 135, 149
 Kelly, Stuart 169

IN MEMORIAM

- Kelman, James 171
 Kermode, Frank 102, 104, 105, 173
 Keynes, Geoffrey 127
 Kleist, Heinrich von 30
 Klossowski, Pierre 16
 Kuzněcov, Anatolij 197
 Lamb, Charles 137
 Larkin, Philip 59
 Lautréamont, Comte de 35
 Lawrence, David Herbert 17, 19, 35, 37
 Leeová, Hermione 79
 Lempièr, John 147–150, 158
 Lengel, Frances 12
 Lewis, Wyndham 35, 44
 Locke, John 178
 Lodge, David 55, 99, 100
 Logue, Christopher 11, 12, 19
 Lougeeová, Jane 12
 Lukács, György 115, 178
 Lupton, Hugh 138–141
 Lyotard, Jean-François 186
 MacDiarmid, Hugh 15
 MacKenna, John 138
 MacNiven, Ian 33–35, 39
 Mantelová, Hilary 8, 115–121, 201
 Marconi Guglielmo 114
 Marcus, Steven 180, 183
 Marinetti, Filippo Tommaso 107
 Marlowe, Christopher 109
 Marsh, Edward 127
 Martin, Frederick 137
 Martinová, Violet F. 76
 Maugham, William Somerset 55
 Mayer, Robert 87
 McCarthy, Cormac 99
 McCarthy, Tom 107–114, 203
 McEwan, Ian 64, 95–106, 115, 116, 124, 125, 201, 202
 Meguid, Ibrahim Abdel 32
 Melville, Herman 109
 Miller, Henry 11, 18, 19, 35–41, 44
 Milton, John 41, 137, 160
 Mitchell, David 173
 Montaigne, Michel de 84
 More, Thomas 119
 Moseley, Merritt 84
 Moore, Alan 138, 139
 Moore, George 72
 Motion, Andrew 192
 Nabokov, Vladimir 18, 19, 26, 40, 108
 Navrátil, Josef 24, 26
 Nehru, Džaváharlál 23
 Newby, Percy Howard 170
 Nin, Anaïs 35, 39, 40
 Norfolk, Lawrence 8, 145–161, 183, 201, 203
 Nussbaum, Martha C. 106
 Oatesová, Joyce Carol 81
 O'Brienová, Edna 74
 O'Connor, Frank 74
 O'Flaherty, Sean 74
 Oludhe, Marjorie 132
 Palliser, Charles 133
 Pankjevov, Sergej 113
 Passerová, Edita 22
 Pechar, Jiří 51
 Pepys, Samuel 120
 Perles, Alfred 39
 Perec, Georges 109, 112
 Perrault, Charles 149
 Petronius 41
 Porterová, Rosalind 29
 Pound, Ezra 41, 44
 Powell, Anthony 55, 99, 175
 Proničevová, Dina 197
 Ptolemaios, Klaudios 45
 Pynchon, Thomas 166
 Rabelais, François 34
 Réageová, Pauline 20
 Ricoeur, Paul 86, 87
 Richardson, Samuel 149
 Rimmingtonová, Stella 171
 Robbe-Grillet, Alain 50, 108, 109
 Roberts, Michael Symmons 137
 Robinson, Eric 138
 Roland, Edmund 23
 Rorty, Richard 186
 Rushdie, Salman 60, 84, 108, 115, 162, 165–167, 171
 Sarrautová, Nathalie 50, 108
 Saroyan, William 39
 Sartre, Jean Paul 110

- Scott, Walter 115, 178
 Seaver, Richard 11, 12, 14, 15
 Sebald, Winfried Georg 126, 173
 Seferis, Jorgos 45
 Shakespeare William 32, 34, 44, 64, 137
 Shaw, George Bernard 128
 Shelley, Percy Bysshe 122, 135
 Sinclair, Iain 138, 139
 Skelton, John 34
 Smithová, Zadie 162–168
 Snow, Charles Percy 99
 Somerville and Ross 76
 Somervillová, Edith Anna 76
 Sontagová, Susan 22
 Solženicyn, Alexandr 101
 St Aubyn, Edward 169–176, 203
 Steiner, George 21, 22, 65
 Sterne, Laurence 115
 Strachey, Lytton 128, 180
 Sweet, Matthew 180
 Swift, Graham 108, 115, 124, 175, 185–191
 Swift, Jonathan 148, 149
 Tayler, Christopher 127
 Taylor, John 135, 144
 Temple, William 149
 Templeton, William 23
 Templetonová, Edith 8, 17–31, 201, 202
 Tennyson, Alfred 122–124, 126, 127, 133, 134, 142, 143, 181
 Thackeray, William Makepeace 177
 Thatcherová, Margaret 98
 Thiong’o, Ngũgĩ wa 132
 Thomas, Alan 42
 Thomas, Donald Michael 192–198
 Thomas, Dylan 35
 Thomas, Ronald Stuart 137
 Thomson, James 137
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 32
 Tomalinová, Claire 120
 Toynbee, Philip 173
 Traherne, Thomas 136
 Trevor, William 69–80, 202
 Trocchi, Alexander 9–16, 17, 109, 110, 202
 Turk, Gavin 107
 Turnerová, Martha 135, 140
 Unsworth, Barry 54–68, 116, 202
 Urquhart, Thomas 34
 Veyne, Paul 86
 Wagner, Martin 24
 Waine, John 55
 Wainhouse, Austryn 11, 12
 Wallace, David Foster 166
 Walbrooková, Louise 17
 Watersová, Sarah 133, 145, 177, 181
 Waugh, Evelyn 55, 126, 169
 Weirová, Alison 118
 Welsh, Irvin 171
 White, Hayden 86, 87, 91, 186
 Whitman, George 13
 Wilde, Oscar 23
 Wilkinson, George 36
 Wilson, Angus 108
 Withers, Thomas 142
 Wodehouse, Pelham Grenville 169
 Wollstonecraftová, Mary 178
 Wood, James 93, 102, 125, 166, 168, 189, 194
 Wood, Michael 93
 Woolfová, Virginie 100, 105, 108, 178, 186
 Wordsworth, William 122, 134–136
 Yeats, William Butler 35, 45, 113
 Ziolkowski, Theodore 146, 147

In memoriam

Ladislav Nagy

Dějiny a paměť v současné britské próze

Vydalo Nakladatelství Academia,
Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.,
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1

a

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích v edici Episteme,
Branišovská 31a, 370 05 České Budějovice

Obálku a grafickou úpravu navrhla Radka Folprechtová
Odpovědný redaktor Petr Onufer
Technická redaktorka Monika Chomiaková

Vydání první, Praha – České Budějovice 2015
Ediční číslo 11976

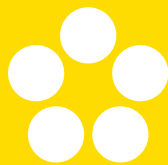
Sazba Barbora Solperová
Tisk Těšínská tiskárna, a. s., Štefánikova 1828/2, 737 01 Český Těšín

ISBN 978-80-200-2586-9 (Academia)
ISBN 978-80-7394-552-7 (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích)

Knihy Nakladatelství Academia zakoupíte také na
www.academiaknihy.cz
www.academiabooks.com
www.eknihy.academia.cz



Ladislav Nagy (nar. 1974) vystudoval anglistiku a filozofii na FF UK. Od poloviny devadesátých let přispíval recenzemi a kritikami do denního tisku a dalších periodik. Zároveň pracuje jako překladatel a má za sebou přes dvě desítky titulů (Bloom, Durrell, Eugenides, Ishiguro, DeLillo). Společně s Martinem Hliským editorsky připravil výbor doslovů k překladům z anglické literatury, který vyšel pod názvem *Od slavíka k papouškovi* (Host 2002), v roce 2006 vydal v nakladatelství Arbor vitae sbírku esejů o autorech píšících o Londýně pod názvem *Londýn stejný a jiný*. Od roku 2010 vede Ústav anglistiky na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.



V esejích obsažených v tomto svazku nahlíží autor z různých perspektiv témata paměti, minulosti a vzpomínky. Právě tyto otázky se mu jeví jako výrazné aspekty britské prózy posledních desetiletí. Monograficky pojaté eseje jsou věnovány jak autorům v českém prostředí dobře známým (Ian McEwan, Julian Barnes), tak těm, kteří se takovému povědomí dosud neteší (Adam Foulds, Tom McCarthy); široký je i časový záběr, od autorů poloviny dvacátého století (Lawrence Durrell, Edith Templetonová) až po spisovatele naší současnosti (Lawrence Norfolk, Edward St Aubyn).

ISBN 978-80-200-2586-9



9 788020 025869