

ROMÁN A "GENIUS LOCI"

Regionalismus jako pojetí světa
v evropské a americké literatuře



U N A S

Uvod

(Zdeněk Fiala)

"HISAN LEVITINIS SVRATU" V HORNÉ TRADICE

SPISOVATEL: Václav N. Běláček

(Přeložil: Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS, REGIONALISMUS, REGIONALISMUS

Regionální literární regionalismus

(Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS

(Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS A REGIONALISMUS

(Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS A REGIONALISMUS

(Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS A REGIONALISMUS

(Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS A REGIONALISMUS

(Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS A REGIONALISMUS

(Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS A REGIONALISMUS

(Zdeněk Fiala)

REGIONALISMUS A REGIONALISMUS

(Zdeněk Fiala)

ROMÁN A "GENIUS LOCI"

Regionalismus jako pojetí světa
v evropské a americké literatuře

EDICE URSUS

O b s a h

ÚVODEM (<i>Zdeněk Hrbata</i>)	5
"ROMÁN ŽIVOTNÍHO ZVRATU" V RUSKÉ TRADICI Křížové sestry A. M. Remizova (<i>Vladimír Svatoň</i>)	7
PARTIKULÁRNOST, PERMANENCE, BÁSNIVOST Ramuzův a Gionův literární regionalismus (<i>Zdeněk Hrbata</i>)	25
IDYLLICKÝ REGION A CESTA KE KOŘENŮM Hispanoamerický regionalismus: R. Güiraldes, J.E. Rivera (<i>Anna Housková</i>)	48
REGIONALISTICKÝ a MODERNISTICKÝ ROMÁN Hodnotová struktura a život společenství ve skotské próze a v dílech Jamese Joyce (<i>Martin Procházka</i>)	75
JIŽANSKÝ MÝTUS O PÁDU ČLOVĚKA Faulknerův román <i>Absolone, Absolone!</i> (<i>Eva Věšínová</i>)	116
NA CESTĚ MEZI LEGENDOU A ANEKDOTOU Erenburgův <i>Bouřlivý život Lazika Rojtšvance</i> (<i>Lenka Vachalovská</i>)	134
DRUHÁ STRANA Fantastické romány A. Kubina a G. Meyrinka (<i>Gabriela Veselá</i>)	155
ENGLISH SUMMARIES	179

ÚVODEM

Region a regionalismus jsou v evropské kultuře dva souvztažné, nikoli však zcela totožné pojmy. Obdobně je tomu i u spojení regionální a regionalistická literatura. V prvním případě můžeme "regionální" zaměňovat s "lokálním" a víceméně trvat na topografickém vymezení a povaze této literatury. Každý tvůrčí čin má ostatně svůj regionální původ, odněkud pochází a z něčeho - ve významu místním - vychází, což "via facti" může přispívat i k jeho partikulárním rysům. V této obecné rovině je regionem prakticky každý kraj, každá oblast, každé město. A analogicky je i každé literární dílo svým způsobem "regionální". Od této regionální literatury se pokusme odlišit literaturu regionalistickou. Zatímco v literatuře regionu jde v první řadě o místopisnou realitu, regionalismus v literatuře 20. století lze také chápat jako tvůrčí a axiologické pojetí. Byl-li například ve Francii 19. století skutečný region ztotožňován s provincií (pejorativní vymezení), stával se také "venkovem" se základním atributem "mravního regionu". Tím je naznačena cesta, na níž regionalismus splývá s představou a pojetím světa i lidské existence. Na přesné topografii tomuto regionalismu příliš nezáleží - region tu může být více či méně přesně určený a popsáný, protože základní přístup k němu je tvořivý a mýtotvorný. To nicméně nevyklučuje, že východiskem (většinou ovšem pouze východiskem) je dokonalá znalost konkrétního místa, jeho zvyklostí, jeho přírody atd.

Je-li umělecké dílo kreací, je také pojetím smyslu této kreace. Jde o tvorbu, která má dvě spojitě roviny. Regionalistický román nebo regionalistické tendence v románech (kolísání mezi užším pojetím kraje jako lokality s různými funkcemi v díle a širším pojetím, kdy se kraj proměňuje vpádem mýtu nebo se stává metaforou, se nevyhneme, protože často nezřetelná hranice ve skutečnosti přispívá k dynamice a vnitřní hloubce tohoto žánru), jimiž se zabýváme, předsta-

vují úsilí o románový typ a současně o vizi světa. V těchto dílech region neznamená jednoznačně "partikulární", "místní" nebo dokonce "původní". Idea "regionálního" tu mimo jiné zahrnuje představu jedinečnosti a plnosti, vlastního středu, případně i východiska jiné univerzálnosti, pokud uvažujeme v tradičních dichotomiích partikulární/univerzální nebo lokální/globalní. Je to odlišná představa kultury i románového prostoru. Její podstata je v tom, že neexistuje jeden nebo jediný střed, z něhož by vyzařovaly a univerzálně se šířily kulturní impulsy. Takové prosazování představy regionu je vlastně popřením centra jako výlučného nositele kulturních a civilizačních procesů. Smysl se děje všude, i na tzv. periférii. Tuto orientaci moderní regionalistické literatury snad vystihne to, že slova vliv, vyzařování, působení, vlastní centristickému pohledu a jeho lineární perspektivě (vidina a postulát horizontu, tedy cíle), nahradíme výrazem permanentní dění, které můžeme chápat jako vkládání i odkrývání smyslu. Tento výraz naznačuje rozprostraněnost a nepřetržitost toho, co se děje a v čem je spatřován smysl.

Platón v dialogu Faidón tvrdí, že "básník nemá řečnit, ale vytvářet mýty" - mýty jakožto kreace. V řadě regionalistických próz tohoto století se příběh mění v tvorbu, vyprávění v poezii, místopis regionu a lokality ztrácí své reálné obrysy, "regionem" se stává příroda, univerzum, fantaskní město, ale i způsob života (ani moderní regionalistický román neopouští např. starodávný sen rustikálního života, věčné i nejasné téma autentičnosti...). Bylo by banální i zbytečné zdůrazňovat rozdíl mezi realitou a uměleckým obrazem, který se na ni odvolává, lze však zkoumat význam této proměny v konkrétním románovém tvaru - v našem případě smysl i způsob spojování lokálního a duchovního regionu v prostoru několika vybraných děl.

"ROMÁN ŽIVOTNÍHO ZVRATU" V RUSKÉ TRADICI

Křížové sestry A. M. Remizova

Vladimír Svatoň

Ach a jen země je má!¹

K. H. Mácha

Barokem počínaje byl moderní člověk charakterizován vnitřní rozporností a kolísáním mezi protiklady: "...člověk se rodí jako zvířátko a umírá jako vyspělá osobnost"²; "Hodíme touhou najít pevnou polohu a konečnou trvalou základnu, na níž bychom vystavěli věž pnoucí se k nekonečnu; jenže náš základ se pokaždé zborší a země se rozevře nad propastmi."³ Rozpornost člověka vyplývá z protikladu mezi jeho rozumem, činícím si nárok na přesné a všeobecně platné poznání (a tedy také na účinnou aktivitu), a mezi jeho křehkou tělesností, limitující možnosti rozumu, neboť jej připoutává k určitému místu a okamžiku a intervenuje do rozumově řízeného jednání momentálními impulsy a zájmy. Nejhlubší formulaci tohoto rozporu podal Kant v pojetí člověka jako "člena smyslového světa" a zároveň "člena světa inteligibilního": "...že si člověk sám sebe musí představovat a myslet tímto podvojným způsobem; to spočívá, pokud jde o první ohled, v tom, že si je vědom sám sebe jako předmětu afikovaného smysly, a v druhém ohledu na vědomí sebe sama jako intelligence, tzn. jako nezávislého v užití rozumu na smyslové dojmy..."⁴

Rozpornost mezi dvěma polohami lidského života pronikla z gnozeologie a etiky do estetiky. Friedrich Schiller v úvaze *O naivním a sentimentálním básnictví* (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795-1796) rozlišil dva typy umělecké kreativity a na nich závislé dva typy umění: "...ve stavu přirozené prostoty, kde se člověk ještě všemi svými silami projevuje jako harmonická celistvost a kde se celistvost je-

ho založení projevuje plně ve skutečnosti - tam se básník stává básníkem, napodobuje-li co nejdokonaleji skutečný svět; a naopak, na úrovni kultury, kde je harmonická vzájemnost celistvé lidské podstaty pouhou ideou, tvoří básníka to, že povyšuje skutečnost k ideálu, nebo - což je totéž - že zobrazuje ideál.⁵ Podobně dělí Jean-Paul ve své *Estetické propedeutice* (Vorschule der Ästhetik, 1804) romány podle toho, zda patří k "italské škole", kde panuje "vyšší tón" a podmiňuje "povznesení nad všedními nížinami života" a "méně výraznou individualizaci", nebo zda patří ke škole německé a holandské, kde je básník pohroužen do "malicherných nesnází", takže musí "měšťanskou každodennost pokrýt a zabarvit večerními červánky romantických nebes".⁶

Obě dvojice pojmů "sentimentální umění" nebo "italský" styl románu na jedné straně a "naivní tvorba" nebo "holandský" či "německý" styl na straně druhé, nepostihují pouze odlišnosti uměleckých postojů, prostředků a působení, které by si umělec volil podle svého psychického založení, nýbrž odlišné možnosti kreativity, kterým nemůže tvůrčí zkušenost moderního člověka uniknout: sentimentální umění a italský styl románu zdůrazňují v člověku možnosti svobodného, tj. rozumově rozváženého jednání, pochopení kategorického imperativu, naivní tvorba a holandský styl naopak impulzivnost, živelnost, a tedy i soulad s prostředím a "světem" nebo přímo podřízenost vůči němu.

Rozpornost člověka nevedla ovšem jen k ustavení vzájemně se vylučujících postojů, ale zasáhla vnitřní strukturu jeho aktivit: lidská činnost vůbec se proto pohybovala na hranici protikladných možností a hledala jejich labilní rovnováhu. Tak vyložil Friedrich Schiller také podstatu estetické tvořivosti v *Dopisech o estetické výchově lidstva* (Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 1795). Totéž lze však zjistit i na výsledcích estetické aktivity, ve struktuře děl samých. Román byl např. chápán jako výtvar vzniklý převrácením principů rytířské epiky, a tudíž utvrzující převahu racionálních činností, životní prózy nad požadavky "lidského srdce" (G. W. F. Hegel⁷). Ústředním typem románu se proto stal tzv. román výchovy (nebo román formování), jehož principy dovršují po-

dle M. M. Bachtina⁸ vývoj románu putování, románu zkoušky a prosvítají i v žánrech dobrodružných: formováním lidské osobnosti nebyla myšlena banální adaptace k daným poměrům, ale vzestup empirického tvora k bytosti inteligibilní, přechodně od "psychického" k "logickému", od "impulzivnosti" k "záměrnosti".

Nicméně i klasický vzor tohoto románu, Goethův *Vilém Meister* (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1794-1796), obsahuje partie rozumem jakoby neproniknutelné a neovládatelné (osud Mignon): ne všechno v životě je možno pochopit a regulovat. - Balzakovy a Stendhalovy romány předvádějí triumf životního kalkulu, i zde však vítězí pouze výpočet přízemní. Hrdinové, koncipující svou životní kariéru jako velkolepé dílo, ohromující skok, končívají saltem mortale; jejich hru zmaří nečekaný zvrat, náraz neznámého osudu, který nebylo lze předvídat. Není to táž síla, která vládne nad osudem Goethovy tajemné Mignon? Propočít je zřejmě možný jedině v malém měřítku, dalekosáhlejší záměry se musí potkat se silami, jež nepřipouštějí svévolné zásahy do svého směřování. - Nevypočitatelné se nakonec usídlilo přímo v lidské mysli. Hrdina Flaubertovy *Citové výchovy* (L'Éducation sentimentale, 1869) chtěl dosáhnout rozkoše a lásky, jeho přítel moci, ale neuspěl ani jeden z nich; lidé nejsou s to uchopit žádnou z nabízejících se možností jako jedinečnou a osudovou příležitost, nic neodpovídá představě absolutního cíle, jejich touha těká od jednoho k druhému, a proto ponechávají své šance nevyužity nebo polovyužity. Tajemství proniká do jejich životů zevnitř, v pocitech nespokojenosti a marných nadějí.

To, co se zdálo jen výchozím bodem románu, zápas životní prózy s volným poetickým pohybem mezi tajuplnými mocnostmi vesmíru (příčemž se předpokládalo nesporné vítězství prózy), tvoří naopak jeho nepomíjivý konstitutivní princip.⁹ Parodičnost, interference dvou rozličných tvárných přístupů je vlastní románu vůbec a vyplývá z oné rozpornosti lidských aktivit.

Střetání protikladných tendencí v moderní tvůrčí praxi, zejména v románu umožňovalo vychýlit jeho stavbu k jednomu z obou pólů. Proti základní struktuře románu výchovy (formování) je možno postavit opačný model, který lze nazvat "ro-

mánem životního zvratu" nebo "románem prohlédnutí", v němž jsou opěrné momenty klasického románu výchovy revidovány nebo interpretovány odlišným způsobem. Jeho příkladem mohou být Dickensovy *Nadějné vyhlídky* (*Great Expectations*, 1861). Dickens koncipoval své dílo jako dvojí román výchovy: uprchlý trestanec chce vytvořit z chlapce, který mu pomohl v těžké situaci, tvrdého boháče; žena, zklamaná v lásce, chce podobným způsobem učinit z mladé dívky bezohlednou mstitelku ženského ponížení. Oba pokusy utrpí nezdar, avšak cesta, na kterou se mladí hrdinové proti původnímu plánu vydají, se ukáže jako plodnější nežli záměry jejich vychovatelů: je to cesta prostoty a otevřenosti vůči nabízejícím se lidským vztahům. Jejich osud by byl v klasickém románu chápán jako pád nebo rezignace, u Dickense se však stává zdrojem nových životních možností. Tajemné a neproniknutelné pozadí života není jen faktorem limitujícím, ale podnětem k novým činnostem.

Terminologicky ani typologicky není ovšem tento útvar vyčleněn.

Novodobá ruská literatura se začala sbližovat s autentickou zkušeností národa přibližně v letech 1825-1830, přičemž se již od počátku stal jejím rozhodujícím motivem právě bod "zvratu" či "prohlédnutí".

Půdou, na které se převládající tradice ruské literatury utvářela, bylo Puškinovo dílo dvacátých let, především postupně se vyjasňující koncepce románu *Evžen Oněgin* (*Jevgenij Onegin*, 1823-1831). Puškinův vývoj podněcovala v tomto období recepce a překonání byronismu: jak byronismus, tak jeho překonávání bylo jevem evropským, avšak u Puškina mělo určité zvláštnosti, které se zejména v rukou jeho nástupců rozvinuly v ucelené pojetí světa. Již v prvé byronské poémě, *Kavkazském zajatci* (*Kavkazskij plennik*, 1821), konfrontoval Puškin tradiční příběh moderního hrdiny (konflikt se společností, hledání vlastního místa ve světě) s neobyčejně rozsáhlým, národopisně podrobným vylíčením každodenního života horského kmene. Obraz životního běhu se v Puškinově prvním pokusu o romantický příběh s vlastní zápletkou nespojil, je-

ho významnost však prokazují další a zralejší Puškinova díla.

V poemě *Cikáni* (Cygany, 1824) je životní běh vlastním zdrojem kolize. Příznačný konflikt moderního hrdiny s civilizovanou společností se odehraje mimo rámec příběhu, ještě před začátkem vyprávění, a v díle je pouze naznačen. Zato se rozvine příběh druhý, střetnutí s přírodní komunitou, která podle tehdejší literární tradice slibovala usmíření všech rozporů. Hrdina se tak pohybuje na hranici dvou světů: světa moderní civilizace, kde panuje zápas o bohatství a moc, a světa přírodního, kde se člověk oddává svým spontánním zájmům a touhám. V prvním světě musí trvat na svých záměrech a bezohledně je prosazovat, kdežto ve druhém se musí podrobit řádu věcí a povolnému plynutí změn, nejen proto, že nemá dost sil, aby mu vzdoroval, ale především proto, že řádu je nutno přiznat hojivou, třeba trpkou moudrost. Člověk zformovaný civilizací však nezná takovou pokoru, a v tom je jeho tragédie.

Přes rozdílnost žánru i Puškinovy básnické zralosti je konflikt v *Evženu Oněginovi* rozvržen stejně. Na počátku stojí hrdinův rozchod s petrohradskou civilizací, načež následuje střet s patriarchálním, přírodě blízkým životem venkova. Žádný z obou světů není u Puškina idealizován: ve městě vládne formalizovaný a vyprázdňený shon (příznačným laděním je nuda z dokonale organizovaných zábav); venkov se svým plynutím ročních období, směnou pokolení, vládou plození a smrti je primitivní a tudíž stejně vyprázdňený jako město. Nad oběma podobami životního řádu se však klene možnost vyrovnaného usmíření s během světa a jeho neutuchajícími změnami; ostatně i v chladném Petrohradu zachytil Puškin kouzlo letní noci a geometrickou harmonii státnického záměru, s nímž je možno splynout.

"Tok života" je mohutný a krutý, ale otevírá také možnosti, z nichž nejcennější je poznání hodnot, k nimž by na běžných cestách nebylo možno dospět. Jako mistr paradoxu (který je vždy příznakem nejvyššího umění) nechá Puškin Oněgina prohlédnout, že nejhodnotnějším momentem jeho života bylo setkání s Taťánou, až ve chvíli, kdy je pozdě a novou cestu nelze nastoupit. Přesto má takové prohlédnutí v ruském

románě větší cenu než setrvávání v rutině a klamu: "Život [míněn je globální život lidstva vcelku, V.S.] se velice často ironicky posmívá těm nejspolehlivějším principům, podle nichž by ho chtěli řídit", napsal ruský myslitel a spolupracovník Dostojevského Apollon Grigorjev, "čas od času v něm náhle a nečekaně povstanou síly, které jsou s to vytvářet nové světy, a to zvláště tehdy, když si myslíte, že jste dokonale poznali mechanismus života, že jste pronikli do jeho skrytých záměrů, a když jste si jisti, že se život bude vyvíjet právě tím a tím směrem."¹⁰

Kulminačním bodem románu prohlédnutí je tedy okamžik významového zvratu, kdy vyjde najevo, že základní orientace lidských životů ("stavu světa" podle Hegelovy terminologie) je klamná, a kdy je nutno pochopit, že všechny záměry a snahy jsou jenom částíčkou velkého "toku života", kterým je každá jednotlivá existence nesena a v němž je zasazena. Není třeba uvádět další příklad, jak bylo takovéto vědomí pro Rusko 19. století příznačné. Připomeňme jen vysloveně symbolickou prózu A. P. Čechova *Step* (*Step*, 1888), v níž není děj, ale jen úločky setkání a postřehů chlapce, kterého odvázejí z domova na studie, jen pohyb selského povozu stále hlouběji do nitra stepního prostoru, a nakonec pláč dětského hrdiny, vyjadřující úzkost i uvolnění z pocitu, že člověk je ponořen do velkého, neznámého světa.

Jakmile moment životního zvratu či prohlédnutí pronikl strukturou románu, proměnil řadu tradičních prvků jeho výstavby:

1) V jiném světle se objevily nezrušitelné životní svazky, vyvstalo "kouzlo pouta". Hrdinové novodobého románu byli většinou na cestě od místa k místu, a pokud se v určitém bodě prostoru zabydleli nastálo, znamenalo to dovršení románového příběhu, konec děje. Cesta byla symbolem tvořivosti, svobodného sebeurčování, autonomních rozhodnutí. V ruském románě byla cesta naopak zaplňováním prázdnoty: Oněgin putuje bez cíle, Pečorin cestuje na Kavkaz a do Persie za svou nahodilou smrtí, na cestách je Gogolův Čičikov i Chlestakov, Dostojevskij neskrývá odpor vůči lidem putujícím Evropou a opouštějícím místa, kde jim osud připravil závazky (*Výrostek*; *Podrostok*, 1875). Klíčem k životu je tu

stálost, zachování svazků s lidmi nebo prostorem: symbolem těchto hodnot je Čechovův Firs z *Višňového sadu* (Višňovj sad, 1904).

2) Z pozice životního zvratu byla pochopena bezpodstatnost oficiálních dějin a center světových událostí. Děj Tolstého *Vojny a míru* (Vojna i mir, 1865-1869) je koncipován jako pomalá, ale nevyhnutelná eliminace velkolepých politických a historických akcí regenerujícím samopohybem prostých úkonů a každodenních povinností: nad dějinami se zavřou vody rodinného a všedního života. - Tradiční obraz Petrohradu, "centra", byl v ruské literatuře vždycky spjat s představou divadelnosti, architektonických kulis, rituálních úkonů (slavností, přehlídky, salóny, návštěvy atp.), a tedy vyumělkovanosti.¹¹ Zdálo se, že pravý život byl jinde a bylo nutno jej objevit; všednost tak nebyla jen postavena proti historii a periférie proti centru, historie a centrum byly naopak jakoby rozestřeny po celé ploše života.

3) Významové zatížení "životního zvratu" si vynutilo přehodnocení celkové koncepce lidského osudu: to, co bylo v klasickém románě chápáno jako nezdar nebo tragédie, stalo se teď počátkem nových aktivit. Zmínili jsme již pozdní, ale cenné poznání Oněginovo; ještě později poznal svou chybnou životní orientaci hrdina Tolstého povídky *Smrt Ivana Iljiče* (Smert Ivana Iljiča, 1886). Avšak i ty postavy, které strávily svůj život v nerozhodnosti a nedospěly k vyhraněným cílům (tzv. zbyteční lidé), jsou zajímavější a bohatší potenciálními možnostmi než lidé prošli řádnou školou životní "výchovy". Ruská literatura je tak zalidněna hrdiny se zmařenou kariérou, nicméně to jsou lidé - jak se vyjádřil Paul Bourget - "nezavršení, ale nikoliv smolaři".¹²

Klasická literatura (nejen ruská) se k těmto polohám dobírala jen instinktivně, aniž by své úsilí vědomě reflektovala: jak už bylo řečeno, onen typ prózy, který tvořil korlát vůči románu výchovy, nebyl vůbec identifikován. Literatura na přelomu 19. a 20. století postavila však tyto otázky do středu pozornosti a krajně radikalizovala jejich pojetí.

Reálné činnosti i všední prostředí ličila navenek jako ploché a vyprázdněné, ale zároveň je dokázala obestřít kouzlem a tajemstvím: každá věc jako by souvisela s hlubšími vrstvami skutečnosti a byla jejich odleskem. V povídce *Světlo a stín* (Svet i teni, 1894) vypráví např. Fjodor Sologub příběh osiřelého chlapce, který se chorobně oddává hře se světlem, promítá na stěny svého pokoje stíny běžných předmětů nebo gest a propůjčuje jim tak bizarní a tajuplnou tvářnost. Jeho hra je v podstatě "estetismem", věci v ní pozbývají svého praktického významu a stávají se "znaky" významů esoterických, které lze tušit, ale ne vyslovit. Skutečnost ztrácí svůj tvrdý povrch, člověk skrze ni proniká přímo do vesmíru. V jiné próze Sologub prohlásil, že se "jen tak zdá, že vůkolní život je bezbarvý a nudný, ale ve skutečnosti obsahuje neméně tajemství než v dobách dávno minulých."¹³

Ty nejbanálnější a nejprostší věci jako by otevíraly přístup ke kosmickému dění. Boris Pilňak v jedné z novel (*Zloději; Žuliki*, 1925) líčí anekdotickou příhodu ženy, která se vydala na dlouhou cestu z venkova do města, aby se mohla rozvést s mužem. Seznámila se přitom s vesnickou stařenou, překypující dobrotou a vyrovnaností, obdivně si prohlédla její úpravnou chalupu, ve vlaku se rozhovořila s vesnickým lékařem, přemítajícím o problémech humanity: vše to jsou motivy vysoce tradiční, ba emblematické (Turgeněv, Čechov). Brzy však zjistila, že vesnický lékař je otcem dívky, kvůli níž ji opustil muž; ukázalo se, že stařena patřila k loupežnické tlupě a krátce po setkání s hrdinkou se zúčastnila přestřelky s policií, při níž zapálila svou idylickou chalupu a v ohni zahynula... Pilňak smetl sémantiku těchto motivů ze stolu: neproblematická a prostá všednost neexistuje, pod jejím povrchem kypí vášně a dramata. (V Pilňakově novele je znovu uchopen a projasněn smysl tajemného námětu z Lermontovovy povídky *Tamaň*; *Tamaň*, 1840.)

"Mystérium všednosti", a to té nejopovrhovanější, bylo ústředním tématem Alexeje Michajloviče Remizova (1877-1957). "Vše je plno života a ve světě není prázdného místa", napsal na sklonku své dráhy.¹⁴ Totéž prohlásil o ča-

su: "...každá hodina, každá minuta lidského života je zá-
račná, jenom ne vždy se zázraky dějí zjevně."¹⁵

Cesta k všednosti jako přímému zjevení vesmírného živo-
ta se u Remizova otevírá paradoxem, vychýlením z běžné ži-
votní dráhy, pádem. (V románu *Hodiny - Časy*, 1908 - přitáhl
Remizova námět bankrotu, v literatuře na přelomu 19. a 20.
století frekventovaný: A. Schnitzler, P. Altenberg.) Děj Re-
mizovova nejlepšího díla, románu *Křížové sestry* (Krestovyje
sestry, 1911), začíná podobně: jejich hrdinu, účetního Petra
Alexejeviče Marakulina, propustí ze služby za nevelké provi-
nění nebo dokonce za pouhou nedbalost. Od této chvíle začíná
hrdinův pád. Dosud vedl lehký a lehkovážný život s jistou
dávkou hravosti čili estetismu: Remizov zdůrazňuje jeho sa-
moučelnou zálibu v krasopise, projevující se např. při zpra-
cování prozaických ročních bilancí; ostatně jméno Marakulin
je odvozeno od slangového slovesa "marakovat", diletantsky
si s něčím zahrávat, kýčařit. Teď se musí přestěhovat do
chudinského podnájmu, marně si hledat práci, žít se příle-
žitostnými výdělky. Přitom potkává bytosti, o jejichž exist-
tenci nemohl mít potuchy. Setkání sama nejsou ovšem navenek
povzbudivá: petrohradský činžovní dům připomíná hierarchii
světa s rozvrstvením vznešených bytů, stupňovitou subordina-
cí domovních správců a labyrintickými příbytky vyděděnců.
Mezi vyděděnci panuje neobyčejná monotónie osudů, nezdár
následuje za nezdarem, ponížení za ponížením, zločin za
zločinem.

Zvláště ženské osudy demonstrují všudypřítomnou moc ná-
silí. Uvedme namátkou několik příkladů. Hrdinova matka chtě-
la pracovat v podzemních revolučních organizacích, jeden
z revolucionářů jí však znásilnil, po čemž následovala další
a další nesmyslná, takřka mechanická násilí. Mladá žena po-
kládá svou přitažlivost za vinu a hřích, proto se oddává
stále hlubšímu pokání a nakonec dohasne v odříkavé službě
dětem. - Patnáctiletá dívka se po otcově smrti vydá hledat
v Petrohradě bratra, aby jí pomohl najít živobytí. Cestou ji
obelstí a svede neznámý muž. Jiný náhodný člověk jí nabídne
místo vychovatelky, ale stejně jako předešlý muž ji zneužije
a donutí, aby se stala řemeslnou prostitutkou. Dívce se po-
daří náhodou při požáru utéci, doběhne domů, ale doví se, že

jí zemřela i matka, takže zůstane beze střechy nad hlavou. I ona se nakonec stane jakousi pomocnicí služky. - Jedna z hlavních postav románu, stařena Akumovna, mýtická bytost chudinských bytů, vykladačka karet a lidská orodovnice, ztratila jako dítě matku. Její otec začal žít se snachou a vlastní děti trýznil. Zanedlouho zemřel i on a z nicotného důvodu dcerku proklel: přisoudil jí, aby se "jako ten kámen po božím světě koulela". Akumovna odešla od rodiny, kde ji pronásledovali, a sloužila na panském dvoře. Správce ji donutil, aby se stala jeho milenkou; za spolčení s lupiči byl však uvězněn a zemřel. Služka mu porodila dítě, chlapec byl vychováván spolu s panským synkem a stal se důstojníkem; k matce se přestal hlásit a domů se vrátil jen zemřít. Zemřela i paní, u které Akumovna posluhovala. Vyhnali ji ze statku, stala se tulačkou, nádenicí, žila s Cikány, až zaktovila rovněž jako služka u těch nejchudších, v bytě, odkud se bála odejít dále než na rybí trh... Atd. atd. Křivolaké, a přitom fádni osudy se vrší jeden za druhým a tvoří společně velkou mozaiku života. Sám název románu zdůrazňuje význam těchto motivů: Remizov naráží na dávný zvyk (který má důležitou roli i v Dostojevského románu *Idiot*), že si dva muži mohou vzájemně vyměnit křížky, které od křtu nosí na krku, a stanou se tak z vlastní volby bratry. Neologismus "křížové sestry" znamená nejen společenství v bídě a ponížení, ale zároveň i přijetí takového osudu. Utrpení je chápáno jako nutnost, základní rys existence.

Remizovova monotónie není jevem nahodilým, ale stylovým. Lze říci, že je to princip, na němž se zakládá žánr obrazů ze života uzavřené komunity: podobně jsou koncipováni Joyceovi *Dubliňané* (*Dubliners*, vznikli 1905, vyd. 1914) nebo *Spooniverská antologie* Edgara Lee Masterse (*Spoon River Anthology*, 1915), tedy díla datem svého vzniku *Křížovým sestrám* blízká. (V české literatuře vede tato linie od Máchovy *Marinky* k Nerudovým *Povídkám malostranským*.) Lidské osudy jsou tu vždy líčeny jako opakovaně, jednotvárně fragmentární a v této opakovatelnosti groteskní. Remizovův styl vyplývá tak z povahy grotesknosti samé.

Wolfgang Kayser v monografii o kategorii groteskna¹⁶ vypočítává nejčastější groteskní motivy: hady, sovy, ro-

puchy, pavouky, netopýry, monstrozity na obrazech Apokalypsy a pokušení svatého Antonína, šilence, ožvlé mechanismy nebo naopak těla proměněná v automaty, vesměs bytosti žijící v oblastech, které jsou pro člověka nedostupné a neproniknutelné. (U Remizova se takoví tvorové objevují především v hojných snech jeho hrdinů, např. ďáblíci "s kravským nohama a psíma drápama".¹⁷) Tím již Kayser naznačil výslednou definici groteska jako struktury, jejímž východiskem je odcizený svět. "Odcizenost" přitom není totožná s "cizotou"; důvěrně známé se musí teprve odhalit jako cizorodé a klamně, takže naše orientační kategorie selhávají: "Tvůrce grotesky nesmí a nemůže dávat věcem smysl... Jednota perspektivy je tu uložena v chladném pohledu na pozemský shon jako na prázdnu a nesmyslnou loutkohru, pitvorné divadélko marionet... Jsou... epochy, které již nemohou věřit na uzavřený obraz světa a skrytý řád předchozích věků."¹⁸

Kayserova úvaha trpí poněkud unáhleným závěrem. Nedostupnost a neproniknutelnost určitých oblastí nemusí na rozdíl od Kayserova mínění znamenat, že v nich neexistuje řád. Groteskní výtvoři naopak manifestují neustálým opakováním určitých momentů přítomnosti řádu, je to však pořádek vzdálený běžné zkušenosti, a proto nepochopitelný: hrdinové některých filmových grotesek byli vystaveni stále novým a novým nebezpečím, ale vzápětí byli zázračně zachraňováni; svět grotesky byl vysoce proměnlivý a dynamický, ale zároveň stereotypně pročeňovaný situacemi "ohrožení" a "záchrany". Je-li opakování signálem "řádu", lze grotesku pokládat za umění alegorické. Principem alegorie není ovšem jen přímočaré vyjádření myšlenky ustáleným obrazem, ale určité pojetí světa, ve kterém každá věc, postava nebo situace může znamenat jiný význam, především však významy základní. Reálie jsou tím zároveň povzneseny (neboť slouží vyššímu poslání) i znehodnoceny (neboť přestaly být samy sebou). I v grotesce jsou věci takto znehodnocovány, lidé jsou bití a kopáni, předměty ničeny, ale protože nikdo není vážně zraněn nebo zabit a věci neubývá, znamená to, že jde o bití a ničení pouze symbolické, jež "není sebou samým". Ve jménu čeho se to však děje, zůstává utajeno. Groteskní bytosti jsou úlomky

nebo výběžky neznámého světa, do jehož principů divák nepronikl; groteska naznačuje smysl, ale odmítá jej sdělit.

U Remizova se tak opakuje násilí a ponižování, ale život přitom není vyličen jako nechutná marnost. Naopak - čtenáři se stále intenzivněji zdá, že za všemi pitoreskními zjevy se skrývá "hrůza a záhadnost života" (s. 268). Co tedy Remizovův groteskní svět sděluje? Jaké poselství se v něm ukrývá?

Smyslu světa se chtějí dopátrat i účastníci životního běhu. Racionální činnosti (práce) nepřinášejí výsledky. (Ani u Čechova ostatně nemá práce aureolu vysokého poslání, je pouze jedním ze způsobů, jak se vyrovnat se životem; strýček Váňa si uvědomí, že celý život pracoval na prázdného člověka, ale pokračuje-li v práci i nadále, je to jen projev rezignace.) - Únik je rovněž nemožný. Jednu z dějových peripe-tií románu způsobí zpráva, že chudáci z petrohradského čin-žáku budou moci odcestovat do Paříže za klaunem, který v do-mě bydlel a odjel na umělecké turné. "Paříž" je ovšem jen obrazem "zaslíbené země", rájem, kde se utiší všechny boles-ti. (Čechovovy tři sestry touží stejným způsobem po Moskvě.) Motiv úniku do harmonického světa patří ke konstitutivním rysům grotesky, neboť v podstatě rozvíjí princip skrytého a tajemného řádu. - Zaútočit na nepochopitelnost světa lze ještě typicky ruským způsobem, vyzývavým blouzněním, pitka-mi, rvačkami a nápady "bez rozumu, ničím a nikým neomezova-nými" (s. 275). Tak žije jedna z postav románu, kupec Plot-nikov, spřádající opilé sny, že spojí sílu všech much na Ru-si, čímž překoná parní i elektrickou energii Západu a bude ovládat rotaci zeměkoule. (Hmyz byl typickým groteskním mo-tivem literatury na přelomu století.) Ve svém pokoji umístil Plotnikov Něstěrovův obraz Svaté Rusi a klec se dvěma opice-mi: jeho život je také rozpolcen mezi pitvoření a touhu po svatosti. Nábožné hýření je však jen nezávaznou hrou, este-tismem, stejně jako Marakulinův krasopis, a cestu k pochope-ní "smyslu" věcí neukazuje. Symbolem jedině možného pohybu po Zemi je tak scéna, při níž hrdina v Petrohradě zabloudí: nad ohradami spatří věž známého paláce, jde k ní, ale věž zmizí; vydá se opačným směrem, věž se na chvíli znovu obje-

ví, ale opět se ztratí (s. 301). Orientační bod, středisko významu je nedostupné.¹⁹

Epifanie tajemného řádu světa je očekávána v ústředních scénách "soudu" a v blízkých motivech "pokání" a "prosby za lidstvo" (hrdinova matka, věčná služebnice Akumovna): Soud se odehraje v Marakulinově snu: na zemi ulehne celé lidstvo i všichni živi tvorové včetně umírající kočky, která se objevila v prvních scénách románu, a čekají na příchod soudce. Přejde obrovitý požárník, konající službu v nedaleké ulici, a na otázku, zda bude na světě dobře, odpoví nejdříve "Čekej" a potom nepřesvědčivě a váhavě "Ale dobře" (s. 263-265).

Smysl lze uchopit jen jediným způsobem: všechny bytosti jsou smrtelné, slabé a provinilé svou slabostí, a před tímto faktem ztrácejí význam veškeré další rozdíly: "Člověk přichází na svět a už je odsouzen, všichni jsou od narození odsouzeni, i když zapomněli na svůj ortel..." (s. 300). V tomto světle nemají váhu rozdíly mezi dobrým skutkem a zločinem, prací a hýřením, vše je stejně bezvýznamné, anebo naopak - stejně dojemnou součástí světa, spjatou s jeho "smyslem". Kterýkoliv čin je pro celek života stejně důležitý, všechno má v něm své poslání, své místo: "Někdo musí zradit, aby svou zradou projevil svou duši a stal se na světě sám sebou, někdo musí zabít, aby vraždou projevil svou duši a stal se tak aspoň před smrtí sám sebou..." (s. 294). Orodovnice Akumovna nazývá jednu z obyvatelek domu, prostitutky, "nestoudnici" (s. 241), jinou obyvatelku neméně problematických osudů "zázračnou pannou" (s. 246): jednu a tutéž skutečnost lze označit dvěma protikladnými způsoby, protože není podstatných rozdílů mezi lidskými činy. "Vinit nikoho v ničem nelze" (s. 252) hlásá jako stále se vracející refrén Akumovna. Současník a přítel Remizovův V. V. Rozanov napsal: "Na rozdíl od Dostojevského jsem nikdy necítil svou vinu: vždycky jsem však měl pocit své nekonečné slabosti..."²⁰ V takovémto světě může člověk jen přijmout svůj osud: hoří-li jeho dům, ponechat vše ohni (s. 229), má-li blízké, sloužit jim bez odmluvy a nastavit hlavu, když po něm vztáhne ruku smrt (s. 279-280).

Význam románu je shrnut v posledních dvou scénách. Služebnice Akumovna je náhodou uzavřena na půdě téměř opuštěného domu a pokouší se uniknout po střeše. Pohled "shora" na lidské hemžení má u Remizova stabilní sémantiku - je spjat s démonismem a touhou ovládat svět nebo se mu mstít. Podobný motiv se objevil už v jeho předchozím románu *Hodiny* (Časy, 1908), kde ponižovaný hodinářský učeň natahuje denně na věži Orloj, pozoruje hemžení na zemi a připravuje pomstu. V tomtož románě se vyskytuje snová scéna, v níž jedna z postav pohlíží z chrámové kupole na pohřeb a přitom se zřítí. V ruské literatuře nabyl tento motiv na významu u Puškina v tragédii *Boris Godunov*. Lžidimitrij (postava bezesporu démonická svou proměnlivostí) vypráví:

...ďábel mě zkoušel divným viděním.
Zdálo se mi, že vystupuji na věž
po strmých schodech, dole pode mnou
je celá Moskva jako mraveniště,
na náměstí se hustě hemží lid,
s posměchem na mne ukazují vzhůru,
já cítím stud a hrůzu, padám k zemi...²¹

U Remizova stejně jako u Puškina je pohled "shora" neoprávněný a končí pádem: povznesení se rovná zkáze. Služebnice boží Akumovna se však zachrání. - Vzápětí za tím umístil Remizov poslední scénu: Marakulin pozoruje z okna dvůr, nadešla půlnoc, je neděle (rusky "voskresenije"), zdá se, že dvůr je jako při lidových slavnostech pokryt březovými větviemi. Marakulin se nahne - a zřítí se na dlažbu. Odevzdal se osudu, přilnul k Zemi...

V románech "regionu" či "cesty ke kořenům" bylo naznačeno jiné pojetí lidské existence než v převládajících typech románu 18. a 19. století: člověk nemusí překonávat svým rozumem nebo mravní vůlí odpor prostředí, aby dosáhl předsevzatých cílů. Svět obsahuje řád, který člověku sám nabízí cíle i prostředky k jejich dosažení, nestojí proti člověku, ale nese jej v sobě (jako na Chagalloých obrazech nesou živé bytosti v sobě obraz celé vesnice), pevně jej třímá, omezuje jeho libovůli, ale zároveň mu ukazuje cestu. Romány tohoto typu navazovaly na ideu "dobré přírody" a žánr idyly,

na této ideji založený. Jakkoliv byl vztah k idyle ukryt velmi hluboko v jejich konstitutivních principech, prozrazuje se v příznačném rysu jejich výstavby, v preferenci určitého "místa". Hegel hovoří v souvislosti s idylickým eposem o "úzkých mezích domácích osudů na venkově a v malých městech", neboť jenom zde je možno nalézt "látku, která se hodí k epickému líčení".²² Patrně by však bylo přiměřenější hovořit nikoliv o krajně omezeném prostoru, ale o "posvátnosti" určitých míst, která si uchovávají schopnost rozvrhovat harmonicky přírodní i společenský život, přirozeně impulzivní i rozumově regulované jednání. V různých obdobích a v různých literárních směrech se objevují rozličná sakrální místa: může jím být rodina, venkov, přírodní národy, divočina, prales, tajga, moře, minulost.

Román "životního zvratu" nastolil odvážnější paradox harmonického spojení dvou světů: jakékoliv místo je příhodné, záleží jenom na lidské schopnosti "prohlédnout", že život je zapuštěn do širšího rámce, než jaký je s to vyznačit horizont racionálních záměrů. Dostojevskij a po něm Remizov zvolili terén nejméně vhodný, Petrohrad, velkoměsto, odevždy arénu boje, střetů a tragédií. I tam může být lidským domovem "blízkost k bytí",²³ celku života.

Z takového postoje vyplývá ovšem i snaha po obnovení mýtu, jehož základním rysem není "opakování",²⁴ ale jednota dění přírodního (kosmického) a lidského: "Kladl jsem si za cíl vzkřísit náš národní mýtus, což může splnit jen kolektivní a na sebe navazující tvorba ne jediné, ale mnoha generací...", napsal Remizov. "Jedině tak... se nám může otevřít cesta k plodné a významuplné práci, vedoucí pryč od zdivočelé a mučivé osamělé tvorby, která chce pracovat bez opory v minulosti, jak se dá, svými vlastními prostředky, ze sebe sama."²⁵

Poznámky

¹ *Dílo Karla Hynka Máchy*, sv. 1, Praha, Fr. Borový 1948, s. 123.

- ² B. Gracián, *Kritikon*, Praha, Odeon 1984, s. 511.
- ³ B. Pascal, *Myšlenky*, Praha, Odeon 1973, s. 109.
- ⁴ I. Kant, *Základy metafyziky mravů*, Praha, Svoboda 1976, s. 119.
- ⁵ F. Schiller, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Berlin, Aufbau Verlag 1955, s. 569 - 570.
- ⁶ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1935, s. 237 - 238.
- ⁷ G. V. F. Hegel, *Fenomenologie ducha*, Praha, Academia 1960, s. 256 - 257.
- ⁸ Srv. I. Pospíšil, "Michail Bachtin a tzv. výchovný román", in: *Bachtinovské inšpirácie*, Bratislava, Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie 1989, s. 75 - 86.
- ⁹ Srv. V. Svatoň, "Teorie románu a historická poetika", *Estetika* (1990), č. 1, s. 43 - 53.
- ¹⁰ A. Grigorjev, *Literaturnaja kritika*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1967, s. 185.
- ¹¹ J. M. Lotman, "Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda, in: *Trudy po znakovym sistemam*, t. 18, Tartu, Izdatelstvo Tartuskogo gos. universiteta 1984, s. 30 - 45.
- ¹² Cit. N. J. Berkovskij, *O mirovom značeniji russkoj literatury*, Leningrad, Nauka 1975, s. 70.
- ¹³ F. Sologub, *Svet i teni. Mastackaja literatura*, Minsk 1988, s. 330.
- ¹⁴ A. M. Remizov, *Besnovatyje*, Paris 1951, s. 7.

15 A. M. Remizov, "Savva Grudcyn", *Russkaja literatura* (1988), č. 3, s. 134.

16 W. Kayser, *Das Groteske in der Malerei und Dichtung*, München, Rowohlt 1960.

17 A. M. Remizov, *Izbrannoje*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1978, s. 222. Nadále citáty z tohoto vydání přímo v textu.

18 W. Kayser, *c. d.*, s. 138 - 140.

19 Motiv zjevujících se, ale nedostupných věží připomíná podobné motivy v Kafkově *Zámku*. Celkové rozvržení syžetu v *Křížových sestrách* je blízké Kafkovu *Procesu*: v "půli života", t.j. kolem třiceti let, je hrdina vytržen z rutinní existence a uvržen do groteskního, nicméně kompaktního světa, kypícího primitivním zápasem o živobytí. "Proces vtahování" do tohoto světa je provázen "prohlédnutím", že se tu odehrává cosi podstatnějšího než v bývalém rutinním životě, a vede nakonec k úplnému "odevzdání", "nastavení hlavy", rozplynutí, což je cesta všeho těla. Čekání na soud u Remizova nebo podobenství kněze v chrámu u Kafky má shodný smysl: život nemá soudce, nikde není uložena definitivní pravda, je možno jen hledat životní cestu, mýlit se, žít a zemřít. Zmiňují tuto analogii jen proto, aby bylo zřejmo, že vypreparování určitých topoi z literatury téže epochy zpřesňuje vhléd do jejího smyslu: nejde o psychologický fakt Remizovova (nebo Kafkova) tvůrčího záměru, ale o významové schéma, fakt sémiologický. Ostatně novela L. N. Tolstého *Smrt Ivana Iljiče* (1886) je koncipována v principu týmž způsobem.

20 V. V. Rozanov, *Nesovmestimyje kontrasty žitiija*, Moskva, Iskusstvo 1990, s. 513.

21 A. S. Puškin, *Boris Godunov*, Praha, Odeon 1980, s. 43.

22 G. V. F. Hegel, *Estetika*, sv. 2, Praha, Odeon 1966, s. 295.

23 M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den Humanismus*, Bern 1947, s. 85 - 86.

24 M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris 1949.

25 A. M. Remizov, "Pis'mo v redakciju", *Zolotoje runo* (1909), č. 7 - 9, s. 147.

PARTIKULÁRNOST, PERMANENCE, BÁSNIVOST
Ramuzův a Gionův literární regionalismus

Zdeněk Hrbata

Ke zcela obecným charakteristikám tvorby vůdčích představitelů tzv. regionalismu dvacátých a třicátých let, Jeana Giona (1895-1970) a Charlese Ferdinanda Ramuze (1878-1947), patří určitě atmosféra jakéhosi bezčasí, která v jejich románech převládá. Na první pohled se může zdát, že jde jednoduše o projev běžné ruralistické cykličnosti, kdy se svět vesnice a přírody řídí jen kruhovým časem střídání ročních období, polních prací atd. Toto bezčasí je názorně zpředmětňováno dějištěm vyprávění. U Ramuze jsou to zpravidla izolované a soběstačné vesnice, nehybný svět s takřka obřadným rytmem života a práce. U Giona podobně izolované osady na kopcích a náhorních planinách, prostory ticha a obnaženosti. Relativní čas se tu stává časem elementarizovaným, časem přírody, časem rytmu krajiny. Souběžně a pochopitelně obdobně je pojat i prostor: je elementarizovaný na základní konfigurace: hory - nížina (kopce - údolí), řeka - pastvina, vesnice - město. Jde o elementarizovaný časoprostor, a proto i časoprostor parabolický. Každý příběh zde vyznívá jako podobenství. Ramuzovy a Gionovy románové příběhy jsou příběhy, které mají nejen něco ukazovat, ale i něco dokazovat, i když bez jakékoli didaxe. Elementárnost Gionova a Ramuzova světa umožňuje předvedení paraboly v konkretizovaném prostoru, tedy dosažení a sdělení obecného významu pomocí partikulárního. Toto partikulární je ovšem zjednodušeno tak, aby jeho reprezentace nesměřovala k detailním informacím o folklóru. Partikulární tu neznamená množinu specifických částin toho či onoho regionu v kulturně-etnografickém slova smyslu. Partikulární tu znamená výchozí. Je východiskem na cestě k obecnému. Obecné je pro Ramuze protikladem abstraktního: "Obecným rozumíme to, co je živoucí pro největší počet (li-

dí); abstrakce je idea, obecné je emoce."¹ To, co se jeví zvláštní, "regionální" v podmínkách švýcarských kantonů Vaud a Valais, hlavních krajin Ramuzových románů, nebo v podmínkách Gionova Provensálska, může tak být projevem obecného v rámci a podmínkách univerza.

Úvodním vyznačením některých problémů literárního regionalismu pomocí pojmů "elementární", resp. elementarizace, jsme dospěli k příliš souhrnné kategorii, která se může bezděčně spojovat s myšlenkou tradice, s tradicionalismem, s konzervativními "návraty k pramenům" apod. Je tedy nutné tento pojem rozložit a zpřesnit v síti jiných kategorií-témat, která jsou společná jak Ramuzovi, tak Gionovi a která ji významově prohlubují a specifikují. Tematizovaná kategorie elementárního je u Ramuze i Giona spjata s opět tematizovanou kategorií univerzálního.

Cílem je, řečeno Ramuzovými slovy, zrušit dualitu mezi pocíťovaným předmětem a subjektem, který pocíťuje.² Cílem je vytvoření nové jednoty. Elementarizovaný prostor Ramuzových a Gionových románů, v němž "surovinou" je zvláštní a významovou konstrukcí obecné, se stává prostorem, kde se o tuto jednotu usiluje. Jde o to, slyšet Gionovy "hlasy" země, postřehnout "nepozorovatelnou Harmonii", která vychází z hlubin.³ Univerzální pohyb, univerzální rytmus jsou především charakteristická témata Gionovy poetiky. V jeho románech postavy tvoří součást věčného času, podobně jako hory, stromy a vůbec celá příroda. Jestliže tu vše podléhá univerzálnímu rytmu, tento rytmus je navíc permanentní: děje přírody, činy člověka se neustále obnovují. Příznakem univerzalizace pohybu a rytmu je v tzv. regionalistickém románu jejich trvání. Ani smrt nevyjímá hrdiny z věčného cyklu. Poutlný akrobat-bádník Bobi z románu *Kéž tonu v radosti* (Que ma joie demeure, 1935), který nevědoucím objevil krásu a harmonii světa, umírá zasažen bleskem v horské pustině, jeho tělo se rozkládá, požírá je hmyz a divoká zvěř. Podle Gionova textu se však Bobi rozpíná do dimenzí univerza, jeho tělem se žíví příroda, vítězí princip pokračování.

Gionův univerzalizmus se projevuje dvěma základními způsoby. Jednotou a symfoničností. Jednota je reprezentována jednotným světem zvířat, lidí, hvězd a rostlin, které jako

by tvořili součást téhož mohutného organismu. V tzv. Panově trilogii se v první řadě požaduje "poznat svět, v němž žiješ", být srozuměn s rostlinami, zvířaty a kameny, které ovšem může, tak jako v prvním díle trilogie, v *Pahorku* (Colline, 1929), ovládat člověku nepřátelská síla. V dalších Gionových románech však převládla vize univerzální prospěšné jednoty, již se v dějinách literatury dostalo označení "naturismus" (Gionova přírodní koncepce světa) nebo "lyrismus" (pro označení lyrismu myšlenky i lyrismu formy), vrcholící v tzv. "nekontrolovaném lyrismu" Gionových děl třicátých let.⁴

V Gionových příbězích mezi světem přírody a světem lidí existují nebo se vytvářejí vztahy téměř pokrevního bratrství. V románu *Kéž tonu v radosti* jsou lidé zprvu pojeti jako vyhoštěnci, nešťastníci. Všude v přírodě však panuje harmonie světa: "Od nejmenší rostlinky po nejsilnější jasan", všechno se vzájemně chápe a je vnímavé - jen "Oni dva jediná byli nechápaví a nedovtipní, ačkoli dobrou vůli měli."⁵ Za této situace pak musí přijít "člověk svěžího srdce", tj. někdo, kdo je schopen nevnímavým, a proto nešťastným postavám Gionových próz odhalit univerzální rytmus, odkrýt zjevnou nebo méně zjevnou harmonii a krásu světa, obnovit v nich "radost z ročních období a prostomyslnou roztomilost".⁶ Tam, kde tyto vztahy existují hned zpočátku, jsou jednoduché příběhy současně lyrickými hymny a mýtickými podobenstvími, v nichž je významově konvergujícími tématy a motivy stvrzován jednotný rytmus velké přírody, velikosti a věčné návratnosti přírodního cyklu, za jehož reprezentací prosvítají pohanské mýty o Panovi, Dionýsovi a Jaru jako obrazu totálního obrozování a očisty. Všechny části Gionova přírodního univerza spojuje stejný a vším prostupující "hlas, tep, dunění krve".⁷ Odvíjí-li se život v přírodě jednotným pohybem, stejný proud a pohyb představují i lidé; respektive jejich život probíhá v rozmezí a návaznosti od jednoho celistvého pohybu k druhému. A podobným "pohybem" - rytmem, plyne taky příběh, který se tak sám proměňuje v metaforu přírody jako totalizujícího univerza.

Gionovy postavy jako by se překrývaly - alespoň v dílech "nekontrolovaného lyrismu" - s přírodními cykly a cyk-

lickými projevy přírody. Jakmile přichází jaro, lidé se sami mění v jaro, procházejí rašením, prudkými touhami světa "hic et nunc". Splývají s přírodou a příroda vplývá do nich. Neexistuje výsočný prostor lidí a přírody. Antonio, "člověk od řeky", v románu *Země zpívá* (Le Chant du monde, 1934) je ztotožněn s řekou, která je v Gionově metaforickém jazyce polidšřována, zatímco člověk se stává - obdobným procesem - přírodou. Člověk se proměňuje v řeku, řeka má naopak lidské projevy; člověk je animalizován, tělo naturizováno ("K bokům byla stehna připojena kosti zaoblenou jako suk po uřaté větvi", nebo, "Byl vodě tak zvyklý, že jeho ramena byla již podobna rybím").⁸ Příroda je výrazně zoomorfizována a antropomorfizována: "Brod uháněl pořád na místě a bylo slyšet jeho těžké bílé tlapy, jak čvachtají mezi balvany",⁹ jinde zase: "Větr zahvízdl po schodech, zdrtil vavřiny, zabouchal na dům, tiše vyskočil k nebi a dopadl daleko v polích do hustého lesa, jenž se probudil se psím zavrčením."¹⁰ Obojí tendence - "oduševňování" přírody a "zpřirodňování" člověka - je nejen výrazem Gionovy románové ideje jednotné, všeprostupující a všepojímající přírody, ale i konkrétním projevem Gionovy románové poetiky, která takový svět vytváří, legendarizuje a mýtizuje. Nutným prostředkem pro dosažení jednotného rytmu světa, vize přírody je v rámci románového prostoru onen expanzivní lyrický princip, který vytváří společný svět bez hranic, svět jednorozměrný, svět jednoho mocného toku, jenž se valí týmž směrem a strhává vše do svého proudu. Ještě zřetelnějším prostředkem je tu však básnický obraz, metafory a metonymie; konkrétně: "zosobnění" přírodního světa a "zpřirodnění" lidského světa, různé druhy synestézií. Opačným a přesto typově shodným postupem "zosobňování" a "zpřirodňování", "barevným slyšením", "sluchovým viděním" apod. se ruší bariéry světů, vytváří se představa homogenního univerza, v němž se lidské a přírodní prolíná, prostupuje, překrývá, v němž se lidské vysvětluje přírodním a přírodní lidským. Imperativem pro Gionovy postavy, které prozatím nechápou zákon univerza, je zvyknout si mluvit s ostatními, být částicí tohoto světa, nechat se jím prostupovat tak, aby se staly motivem nebo variací jediné symfonie: "Říká se, že člověk je složen z buněk a z krve. Ve

skutečnosti je jako listoví. Nikoli semknut v jediný kus, nýbrž složen z obrazů rozptýlených jako větvoví stromů, jímž musí proletovat vítr, má-li to zpívat."¹¹

Prochází-li celým Gionovým dílem leitmotiv radostné účasti na harmonii a kráse univerza, prostupuje jím také souběžně téma bezprostřední, niterné identity člověka a přírody. Tvářnost a mravní hodnota kraje přímo utváří postavy. A nejen to, postavy jsou zaměnitelné s těmito kraji a naopak jednotlivé kraje s nimi. Kraje jsou nositeli principu a z tohoto principu se pak odvozují charaktery lidí. Gionův románový svět je v tomto smyslu vlastně emblémový, protože jeho topografie je významově a eticky organizována vertikálně. Krajem "nahore" jsou hory a izolované vesnice, krajem "dole" jsou nížiny a města. "Co přichází z města je špatné: deštivý vítr a zlé zprávy."¹² V druhém "díle" Panovy trilogie, *Člověk z hor* (Un de Baumugnes, 1929), ústřední postavy v sobě nesou svůj kraj, jeho princip - z tohoto principu také vzniká celý příběh. Hrdina románu s příznačným jménem Albín zastupuje "přímý a zdravě silný kraj".¹³ je vlastně metonymií tohoto kraje-principu, jako je příběh jakousi emanací tohoto člověka-kraje: "...můj rodný kraj je ten příběh... já mám zas v sobě celé Baumugnes, a je to těžké, protože je to z těžké půdy, která se dotýká nebes, a z vyšvihlých stromů; ale je to dobré, je to krásné, je to širé a bez poskvrny, je to z čistého nebe, z dobrého, šťavnatého sena a ze vzduchu ostrého jako šavle."¹⁴ Princip přírody-kraje se po generace usazuje v lidech a hrdina je výslednicí. Je to člověk-příroda, člověk-kraj, "člověk-příběh". Jeho charakterové vlastnosti vyplývají z povahy přírodních elementů. Albín má mimo jiné "srdce průzračné a jasné jako led", je "čistý jako sníh" apod.¹⁵

Naturistický mýtus a lyrismus spoluvytvářejí atmosféru identity, splývání. Tuto atmosféru však v románu *Člověk z hor* nejúčinněji navozují zástupná metonymická přirovnání, resp. synekdochy: člověk "za" kraj (pars pro toto), kraj "za" člověka (totum pro parte), které jsou kdykoli znakem jednoty a principu (lidé "mají v krvi trávu, široká prsa jako pastviny a sady, ruce jako dubové větve, kůži jako stromovou kůru a na ní pocit, jako když lechtá vítr"¹⁶). Opakem

tohoto dobrého principu a dobré jednoty, vzešlých z harmonie přírody, z "jejích čistých věcí", z "vysokých plání s hořci až po břicho",¹⁷ je "kraj šalebný a se srdcem ztrouchnivělým",¹⁸ kraj nížiny a města, z něhož také pochází protihráč, etický protiklad hlavního hrdiny *Člověka z hor*.

Výrazným aspektem univerzálnosti, motivicky i tematicky výrazně exponovaným prvkem je harmonie, hudba nebo zpěv univerza, což mj. přímo explicitně vyjadřuje název jednoho Gionova románu: *Le Chant du monde* (v českém překladu *Země zpívá*). Personifikovaná příroda u Giona běžně zpívá, např. píseň lesa je "dlouhá jednotvárná píseň v otevřených ústech"¹⁹; tento zpěv má různou tonalitu, ale je neustálý jakožto projev harmonie života a řádu přírody, která je v zásadě pojímána jako symfonie se sobě vlastním rytmem, s návratnými motivy a jejich variacemi (stále se tak objevuje metaforizovaná souvztažnost mezi světem zobrazované harmonie a světem tuto harmonii zobrazujícím, mezi lyrizovanou přírodou a lyrickým uměním). Zpěv světa zaznívá hlavně v euforických a programových románech (resp. lyricko-epických prózách) obou regionalistů, v Ramuzově románu *Šel tudy básník* (*Passage du poète*, 1923), v Gionových dílech *Kéž tonu v radosti*, *Země zpívá*. U Ramuze se člověk-vinař ve věčném koloběhu práce podobá zemi, kterou obdělává, a země se podobá jemu. Lyrická, harmonizující podstata prózy směřuje k vytvoření jednotného, rytmizovaného pohybu lidí pracujících na vinici, s nimiž by byl v souladu prostor obdělávané hory i jezera, v němž se vše odráží. Jde o zrušení rozdílnosti, o univerzalizující harmonii, v níž se objevuje motiv radostné, vše sjednocující hudby. Motiv hudby jako projev symfoničnosti univerza se také v Gionově a Ramuzově díle přímo zkonkrétňuje v hudebních nástrojích. V Ramuzově *Krásě na zemi* (*La Beauté sur la terre*, 1927) je zjevení mlčenlivé krásy ztělesňované dívkou Juliettou doprovázeno hrajícím harmonikářem. V Gionově románu *Kéž tonu v radosti* se objevuje motiv flétny, znázorňující pozemské radosti. V *Zrození Odyssey* (*Naissance de l'Odyssee*, 1930) od téhož autora se sama lyrická mluva lidí stává hudbou, podmaňuje si svět svou euforickou fantastičností, svou nezadržitelností. Emblémový-

mi romány jsou však v tomto směru zvláště Gionův *Člověk z hor* a Ramuzova *Krásna na zemi*.

Albín, "člověk z hor", pochází z rodu společenských vyvrženců, z těch, kteří "před dávnými časy... nevěřili v náboženství všech." Jeho předkům byla uříznuta špička jazyka "aby už nemohli zpívat Bohu k chvále."²⁰ Zmrzačení lidé byli vyhnáni z nížin a odstěhovali se do horské pustiny, kde se mezi sebou začali domlouvat zvukem foukací harmoniky proto, aby se na sebe neobraceli zvířecími skřeky. Dorozumivací řečí němých se stala hudba. V Gionově románu se tato prvopočáteční náhražka a nutnost proměňují v románové symboly vnitřní hudby v lidech, jež vznikla v nezkaženém, čistém kraji. Jestliže jsme řekli, že v Gionově *Člověku z hor* je člověk výslednicí kraje, pak harmonika-zpěv, která je s to obsáhnout svět obklopující člověka i svět v něm ("Chuť trav, zpěv stromů, skřípot dřevěných chalup v ledovém větru"²¹), je jeho výrazem, jeho mluvou, projekcí citu a zkušenosti do přírody. Touto hudbou-řečí hrdina po způsobu svých nešťastných předků vyjadřuje své nejhlubší pocity. V Gionově příběhu se přitom objevují dva druhy hudby, stejně tak jako existují dva druhy foukací harmoniky, které má hrdina při sobě. Jednou je jarmareční harmonika "pro zábavu a pro upokojení srdce",²² druhou je tzv. "baumugneská harmonika", harmonika zmrzačených a vyhnaných předků, jejichž čistý charakter se formoval v čistotě a pustině hor. "Varhánky zrození z neštěstí" jsou naopak "pro věci vážné a na uzdravení člověka".²³ Baumugneská harmonika zahrnuje všechny čisté věci přírodního světa. Materializuje se v ní celá příroda: podle vyjádření posluchačů "místo slov vám házel do uší samy věci".²⁴ Albínova baumugneská harmonika esencializuje bytí i poselství přírody, tak jak ji chápe Giono: jako pozemskou krásu i jako věčný mravní cyklus. Pro Giona existuje zásadní rozdíl mezi hudbou umělou a hudbou přirozenou, přírodní. Před hudbou klarinetu dává přednost tomu, co "povídá suchý list". Hudba jeho hlavního hrdiny z románu *Člověk z hor* patří k hudbě přirozené, k "hudbě platanových květů".²⁵

Poněkud jiná je harmonika v Ramuzově románu *Krásna na zemi*, kde se objevuje archetypální téma "zjevení krásy", ztělesněné exotickou neteří hospodského na březích Ženevské-

ho jezera. Julietta je emanací krásy, mlčenlivé (v celém románu prakticky nepromluví), vzbuzující obdiv. V Ramuzově příběhu se tato "krása" vlastně nijak neprojevuje, nevysvětluje. Krása je tím, čím je. Krása je nezávislá, prosvěcuje svět, ale nepřizpůsobuje se jeho projevům. Až metafyzické rozměry této krásy, nevysvětlitelně si podmaňující venkovany, podtrhuje hra na harmoniku (stejně archetypální téma představuje kontrast s hrbáčem, který Juliettu hrou na harmoniku doprovází), náhle zaznívající a umlkající jako doprovod krásy i jako zdvojený projev jejího působení, jako tematizovaná hudba i metafora zároveň.

Téma hudby a zpěvu je svým způsobem vázáno na další důležitá téma těchto regionalistických románů: na téma "ticha" a "mlčení". V Ramuzově románu je krása jakoby nemá, mluví tím, že je, mluví svým "obrazem" a doprovodnou hudbou. V *Člověku z hor* je symbol vyjádřen ještě explicitněji - aby se lidé mohli naučit "vyjadřovat" jinak, museli být připraveni o nástroj lidské řeči. Tím víc se však stali průzrační a čistí, neboť jejich řeči se stala sama řeč přírody, přenášená hudbou. V Ramuzových románech výseky antropomorfizované krajiny promlouvají o situaci a údělu člověka, exteriorizují jeho vnitřní monolog (platí však i opačný postup: krajina promlouvá člověkem). Věci se však především projevují tím, že jsou, stejně jako lidé. Hlavní formou existence Ramuzových lidí a věcí, Ramuzova kosmického regionálna je bytostnost. Téma "mlčení" je jedním z projevů této bytostnosti, která má metafyzické příznaky i metafyzickou hloubku. Ramuzovým hrdinou je "mlčící venkovan", žijící uprostřed přírody, poslušný jejího řádu a rytmu, "venkovan" (Ramuze tento venkovan zajímá ne sociálně, ale jako lidský typ), jenž si však klade elementární otázky po svém lidském údělu: "Kdo jsem? Co tady dělám?" a "hledá zmateně vysvětlení pro to, co vidí. Má-li hlad, říká si 'Čí je to chyba, že mám hlad?', a když je sám nebo nešťastný, 'Proč jsem sám nebo nešťastný?' Snaží se zmateně rozlišovat příčiny a příčiny příčin. O čem tak dlouho někdy přemýšlejí ti staří venkovští dělníci nebo ti vinaři bez práce, kteří sedí na svahu u silnice nebo leží pod stromem, ruce položené na kolenou, oči upřené před sebe - všichni ti, které vidím každý den chodit

a procházet kolem sebe?"²⁶ Na "mlčení" těchto venkovanů se Ramuz zaměřuje především, na jejich vnitřní dilemata a monology, které vstřebává a zobrazuje poetika románu (u Ramuze, ale u i Giona má metafora diegetickou povahu, sled metafor nebo sled přírodních sekvencí vypráví a transponuje lidská dramata).

Přirozeně že se při podobné tematicke nestává hlavním prostředkem jazyk-znak, ale obraz a gesto. Řeč znaků se u Ramuze mění v řeč obrazů a gest, protože gesto je viditelná řeč. O vnitřku venkovanů hovoří jejich gesta. Nejvýraznějším prostředkem, který u Ramuze vypovídá o němých dramatických světa lidí a světa přírody - je jazyk-gesto (nebo, ještě přesněji, jazyk-sled-gest) a jazyk-obraz. Jazyk-znak je v Ramuzových románech sám o sobě řečí zámlk, opakujících se, zadržávajících slov, kostrbatých, eliptických vět.²⁷ Ramuzovy postavy spíše přemýšlejí a vyjadřují se, než aby mluvily. Jazyk-znak jako by odrážel v rovině slov jejich tápání a hledání i naléhavost tohoto hledání, neodbytnost myšlenky a otázky, která se těchto venkovanů zmocňuje. Výrazem jejich idejí a hlubinného vyjadřování je však spíše jazyk-gesto. Podobně zámlkovitá, "elementární" je i řeč Gionových hrdinů. V orálním stylu jeho vyprávění se prosazuje i jistá afektivita²⁸ - převažují krátké věty bez slovesa, opakování, interjekce, jako by se jimi měla myšlenka vrávat do paměti lidí. Forma řeči se v ústech mnohých postav blíží projevu starozákonních proroků. Jazyk je obrazný a majestátní (ale i "svalnatý"), podřizuje se rytmu a kadencím ústředních obrazů. Banální sdělení se v tkáni obrazné řeči a lyrizované prózy jakožto celku mění takřka v zaklínadlo, v slovo-podobenství, zní "jinak", enigmaticky, vznešeně. Slovo-podobenství pak zakládá filozofii příběhu - jeho "příkladnost".

V Ramuzově eseji *Velké jaro* (Le Grand printemps, 1917) má nádech koncepčního programu úvodní prohlášení: "...mám rád, když je první schod schodiště pevný. Úplně hlavní je to, aby ten schod byl spíš nízký a bezvýznamný, ale dobře opracovaný a dobře vsazený do země."²⁹

Základem je u Ramuze jakýsi druh hmatatelné "materiálnosti". Krajinné obrazy i objekty mají své pevné obrysy, hmotnost, konkrétnost. Do značné míry je opodstatněné tvrzení, že jejich materiálnost se blíží namalovanému obrazu.³⁰ "Vychovali mě malíři," zní známé Ramuzovo prohlášení, které má jak svou obraznou dimenzi, tak i reálné podloží. Plastická reprezentace u Ramuze často vyvolává dojem namalované plochy, "plošně" organizovaného obrazu, jednotného prostoru, který je uspořádán na základě shodné organizace a rytmizace prvků, následnosti ploch a linií, střídání objemů a barev. Důležitá je tu vize jednotného, vnitřně usouvztažněného světa, v němž je nápadná blízkost jednotlivých předmětů i elementů univerza: v prostoru Ramuzových příběhů se důvěrně "stýkají" hory a hvězdy, vzájemně blízké jsou si i svět oblohy a svět lidí. Touto "naivní" perspektivou nebo "malířským" způsobem vzniká ona nová jednota uzavřeného světa, v němž autorské vidění zpevňuje věci, činí je trvalými, podřizuje je společnému řádu, který je řádem jednoty, uzavřenosti, harmoničnosti. Tento svět je příznačně charakterizován v Ramuzově nejexperimentálnějším románu *Znamení mezi námi* (Les Signes parmi nous, 1919): "Je to země trvanlivosti (de la solidité), protože je to země podobnosti. Podívej, všechno tu drží pohromadě, jako na obraze velkého malíře."³¹ U tohoto vytvořeného světa je ovšem nutno mít stále na paměti rozdíl i vztah mezi východiskem a poetikou, mezi objektivní realitou a uměleckým výrazem, mezi zdrojem a principem. Jinými slovy, jde o poměr mezi oním prvním pevným schodem Ramuzova schodiště a schodištěm jako celkem. Tím důležitým prvním schodem je v nejširším slova smyslu tvářnost a působení krajiny, dále pak fyziognomie i filozofie rurálního světa, jeho cyklický řád.

Již ve svém prvním eseji *Existenční důvod* (Raison d'être, 1914) Ramuz v opozici vůči eleganci, lehkosti a "rychlosti" (rapidité) umění, jímž s největší pravděpodobností míní umění "pařížské", naznačuje jistou analogii svého příštího tvoření s liniemi a celkovou hmotností svého kraje. Řečnická otázka zní: (co dělat, když) "si taková linie kopce dává tolik načas, než dosáhne vrcholku, když taková masa se strmými srázy je krásná jen tou svou tíží..."³² Zdrojem

a východiskem se tu jeví hmotná fyziognomie, ale také souvislost mezi zobrazovaným a zobrazujícím "materiálem", mezi hmotností přírody a hmotností slova-obrazu. Ramuzovým podloží je odporovaný i prociťovaný rytmus a hmotnost přírody, venkovského života. Obrazně řečeno je pro něho základem "půda", z níž vše vyrůstá. Připomeňme však, že Ramuzovým cílem je souběžně "místní" a "univerzální". Tedy to, co tak obdivoval u svého velkého vzoru P. Cézanna. Malířem zobrazovaný svět je podle Ramuze všechn přenášen do univerzální polohy. "Je to ještě Provensálsko? Ano, je, ale v základech, pouze v základech. Nad tím se staví architektura ducha, jež se obrací pouze k duchu. Je to tolik Provensálsko, že už to Provensálsko není."³³ Tento paradox vyjadřuje podstatu Ramuzovy poetiky, jeho pojetí regionalismu, které jednoznačně zavrhuje pitoreskní a folkloristický regionalismus, malebnost a kurióznost lokálního. Tvoří-li osnovu konkrétní realita, substanciální tvorbou je architektura, přičemž dílo nevzniká v posloupnosti, ale v souběžnosti. Podstatu tohoto zobrazování nelze spatřovat v příčinné souvislosti a návaznosti, kdy by se prostě a jednoduše jedno vysvětlovalo druhým, resp. jedno z druhého. O takto uspořádaný a přehledný proces tvorby se nejedná ani u Cézanna, ani u Ramuze. Jde o vidění světa, které již v konkrétním a objektivně existujícím rozpoznává strukturnost a elementárnost, tedy souvislosti s univerzálním (obecným) řádem, předobraz světa, "který drží pohromadě". K Cézannovu Provensálsku Ramuz říká: "tato půda, říkáme znovu, je vždy pod tímto uměním, je vždy jenom vespodu."³⁴

Avšak nejde nám tu ani tak o to, postihnout genezi tvorby, hierarchizovat mezi prvotností a druhotností nebo uplatňovat případnější, ale také metaforičtější pojem "souběžnost", rozhodující je výsledný tvar regionalistického románu. Podle předchozího by se mohlo zdát, že jeho cílem je v nejširším slova smyslu petrifikace. Jeho nosnou ideou je však spíše permanence nebo dokonce stvoření světa, který by vycházel z permanence (hlubinné struktury) světa existujícího a který by byl ve svém uměleckém výrazu ještě permanentnější - komponovanější, pevnější, strukturovanější. Permanence vyjadřuje postižení hlubinného řádu a zároveň lidskou

touhu, opět nejobecněji řečeno, po trvání, po "pevnosti" světa vytvořeného nebo existujícího (lépe řečeno, jehož existence byla "spatřena" a "procítěna"). Takový svět by chtěl stvořit Ramuz, takový svět by chtěli stvořit jeho hrdinové, o takový svět se také v Ramuzových románech usiluje, i když jde pochopitelně spíše o jistý druh výzvy k permanenci, jež se uskutečňuje právě ve vymezeném, románovém prostoru. Proti přechodnosti, nestálosti stojí v Ramuzových příbězích vůle po stálosti, touha po trvajícím. Ramuzova cesta je cestou od regionální odlišnosti k permanentnosti a "podobnosti". Tato permanentnost se tematizuje jako idea, jako touha po absolutnu, jako výzva k nedosažitelné identitě, vedle toho ovšem i jako cyklicky se obnovující, nepřerušovaný proud života, z něhož se hrdinové nechtějí - úspěšně nebo méně úspěšně - vyčlenit. Jednota a permanence vznikají jen v několika regionalistických románech - ve většině je naopak syžetem vědomí neexistence, nestvořitelnosti takového světa zejména vzhledem k lidské nestálosti, k nedostatku velikosti a bytostnosti. Z této tragické disonance se rodí zvláštní dynamismus Ramuzových a Gionových románů, v nichž posléze ztroskotává snaha hrdinů vymezit a vytvořit harmonický svět, v němž by bylo vše obsaženo, svět plnosti.

V Gionových a Ramuzových vrcholných románech se objevují hrdinové s nejasnou minulostí, spasitelé a dobrodinci, kteří přicházejí do obyčejného, vnitřně rozkolísaného kolektivu venkovanů, aby jim "zjevili" přítomnou krásu života. Zatímco u Giona toto téma souvisí s mýtem léčitele, jenž ovládá tajemství prosté a přítom až nezměrné radosti, kterou odkrývá a předává těm, kdo jím byli doslova nakaženi touhou hledat a konstituovat štěstí na tomto světě, u Ramuze se silně prosazuje téma osamocených individualit, většinou prostých lidí, nesoucích v sobě vizi absolutna (krásy, lásky, svobody), představu prvotního ráje, transcendentního ideálu a přitom narážejících na svět pomíjivý, nepevný, na dočasnost, jež permanentně protirečí onomu požadovanému světu permanence. Ramuzovi hrdinové se bouří proti světu, v němž chybí absolutno, a snaží se ve své vzpouře vytvořit si vlastní absolutno, svět bez hranic mezi jednotlivci, bez hranic izolace, ale zároveň soběstačný a uzavřený jako kom-

pozičně vyvážený obraz, jehož prostor je vymezený (a taky chráněný) rámem. Jde o svět jediné jednoty (jedinost tu má ovšem tak metafyzickou hloubku, že se de facto vzdaluje jednorozměrné přehlednosti), plnosti i ukončenosti. Takový svět až mírně karikujícím způsobem vytváří Ramuzův hrdina Bolomey, tragická postava románu *Adam a Eva* (Adam et Eve, 1932), který se rozhodl obnovit prvotní rajskou zahradu. Podstatné a charakteristické je u Ramuzových neoblomných hrdinů právě ono počáteční rozhodnutí ("Já jsem se tak rozhodl", říká Bolomey³⁵) jako projev vůle i touhy. Vzbouřenec Farinet z románu *Farinet aneb falešné peníze* (Farinet ou la fausse monnaie, 1932) se odhodlá k heroickému uskutečnění i exaltaci vlastní absolutní svobody. Josef, dělník z vlečné lodi (Le Garçon savoyard, 1936; v českém překladu *Ztracený syn*, 1942), v lyrickém příběhu plném náznaků mýtického podobství bloudí životem přikován k vidině absolutní krásy. Bolomey, připomínající si ráj a vyhnáří z něho, vytváří z této odvěké "vzpomínky" a z tragického pocitu přítomnosti svou zahradu s domkem, ohraničenou plotem, příbytek postavený a zkrášlený vlastníma rukama (jakousi přísně střeženou enklávu); buduje svět podle rozměrů a podoby svých představ o štěstí, v němž má znovu začít žít prvotní žena a prvotní muž a z něhož nesmí štěstí uprchnout. Toto štěstí je však neuskutečnitelné, neboť naráží na bytostnou samotu lidí ve světě, jenž je hrdinům dán a není tím, který si vytvořili: "Jsi ty, který jsi ty; je ona, která je ona."³⁶

Ve srovnání s Gionovými hrdiny, kteří se s přírodou-univerzem "prolínají", znakem Ramuzových hrdinů je jejich bytostnost. Jde o konstitutivní vlastnost, jež se dostává do přímé spojitosti s permanencí i pevností ramuzovského světa. Rozhodující je pro Ramuze, aby člověk byl "situé", tj. odmítání provizorního.³⁷ Problém vyjádřený výrazem "être situé" lze bez většího zkreslení překládat a interpretovat jako problém zakotvenosti. Zakotvenosti v "půdě", v "rase". I u Ramuze svým způsobem zaznívá tradiční i tradicionalistické téma "návratu k pramenům..." Je to však spíše metaforický návrat; fakticky je to návrat k bytostnosti, anebo ještě lépe: opětné sestupování k vlastní bytostnosti - návrat do sebe. Podle Ramuze by člověk neměl vystupovat ze se-

be, aby někam došel, ale sestupovat do sebe, aby k něčemu došel, aby "trval".³⁸ Toto reflexivní pozadí Ramuzovy tvorby přispívá k parabolčnosti i metafyzičnosti Ramuzových venkovů, kteří se vyjadřují právě skrze svou bytostnost. Stoupají-li Ramuzovi hrdinové do hor, přibližují se tak nejen ke světu elementárnějšímu, světu dramaticky obnaženému a obnažujícímu, "sestupují" tím také více do sebe, ke své bytostnosti, jsou nuceni v prostoru hor (od dob romantismu prostoru významově privilegovaném) postavit se tváří v tvář zásadním, elementárním otázkám lidského údělu.

Klíč k uchopení problému bytostnosti u Ramuze poskytuje esej *Míra člověka* (Taille de l'homme, 1934). V něm Ramuz de facto shrnul nejen svou filozofickou reflexi člověka, ale i koncepci svých románových postav. U člověka rozlišuje dvě juxtaponované složky: "jednotlivce" (individu) a "bytost" (être). "Jednotlivec" představuje člověka sociálně zařazeného, člověka, jemuž je přiznávána "hodnota" podle běžné hierarchie měšťáckého světa. Příznakem měšťáckého přístupu je nerozlišování bytostnosti, ale pouze individuálnosti. "Bytost zajímá přátelství a jednotlivce peníze."³⁹ "Bytost" je nesrovnatelná, jedinečná, nežije z "postupu" a "hodností", ale z přátelství a úcty. Bytostná stránka člověka v sobě zahrnuje ideu absolutna. Bytost je u Ramuze ztotožněna s velikostí, resp. s potřebou velikosti. Je celkem zřejmé, že Ramuzovy postavy vystupují především jako bytosti, že se projevují svou bytostností.

Příroda a objekty - první stupeň schodiště, jsou u Ramuze základní surovinou, nad nimi se tyčí konstrukce románového světa, jeho sémantické topografie. K základní dvojici: "nahore" x "dole" (hory x údolí) se připojují další příznakové prostory: sráz, výčnělek, skalisko, které souvisejí s Ramuzovou "tematikou pohledu". Tento "vladařský pohled" (contemplation monarchique, jak označuje dynamismus a vůli "pohledu z výšin" G. Bachelard) svou ostroší a pevností organizuje prostor, určuje místo a funkci věcem podle vertikální osy;⁴⁰ významotvornou "malbou" krajinné scenerie s výraznými masami přírodního makrosvěta i dramatickými okamžiky jeho mikrosvěta vzniká příznačný "rytmus" (obecný smysl) ro-

mánové skladby a zároveň se "materializuje imaginárně" (M. Dentan).

Vertikální uspořádání světa Ramuzových románů neznamená prosté hodnotové rozčlenění tohoto světa. Jestliže má někde např. motiv stoupaní do hor (vzestupný pohyb) svůj archetypálně blahodárný význam (např. v románu *Kdyby se slunce nevrátilo*, Si le soleil ne revenait pas, 1937), kde výstup do horských pustin za sluncem výrazně navazuje na sluneční mýtus, triumf životní energie, jinde podobný výstup rozpoutává zlověstné a ničivé síly, přírodní katastrofu, jež přichází z hor a pustoší obydlené údolí (román *Děs na hoře*, La Grande peur dans la montagne, 1926). K podobným inverzím dochází i v tradiční opozici "vnějšku - vnitřku", kdy "vnitřek" představuje nějaké městečko strnulé ve své permanenci nebo izolovanou horskou vesničku setrvávající v odvěkém řádu, zatímco "vnějšek" sem obvykle proniká prostřednictvím neznámé postavy přicházející odjinud, vyvolávající neklid a zmátení (dábelský švec Rohár v románu *Vláda zlého ducha* - Le Règne de l'esprit malin, 1917; Julietta v *Krásě na zemi* aj.). Tento protiklad lze vyjádřit i opozicí "zde" a "jinde" nebo "stejně" a "jiné". Podstatné a z hlediska základních významů Ramuzových románů téměř paradoxní (resp. vyvolávající napětí, protože jistým způsobem narušuje základní myšlenkové schéma) je to, že náhlý vpád "vnějšku" rozbíjí řád a koloběh uzavřeného světa. V těchto případech se však jeho permanence zpravidla vyznačuje atributy zatuchlosti, provincialismu. Po zásahu rušivých nebo destruktivních sil "vnějšku" či "jinakosti" dochází k očištění, k obnově života, který má pak rozměry duchovnějšší, elementárnějšší permanence (regenerace lidství v uzavřené komunitě). Vnější silou může také být aktuální dočasné nebo stálejší básnické transformace nebo transfigurace úzkoprsého, omezeného "vnitřku".⁴¹ Je vyvolán příchodem mysteriózních cizinců (*Krásá na zemi*) nebo třeba i otevřením kina v městečku (*Láska k světu*, L'Amour du monde, 1925). Po paroxysmu konfliktů, kolektivních vášní (démonických i povznášejících) se vše u Ramuze obvykle navrácí k počátečnímu, ale proměněnému řádu.

Geografické a topografické dělení prostoru vytváří tedy základní syžetovou osnovu, aniž by směřovalo k přísnému vý-

znamovému rozlišení toposů a jejich striktní hierarchii. Je v nejširším smyslu slova organizující strukturou dynamického a zvrátaného světa hlavních hrdinů. Světa samoty, energie a touhy, které u Ramuze zaplavují svět přírody, podmaňují si jej svou hypertrofií, absolutností. Na jedné straně je tu tak základní kompoziční "mřížka" prostoru, na druhé straně jakési modelující "gesto" hrdinů vzhledem k tomuto prostoru, problém jejich přání a vůle tváří v tvář světu.

Rozrušit bariéry samoty znamená vyvinout energii, jež by zasáhla nejen svět příběhu, ale i svět románu, samotný postup narace, vypravěčskou perspektivu. Zde již nestačí alegorie nebo podobenství, téma nebo motiv. Nová geneze románového světa musí být i novou genezí tvorby. Akt nového stvoření světa věcí a lidí Ramuz uskutečnil pouze v románu *Šel tudy básník*, lyrické vizi a apoteóze básnické kreativity, ztělesněné košíkářem-básníkem Bessonem, který přichází do vinařské vesnice nad Ženevským jezerem, aby vytvořil básnickou "kompozici" světa (na otázku, odkud přichází, odpovídá: "Tak trochu odevšad"⁴²), vytrhl věci z jejich konvenčního seřazení a znovu je uspořádal tak, aby vznikl nejen nový svět, zhmotňující a uskutečňující jedinečnou osobní zkušenost, ale také aby se tímto světem a v tomto světě (uměleckém díle) zrodila jednota "já" a světa. Besson vystupuje jako demiurg; kolem sebe jako by nachází hrubou materií k přetváření, svět se stává knihou, kterou je třeba napsat, a Ramuzův román knihou o knize, potvrzením programu i demonstrováním estetiky. *Šel tudy básník* je "Ars poetica": "Řeklo by se, že Besson bere očima věci, které jsou, a uspořádává je tak, že jsou znova, a ony jsou stejné a jsou jiné."⁴³ Besson přikazuje žívlům, rozptyluje mlhu, aby zazářilo slunce, přeskupuje elementy krajiny, spíná věnec hor kolem vaudského kraje; působením košíkáře-básníka se nemocní uzdravují, staří probouzejí k životu, svět vnitřní (svět pradávne básnické esence: exaltovaného hymnu, lyrického entuziasmu) se exteriorizuje, aby mohla vzniknout původní harmonie světa chráněného a neustále prosvětlovaného. Cyklický život vinařů se náhle jeví jako nevyřčená krása; prostí lidé se vyjadřují o své práci slovy básnického jazyka, hranice samoty jsou zrušeny, vesnice se mění v lidskou pospolitost, je nastoleno

bratrství a shoda lidí: "Jsme ty, ty jsi my... čteme v tobě... je to podobnost těl, už není odlišnost a je to spojení srdcí a oni už nejsou rozdělení..."⁴⁴ Všude zaznívá - obdobně jako u Giona - rytmus jednotného pohybu, zpěv země. Nové stvoření světa je zároveň znovuobjevením ancestrální jednoty, která se projevuje věkovitými nánosy, geologickými vrstvami člověka a kraje, vytvářejícími podstatnost, permanenci. Jejím konkrétním příkladem je vinice, odvěký řád vinařovy práce, věčný a povznášející koloběh člověka-země. Tento svět pochopitelně nemůže být u Ramuze světem impresionistické chvějivosti, ale naopak prostorem expresionistické hutnosti a skloubenosti.

V závěrečných pasážích Ramuzova románu Besson odchází, protože vinařské obci odkryl jednotu, protože všude zavládla harmonie a poezie. Je opět sám, kráčí do tmy, "do nicoty, aby něco bylo".⁴⁵ Obdobné téma básníka demiurga, modifikujícího podmínky života, zpracoval Giono v románu *Kéž tonu v radosti*. Podobnost mezi Ramuzovým a Gionovým románem je sice nápadná, ne však úplná. V obou se prosazuje jako leitmotiv hudba života a radost, kterou je v tomto životě třeba odhalit nebo nastolit. Až vančurovský vyprávěčův kontakt se čtenářem, vztah k vyprávěnému (stylizovaná bezprostřednost, básnivost, parabolická a metaforická řeč) směřují k hledání "pravé pravdivosti" světa, jíž je vyšší pravda jeho poezie a krásy: "Tak se někdy věci dějí a lidská naděje je takový zázrak, že není divu, když se tu a tam v něčí hlavě zanítí a nikdo neví ani proč, ani jak. Hlavní je, že potom stále pozdvihuje život svými velikými sametovými křídly."⁴⁶ Příběh o světě, jemuž je zapotřebí demiurga radosti, "organizátora" radosti a lidského štěstí, se soustřeďuje na působení člověka-spasitele, člověka-léčitele, který přichází do pohorských samot, aby proměnil svět rozpojených duší, bezútěšné mechanické práce. Stejně jako v Ramuzových románech i u Giona se prosazuje základní, symbolická situace určité pospolitosti před příchodem osamělého, neznámého básníka a pospolitosti po jeho příchodu. K proměně dochází prostřednictvím hledající i vševědoucí bytosti, která s podmanivou silou a lidskou bezprostředností vnáší imperativ štěstí do života lidí. Tulák, akrobat a básník Bobi z románu *Kéž tonu*

v radosti klade lidem zdánlivě prosté, ale de facto nevšední, substanciální otázky, které v nich probouzejí schopnost nového vidění světa, jejich vlastního osudu. Přináší jim vědomí i konkrétnost krásy, nepragmatické a bezúčelové, objevuje v nich samotných smysl pro krásu, která se jeví jako emanace pravdy a samozřejmosti. Mluví-li například o rolníkově koni, říká, že je velice krásný, "krásný, co se týče krásy",⁴⁷ tedy ne ve smyslu použitelnosti nebo výkonnosti. Náhorní planina (svým způsobem příznačně oddělená od světa a soběstačná) se svými izolovanými obyvateli se načas proměňuje ve výsostný prostor štěstí a porozumění, podřízený do jisté míry Bobiho mysteriózní a nadlidské schopnosti. Obdobně jako v románu *Země zpívá* i tady je rozhodující věčný čas a prostor přírody. Psychologie převážně většiny Gionových postav se proto omezuje na základní instinkty. (Nutno zdůraznit, že jak Ramuz, tak i Giono se vědomě zcela odvracejí od tradice francouzského psychologického románu; na románovou scénu uvádějí rudimentárně stylizované, koncepčně jedno-rozměrné postavy, jimiž vzniká jiná románová perspektiva; pojetí Gionových jednorozměrných, ale životných postav, které obvykle stojí před elementární volbou, ústí v poválečném románovém "Cyklu husara".) Problém permanence je u Giona vyřešen přírodním cyklem, nekonečným obnovováním života. Platí to i pro činy člověka jakožto součásti velké přírody: i lidské konání je permanentní, protože se neustále obnovuje. Něco jiného je ovšem problém trvání radosti, který se stává tragickým motivem románu a je již předznamenán či sugerován jeho názvem, k němuž Giona inspiroval verš z Bachovy kantáty. Jestliže Bobi zasévá v kraji radost, je rovněž nezbytné, aby tato radost zakořenila, stala se trvalým atributem života, aby tento život byl permanentní slavností. Programovou myšlenkou Gionova románu je přání i jediný cíl: "...aby naše radost měla dlouhé trvání."⁴⁸ Její trvalost nespočívá ve vitalistickém lyrismu, tvořícím běžné podloží Gionových děl, v entuziasmu a pudové výbušnosti. Trvání je v plynulosti, ve vyrovnaném rytmu, v pokojném řádu a smírnosti: "Bylo by třeba, aby radost byla klidná... a docela pokojná, a klidná, a ne divoká a výbojná."⁴⁹ Stvoření světa radosti je v Gionově románu dočasné. Je-li příroda ve svých projevech perma-

není, jsou permanentní i lidské instinkty, touha smyslů, která porušuje řád a smír svou divokou volbou. Na jedné straně tedy v osnově Gionova románu účinkují vitalistický naturismus, dionýství, na druhé straně se tu však objevuje touha po trvajícím, vyrovnané radosti. Na jedné straně cyklický rytmus země a přírody, na druhé straně lidské přání "setrvat v radosti". Univerzální rytmus jako by se střetával se zjevením nového evangelia, řád přírody s lidskou touhou po transcendentu (zcela vylučným, mimo přírodu stojícím řádem člověka), radost smyslů s radostí vyrovnanější, podstatnější.

Jeden z obecnějších principů evropské literatury meziválečného období je jistě princip básnivosti - básnické "čety" i přetváření světa. V podtextu konkrétních děl se tak ozývají jak ohlasy starých univerzalistických mýtů (bibličtí venkované u Ramuze, Panova a Dionýsova krajina u Giona), tak mýty novodobé, modernistické, podle nichž je umělecké dílo, kromě jiného, novou genezí, novou realitou. Do popředí se dostává staronová představa básníka jako stvořitele i učitele a poezie jako přetvářející síly. Na rozdíl od romantických a neoromantických idejí, které posvětily básníky jako novodobé mágy a věrozvěsty, ve frankofonním regionalistickém románu reprezentovaném Ramuzem a Gionem se prostorem, předmětem i cílem poezie stává sám svět. Básník nejenže objevuje jeho poezii, ale sám tento svět zaplavuje svými obrazy. Až po nejzazší mez této představy dospěl Giono v románu *Zrození Odyssey* (*La Naissance de l'Odyssee*, 1930). Svět-příroda je tu magickým dobrodružstvím, slovo - lyrický princip, imaginace přetvářejí svět. Odysseova básnivá lež proniká do reality a sama se mění ve skutečnost, legenda a mýtus vítězí nad pravdou, neboť pravdou je fantazie. Pravdivý je příběh, tak jak jej vypráví Odysseus, protože přitom vytváří krásu, která baví a povznáší posluchače. Pravda poezie je v její vlastní životnosti, v její podmanivé radostnosti. Poezie zkrášluje banální skutečnost lidského osudu: "Přednášečův zpěv, zesílen všemi hlasy mužů a podmalován hrdlem žen, otevřel listoví jilmů, přetekl přes zvukný val a valil se po pláni jako klubko květů."⁵⁰ Skrze poezii se lyrická podstata přírody spojuje s lyrickou podstatou člově-

ka. Obyčejná pravda přestává být pravdou. - V lyricky i myšlenkově nejexponovanějších dílech francouzsky píšících regionalistů si nejpřednější místo osobuje pravda mýtu a pravda románu jako novodobého projevu touhy po syntetickém činu, jako manifestace i stvrzování syntetismu v umění, jako vize celistvého, transformovaného světa.

Poznámky

¹ C. F. Ramuz, *Raison d'être* (Existenční důvod, esej), in: *1^{er} Cahier Vaudois*, Lausanne 1914.

² *Tamtéž*, s. 63.

³ Srv. J. Giono, *Sen a skutečnost* (Zrození Odyssey), přel. J. Heyduk, Praha, Symposium 1938, s. 43.

⁴ Viz P. R. Robert, *Jean Giono et les techniques du roman*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 1961, s. 32 an.

⁵ J. Giono, *Kéž tonu v radosti*, přel. J. Zaorálek, Praha, Symposium 1936, s. 80 - 81.

⁶ *Tamtéž*, s. 84.

⁷ Srv. *tamtéž*, s. 144 an.

⁸ J. Giono, *Země zpívá*, přel. J. Zaorálek, Praha, Symposium 1934, s. 28, 32.

⁹ *Tamtéž*, s. 13.

¹⁰ *Tamtéž*, s. 173.

¹¹ *Kéž tonu v radosti*, s. 59.

12 J. Giono, *Colline* (Pahorek), in: *Oeuvres romanesque completes I*, Paris, Gallimard 1971, s. 130.

13 J. Giono, *Člověk z hor*, přel. J. Zaorálek, Praha, Symposion 1934, s. 18.

14 *Tamtéž*, s. 23.

15 *Srv. tamtéž*, s. 163, 202.

16 *Tamtéž*, s. 135.

17 *Srv. tamtéž*, s. 142, 19.

18 *Tamtéž*, s. 18.

19 *Země zpívá*, s. 16.

20 *Člověk z hor*, s. 24 - 25.

21 *Tamtéž*, s. 27.

22 *Tamtéž*, s. 134.

23 *Tamtéž*, s. 135.

24 *Tamtéž*, s. 141.

25 *Tamtéž*, s. 143.

26 C. F. Ramuz, *Taille de l'homme* (Míra člověka, esej), Paris, Grasset 1935, s. 67.

27 K těmto otázkám *srv.* C. F. Ramuz, *Salutation paysanne, précédée d'une lettre à Monsieur Bernard Grasset*, Paris, Grasset 1929, a *Lettre à Henry-Louis Mermod*; viz též

monografii P. Renauda, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne, Editions de l'Aire 1986.

28 K tomu C. Chonez, *Giono*, Paris, Seuil 1973 (éd. "Ecrivains de toujours"), 2^{ème} éd., s. 59 an.

29 *Le Grand Printemps*, in: *Cahiers Vaudois* (4^e Cahier de la 3^e série), Lausanne 1917, s. 8.

30 K tomu blíže M. Dentan, *C. F. Ramuz - L'espace de la création*, Neuchâtel, la Baconnière 1974, s. 99 an.

31 *Les Signes parmi nous*, Paris, Grasset 1919, s. 63.

32 C. F. Ramuz, *L'Exemple de Cézanne* (Příklad Cézannův, esej), in: *4^e Cahier Vaudois*, Lausanne 1914, s. 47.

33 *Tamtéž*.

34 *Tamtéž*, s. 48.

35 C. F. Ramuz, *Adam a Eva*, přel. J. Čep.

36 *Tamtéž*, s. 222.

37 *Srv. Raison d'être*, s. 24.

38 *Srv. tamtéž*, s. 25.

39 *Taille de l'homme*, s. 18.

40 K tematicke pohledu a prostoru u Ramuze viz M. Dentan, *c. d.*

41 *Srv. tamtéž*, s. 70.

42 *Passage du poète*, Bibliothèque romande, Lausanne 1973, s. 49.

43 *Tamtéž*, s. 74.

44 *Tamtéž*, s. 103 - 104.

45 *Tamtéž*, s. 161.

46 *Kéž tonu v radosti*, s. 11.

47 *Tamtéž*, s. 41.

48 *Tamtéž*, s. 156.

49 *Tamtéž*, s. 317 - 318.

50 *Sen a skutečnost (Zrození Odyssey)*, s. 104.

IDYLLICKÝ REGION A CESTA KE KOŘENŮM

Hispanoamerický regionalismus: R. Güiraldes, J. E. Rivera

Anna Housková

První románová formulace amerikanismu byla pravým opakem regionální omezenosti. Přinesly ji ve 20. letech tzv. regionalistické romány, pojem regionalismus zde však neimplikuje okrajovost. Nejde jen o to, že v hispanoamerické próze první třetiny našeho století měl tzv. regionalistický román ústřední postavení. Důležitější a podstatné je, že tento typ románů nepojímá jako periferní své dějiště. Prostor regionalistických románů nabývá kontinentální rozměr: "regionem" je zde celá kulturní oblast, celá Latinská Amerika. Naznačují to i další názvy téhož proudu: "novosvětský román" (mundonovismo), "kreolismus" (criollismo).

Hrdinové románů odcházejí z hlavního města do provincie. Tato úvodní cesta "na okraj" ovšem nabývá opačného smyslu, je cestou do "středu" Ameriky, k jejímu vlastnímu jádru.

Dějiště románů mají reprezentativní význam národní a americký: pampa, prales, velehory... Vypravěč Riverova románu *Vír* (La vorágine, 1924) na cestě do nitra pralesa připomíná americkou dimenzi výslovně: "Tímto nečasem jsme kráčeli bosí, jako to kdysi činili legendární účastníci dobytelských výprav."¹ Podobného významu jako typicky americké velké prostory nabývají i zasutá zákoutí, jakým je např. ztracená chilská vesnice v Latorrově románu *Hrdlička* (Zurzulita, 1924); ostatně jednu svou povídkovou knihu Mariano Latorre přímo nazval *Chile, země zákoutí* (Chile, país de rincones, 1947).

V těchto dílech se nejedná o místní svéráz, pěstovaný prózou minulého století, nýbrž o hledání kulturní identity kontinentu, kde se navrstvily velmi odlišné kulturní tradice. Amerika se v nich jeví nejen jako oblast, v níž je člo-

věk více vnořen do přírody, ale jako moderní svět, kde jedinec složitě hledá svou příslušnost k celku. Otázka po kulturní totožnosti, jejíž jeden kořen sahá do Evropy, zahrnuje sebereflexi vlastního přístupu k problémům moderní epochy. Hispanoamerický román zde ve své ani ne stoleté historii na cestě za vlastním výrazem dosáhl prvního vrcholu, našel "svůj hlas". (Není nahodilé, že právě tzv. regionalistické romány pronikly do mezinárodního povědomí.)²

Místo běžného přístupu z hlediska centra a periferie míří k podstatě regionalismu jiný klíč: hledisko vztahu lokálního a globálního. V tomto pojetí se univerzální nešíří z centra na periferii, naopak zdrojem energie je jedinečné (regionální) a globálnost se vytváří jako síť vzájemných vztahů mnohotvárných lokalit.³ V takové koncepci lokálního se proti představě univerzalistického "lidstva" klade pluralita kultur. V téže době, kdy vznikaly "novosvětské" romány, promýšleli vztah lokálního a globálního hispanoameričtí myslitelé. Svě pojetí přednesl Pedro Henríquez Ureña v roce 1922 na Laplatské univerzitě: "Univerzální člověk, o němž sníme a na nějž aspiruje naše Amerika, nebude odcizený svému světu: bude umět vychutnávat všechno, oceňovat všechny odstíny, ale nepřestane být ze své země; jeho země, a nikoli cizí, mu dá intenzivní vjem nativních chutí a to bude nejlepší příprava, aby měl smysl pro vše, co má pravou chuť, svůj vlastní charakter. Univerzálnost neznamená odcizení svému prostředí: ve světě utopie nemá zmizet odlišný ráz, vyplývající z podnebí, z jazyka, z tradic; všechny tyto odlišnosti však nebudou znamenat rozdělení a nesoulad, nýbrž budou se kombinovat jako různé odstíny lidské jednoty. Nikdy uniformitu, jež je ideálem neplodných imperialismů; naopak jednotu jako souzvuk mnoha hlasů různých národů."⁴

1

Z hlediska základních možností románového žánru, kdy jsou jeho typy pojímány jako možné "koncepce světa",⁵ lze v hispanoamerickém regionalismu odlišit dva typy románu.⁶ Jeden můžeme označit jako "román komunity"; k této modalitě patří idylické romány situované ve ztracených koutech země.

Jejich dějiště tvoří izolovaná lokalita (archetypální vesnice, rodinné sídlo, statek), která poskytuje iluzi archaického řádu, nabízí "přístřeší identity". V druhém typu "románu střetnutí kultur" je konstitutivním principem cesta hrdiny, která konfrontuje dvě koncepce světa; cesta má dostředivý směr: do nitra Ameriky, k původnímu světu, ke kořenům.⁷

Zaměříme se nejprve na romány prvního typu, v nichž převažuje idea komunity spjaté s uzavřenou lokalitou⁸; v jejím autonomním světě se uchovává původní totožnost iberoamerické kultury. Romány tohoto typu zahrnují idylický prostor a čas, jehož důležitost pro moderní román formuloval M. Bachtin.⁹

Teorie moderní idyly vychází z pojetí F. Schillera, podle něhož v moderních dílech idylického typu převažuje prezentace ideálu a přírody, ovšem v napětí s druhým pólem moderních antinomií: ideál x realita, příroda x umění.¹⁰ Konstitutivním rysem idyly je ohraničený, uzavřený prostor, v němž je čas sladěn s přírodními cykly.

Linii románů idylického typu, která prochází napříč obdobími a literárními proudy, lze v hispanoamerické literatuře sledovat od romantického románu Jorge Isaacse po díla G. Garcíi Márqueze. Omezíme se na čtyři příklady idylického prostoru a jeho různé modalities: statek v Isaacsově románu *María*; pampa v Güiraldesově díle *Don Segundo Sombra*; zapadlá vesnice v Latorrově *Hrdličce*; předměstí v románu N. Guzmána *Krev a naděje*. Budeme je sledovat v sepětí s románovým časem.

Kolumbijský román *María* (1867, česky 1908) je milostnou idyloou umístěnou na statek uprostřed rajské přírody, kde - jako v Genezi - věci dosud nemají jména: "zpěv oněch bezejmenných ptáků byl pro mé srdce sladkou harmonií".¹¹ Život postav má rytmus cyklického času přírody. Zvláště silná je vazba lidského života a přírody u postavy andělské Marii, která má jemnou duchovní spřízněnost s květinami. Patriarchální hierarchie na statku reprezentuje společenský a rodinný řád s pevnými hodnotami. Statek je otcovským domem, se vší jistotou domova.

Stejně jako v jiných románech idylického typu uzavřený prostor a cyklický čas zde není jedinou polohou. Idylický mikrosvět je ohrožován vzdáleným velkým světem, který rozdělí milence (hrdinův odjezd na studia do Londýna). A věčná obnova přírody se dostává do napětí s uplývajícím lineárním časem (nemoc a smrt Marii), který dává vyprávění elegické tóny stesku po unikající kráse a po nenávratném zlatém věku. Pól cizího světa a lineárního času tak vnáší do vyprávění (které by se jinak změnilo v pohádku) románový rozpor mezi mýtickou věčností a prozaickou časovostí.

Ve své době byl Isaacsův román velmi úspěšný u čtenářů a u epigonů, neboť sentimentální příběh přinesl polohu, která v tehdejších hispanoamerickém románu chyběla: zaměření na vnitřní svět postav. Perspektivnější pro další cestu hispanoamerického románu se však ukázala vazba postav a přírody v *Marii*. Je určitou replikou na díla evropských romantiků, příroda zde však nemá stylizovanost "panenské přírody" Chateaubriandovy *Ataly* (na niž Isaacsův text výslovně odkazuje), nýbrž autenticky americký ráz. Více než slzavý milostný příběh se proto cení zvláště pasáž o hrdinově cestě pralesem, anticipující "novosvětské" romány.

V řadě hispanoamerických románů idyla nabývá podoby rozpadu idyly anebo anti-idyly. Jednu modalitu tvoří romány o úpadku rodu: přežívající jistoty předchozích generací se zde jeví jako tíha vyčpělé tradice, jako anachronický řád upadajících rodů, uzavřených ve starých rodinných sídlech. Jiným prostorem negativně pojaté idyly bývají zaostalé vesnice. Tak pojal zapadlou chilskou vesnici Mariano Latorre v románu *Hrdlička* (Zurzulita, 1920). Izolovaný prostor se zde nepředstavuje jako ostrov pravého života, nýbrž jako "zapomenutý kout, kde život stojí a zahrívá jako v bažině".¹² Vzdálený velký svět tu neznamená hrozbu, nýbrž je žádoucí jako "pravý svět" civilizace a pokroku. Střetnutí mladého "poety" s obyvateli obce, kde doufal nalézt "zemi zaslíbenou" (s. 23), rozbíjí jeho ideál harmonie. Vypravěč ironizuje hrdinovy iluze a paroduje přitom idylickou literaturu.

Na poetiku Isaacsova románu např. odkazuje scéna, v níž se Latorrův protagonista zastaví u lesní studánky: "V jeho rozněžnělé duši se Milla idealizuje, nabývá rysů románové hrdinky. Také Milla líbala ta svěží ústa lesa?" (s. 95).

Parodické narážky na *Martu* odmítají idealizaci vztahů intimních (sublimaci erotiky) a společenských (patriarchální idylu). Ovšem jako v každé parodii zároveň se zde uchovávají principy parodovaného žánru. Dějiště *Hrdličky* tak není jen zaostalou, zahnívajícím vesnicí, kde se hrdina střetne s místním pohlavářem a s celým barbarským prostředím, ale i idylickým prostorem: milostná idyla, spjatá s cyklem ročních dob, přináší hrdinovi i vytouženou harmonii a jednotu. Konfrontací dvou pohledů se v Latorrově díle mění milostná idyla v jiný románový typ: v román střetu dvou kultur.

Ve 20. století se také znovu objevuje idyla ve vlastní podobě v románech, v nichž dominuje koherentní svět. I v nich existuje konfrontace dvou způsobů života, ale ve stavbě díla výrazně převládá jeden z nich, pojatý jako "pravý svět" a jako model možných vztahů mezi lidmi a vztahu člověka a přírody. Tak je tomu v díle Argentince Ricarda Güiraldese *Don Segundo Sombra* (1926, česky 1936 a 1956).

Tento román je sice budován na osnově románu formování (Bildungsroman) s třemi fázemi: mladý hrdina odmítá "nepravou" okolní společnost; vydá se na učednickou cestu; dospěje k zakotvení ve světě zpočátku odmítaném. Avšak celá střední, hlavní část není pojata jako gradování učednických lekcí, nýbrž jako řemeslnicko-pracovní idyla.¹³ V Güiraldesově románu nejde o formování hrdiny pro reálné společenské vztahy, nýbrž o splnutí s ideální komunitou a s harmonií kosmu. V literárněhistorických úvahách o tomto díle se běžně směšuje "formování" a "zasvěcení", je však třeba si uvědomit, že jde o odlišné koncepce vztahu jedince a celku a o různé románové typy.

Prostor *Dona Segunda Sombry* na první pohled nepůsobí jako idylický "ostrov": místo izolované vesnice či statku se zde rozprostírá nekonečná pampa. Má však význam jako jiné idylické prostory. Je to autonomní svět, v němž existuje řád s pevnými hodnotami, kde člověk žije včleněn do své komunity

a do vesmíru. Obklopuje jej odlišné prostředí: městečko na počátku románu, statkářské prostředí v posledních kapitolách. Vztah mezi těmito rámcovými prostory a pampou vyjadřuje idylické opozice: přirozený život proti civilizaci, vlastní svět (domov) proti cizímu světu, epické společenství proti prozaické společnosti.

V pampě, do níž čtrnáctiletého hrdinu strhne obdivovaný gaučo don Segundo, nalezne protagonista okamžitě svůj svět a včlení se do něho. Přesněji patří do něho, vrací se do světa svého raného dětství, z něhož byl svého času přesazen (stejně jako se vrací protagonista *Maríi*) - návrat je příznačným prvkem v poetice idylického žánru.

Širý prostor pampy, stejně jako prostor idylických vesnic, je "uzavřený" v tom smyslu, že je vyčleněný ze vztahů stávající společnosti: z její sítě vlastnických vztahů a egoistických zájmů, z její společenské organizace nedostávající proto, že jí chybí ústřední smysl. Je to však prostor "otevřený" celistvosti: v kterémkoli koutě je přítomen život ve svém kosmickém rozměru, v každé chvíli lze nahmatat plnost života.

S tím souvisí další významný rys tohoto románového typu: popisné scény zvyklostí, práce, zábav. Každý všednodenní detail v nich má esenciální význam a každý okamžik je ponořen do kontinua života.

Celistvost idylického světa se v románu *Don Segundo Sombra* projevuje také v dalších strukturních konstantách: důležitost tradice, která nabízí každému člověku hodnoty vzdálených generací (do textu se včleňují přísloví, pohádky, písně); vložená vyprávění, která nepřinášejí odlišný, relativizující pohled, ale naopak spoluvytvářejí kolektivní tradici; emblémová postava obecního blázna (don Sixto) aj.

Vše je plně autentického smyslu. V opozici k odcizené společnosti a k jejímu pojetí boje a práce umožňuje život gaučovské komunity objevit jiný smysl těchto aktivit: boj je epickým jednáním, které implikuje úctu k vesmíru; práce dostává svůj původní smysl kolektivního osvojení přírody, kterou člověk kultivuje s porozuměním a participuje tak na jejím životě.

V časovém uspořádání Güiraldesova románu nejde tolik o napětí cyklického času a lineárního uplývání, jako o odlišnost času v pampě a času v "cizím" světě.

Život gaučů v pampě má rytmus střídání dne a noci (s návratnými motivy východu slunce, podvečera a noci). Samotný rytmus jízdy na koni napojuje vše na kosmický tep života: "Zvířata i lidé pohybovali se jako ovládnuti utkvělou myšlenkou: jít, jít, jít. (...) Ovlivněn hromadným vlnobitím onoho pochodu, poddal jsem se panujícímu rytmu..."¹⁴ Avšak čas gaučovské cesty neznamena pouze opakování: jeho druhým aspektem je růst, s fázemi symbolizovanými motivy potoka - řeky - jezera. Dozrávání mladého gauče v pampě spojuje obojí: nezvratné postupné narůstání zkušenosti i opakování archetypu dona Segunda, jemuž se chlapec připodobňuje. Jak stupňování zkušenosti, tak mýtické opakování znamenají zasvěcení, tj. včlenění protagonisty do smysluplného světa.

Nezvratnost i cykličnost se spojují rovněž v motivu stop, které člověk zanechává "na zemi věčně nové". V tomto pojetí se nic nesmazává: v epizodě s jednou vedlejší postavou dávný čin, který se zdál zapomenut, zasáhne do přítomnosti tragickým rozuzlením, přinese smrt za dávnou vinu. Nesmazatelná je také hrdinova zkušenost a zrání, jeho "gaučovská duše": "Jsi-li opravdový gaučo, nikdy se nezměníš, protože kdybys šel kraj světa, tvá duše půjde vždycky před tebou, zrovna jako klisna vůdkyně" (s. 262).

Čas má tento smysl v idylickém prostoru, tedy ve vlastním světě bezejmenného protagonisty. Naopak v cizím světě, který tvoří rámec gaučovské sekvence, nabývá odlišného smyslu jak uplývající čas, tak opakování. V civilizovaném světě městečka uplývají prchavé chvíle beze stop a podobají se jedna druhé: objevuje se významný motiv nudy. V závěrečných kapitolách, kdy hrdina zdědí statek (i jméno), opět ztratí svou úplnou příslušnost k okolnímu světu, v níž dříve našel svou identitu: "Hleděl jsem teď na svět z nitra jiné bytosti" (s. 256). Vrací se motiv nudy, příznačný pro rutinní opakování. Na tomto pólu je i hrdinův vývoj viděn jinak: jeho zakotvení ve společnosti má z tohoto hlediska charakter vlastní žánru "Bildungsroman" (včlenění se do "nepravého svě-

ta", smíří se s realitou majetnických vztahů) a je podstatně odlišné od předchozího zasvěcení v idylické komunitě.

V závěrečných kapitolách se projevuje napětí mezi oběma póly. Autor se pokouší sladit přirozený život s životem civilizovaným, "gaučovskou duší" se statkářským postavením. Avšak převládá zde neslučitelnost obou světů, a obě ústřední postavy se proto musejí rozloučit: gaučo don Segundo odjíždí a protagonista zůstává na svém statku, s hlubokým steskem po svém předchozím gaučovském světě, provždy nenávratně: "Jel jsem, jako bych měl vykrvácet" (s. 274).

Poslední příklad představuje osobitou modalitu idylického typu románu: hispanoamerické romány předměstí, konkrétně *Krev a naděje* (La Sangre y la esperanza, 1943) chilského spisovatele Nicomedese Guzmána. V tomto románu, umístěném na dělnické předměstí Santiaga a vyprávěném formou vzpomínek na dětství, se proměňuje polarita domova a vnějšího světa: cizí svět nezůstává jen v dáli (jako v *Marii*), ani "okolo", v rámcové kompozici (jako v Güiraldesově románu), nýbrž proniká do idylického prostoru. V *Marii* je krásné, ideální, harmonické vzdáleno v prostoru a v čase. Román *Don Segundo Sombra* pojímá pravé lidské soužití jako svět nikoli ztracený, nýbrž možný; proto se v závěru objevuje snaha sladit jej s reálnými společenskými vztahy. V *Krvi a naději* skutečně lidské vztahy existují "zde a nyní", ale je třeba úsilí, aby je člověk odkryl a naplnil.

Jednotu "pravého světa" objevuje Guzmánův vypravěč "za" odcizenými vztahy nebo "skrze" ně; přitom tato hluboká vrstva existuje se vši jistotou "přirozeného světa". Za scénami, v nichž se město jeví tradičně jako bažina hříchu a zla a které jsou navrženy zejména v první kapitole (znásilnění, prostituce, tragédie bídy), následují idylické výjevy z všedního života protagonistovy rodiny a z okolního proletářského prostředí. Tyto scény přinášejí jiné vidění města než naturalistická tradice: Guzmánův román představuje předměstí jako místo zrodu nových lidských vztahů.¹⁵

Guzmán přenesl idylu z venkova do města; i městská scenerie se pojí s cyklickým časem jak v lidském životě (střídají se generace žijící na témže místě), tak v přírodě:

střídání ročních dob zůstává základem kompozice i v této městské rodinné idyle. Podobně jako v Güiraldesově románu existuje v *Krvi a naději* napětí mezi historickým časem dozrávajících dětského hrdiny a mezi mýtickým aspektem: chlapec opakuje postoje archetypální postavy ztělesňující závazné hodnoty - snaží se být jako otec, nahradit jej v generačním cyklu. Postava otce v Guzmánově románu (tak jako v díle Isaacsově a Güiraldesově) je koncipována ve stejném duchu jako prvek tradice: nepůsobí jako tíha, není autoritou omezující svobodu, nýbrž nabízí možnost nalézt sebe sama v poznání blízkých hodnot a v účasti na prostředí moudrosti a porozumění.

Při promísení obou světů se modifikuje idylické téma domova. Pro romány idylického typu je podstatné, že domov nezávisí na subjektu a nepřemisťuje se s ním, nýbrž je v určitém místě: člověk se z domova může vzdálit a vrací se do něho, patří sem. Domov je světem společným, vyrůstá ze sdílené zkušenosti, porozumění, vzájemného přijetí. U Guzmána tvoří jeho střed bezpochyby hrdinova rodina, která však není uzavřeným prostorem obklopeným nepřátelským světem.¹⁶ Domov se zde stupňovitě či jako dostředivé kruhy šíří (rodina, lokalita, národ), a postupně přitom narůstá směs známého s neznámým, blízkého s cizím.¹⁷ Rodina se otevírá do širšího domova celého předměstí.

V plebejském prostředí předměstí odkrývá Guzmánův román potenciální význam srdečnosti a soudržnosti. Model neodcizených lidských vztahů se v románech idylického typu neomezuje na rámec paternalismu, jeho smysl je hlubší. Uzavřený prostor zde neznamená konzervativní uchovávaní minulosti, nýbrž představuje autonomní koherentní svět. Vědomí hodnot je v něm podstatnější rovinnou než společenská organizace. Nové lidské vztahy se zde rodí ve všedním životě a každý je může stimulovat. Guzmán vidí postupnou proměnu života jako podstatnou a primární. Zásadní důležitost všednosti, příznačná pro idylu, se zde pojí s představou revoluce, která přizpůsobí organizaci společnosti hodnotám života. Ve světle láskyplného vypravěčova pohledu se odhaluje to, co již existuje, avšak skryté, ne plně realizované: skrze ubohost předměstského idiota prosvítá lidská důstojnost, skrze natura-

listické projevy bída pronikají idylické scény, skrze přítomnou chudobu lze zahlédnout potenciální bohatost lidského života.

Ve vybraných románech jsme dosud sledovali dva aspekty: idylickou polaritu mezi domovem a cizím světem a časový rozměr obou světů. Prostorová a časová antinomie je zároveň axiologická: na jedné straně pravý svět, šťastný, protože plný smyslu a zavazujících hodnot; na druhé straně svět nevlastní a vyprázdněný. Připojme třetí důležitý aspekt idylického světa: jeho atmosféru. Vracíme se tak k problému času, tentokrát z hlediska vypravěče.

Atmosféra románů idylického typu má dva odstíny: nostalgické evokace (minulosti nepříliš vzdálené, určitého období v životě vypravěče) a průzračnost evokovaného. Tyto odstíny implikují napětí mezi prchavostí času a trvalou hodnotou. Oba póly se vzájemně modifikují.

Nostalgie zdůrazňuje čas, který ubíhá, a zbavuje tak šťastný svět rajské věčnosti. Vypravěči těchto románů žijí v odlišné přítomnosti (např. Guzmánův vypravěč ji zmiňuje jako "temnou samotu"). Vzdálili se od přirozeného a naivního světa a na tuto naivitu zlatého věku pohlížejí se steskem a reflexivním odstupem vědomého člověka.

Průzračnost evokovaného světa naznačuje jeho nepomíjivou hodnotu. Samotný akt vzpomínání protirečí pouhé prchavosti času. Minulost není nazřena jako ztracený ráj, nýbrž přetrvává v paměti: je něčím cenným a konstitutivním pro určitého člověka, generaci, národ. Odtud inklinace k mýtu, nejsilnější v románu Güiraldesově.

Nostalgie spjatá s vědomím hodnot implikuje touhu po jejich plné realizaci. Na svou přítomnost pohlížejí vypravěči se smutkem právě proto, že nenaplnila potenciální lidskost.

Napětí mezi reflexivní nostalgií vypravěče a naivní čistotou vyprávěného světa je součástí napětí mezi historickým a mýtickým pólem románového žánru vůbec: mezi racionální sebereflexí moderního člověka a mezi jeho potřebou příslušet k světu a cítit jeho celistvost. Tuto potřebu - která v idylických románech převažuje - vyjadřuje Güiraldesův vypravěč,

když polemizuje s odlišným postojem svého přítele, jenž touží po dobrodružství a zábavách: "Čeho se to chtěl vlastně dožít? Život byl, podle mého zdání, tak úplný, že se mi jevilo jako žalostné dětinství chtít do něho vkládat nové možnosti" (s. 272).

Postavy tohoto typu románu přijímají svět plný smyslu. Dospívají k esenci života - nikoli v ponoření do svého nitra, nikoli v egocentrické redukci, která by odsouvala stranou okolní svět; postavy zde jsou naopak otevřené svému okolí, naslouchají světu; každou věc a každou chvíli vnímají jako součást celku, v rámci "horizontu", v němž žijí.

2

Jestliže v "románech komunity" dominuje vidění celistvého světa, v dílech odlišného typu, jež lze označit jako "romány střetnutí kultur", se konfrontují dvě koncepce světa. Napětí mezi dějinami a mýtem, mezi občanskou společností a kosmickým řádem mívá v těchto románech prostorovou podobu¹⁸: moderní jedinec se setkává s neznámým, nesrozumitelným světem, umístěným buď "zde" (jako skrytá, odvrácená strana života), nebo častěji "jinde".¹⁹

"Román střetu kultur" může mít sevřenou stavbu a hloubku podobenství;²⁰ pro latinskoamerickou literaturu, v níž má tento románový typ zvlášť významné místo, je příznačná naopak epická rozmanitost a šíře. Riverův *Vir*, zakladatelský hispanoamerický román tohoto typu, předkládá množství různých situací, různé "světy", několik vypravěčů. Skrze rozmanitost navozuje postoj otevřenosti k světu, ale zároveň jde i o kulturní dimenzi: Amerika je zde symbolizována jako heterogenní svět.

Heterogenost bývá vyjádřena samotným tvarem děl. Výrazně se projevuje hned v prvním hispanoamerickém díle této linie, v próze Argentince D. F. Sarmienta *Facundo* (1845). A to jak v tématu, tak v žánrové nesourodosti. Sarmiento v tomto díle spojuje kulturologickou úvahu o specifičnosti Argentiny, románovou biografii lokálního "gaučovského" pohlavára Facunda a publicistický pamflet na tehdejšího diktátora Rosase. Nesourodé úhly pohledu jsou zaměřeny na nesou-

rodý svět: zdejší typ kultury pojímá Sarmiento jako zápas "civilizace" a "barbarství". Barbarský svět má sice v symbolech pampy a gauča určité kouzlo dramatického života v nedotčené přírodě, obsahuje hodnoty spontánnosti a vitality. Avšak v ústřední tezi díla Sarmiento postulují civilizaci (pokrok, vzdělání, prosperitu, demokracii) proti barbarské zaostalosti.

Problematický tvar Sarmientovy prózy budí dodnes rozpačky, jeví se jako hybridní, hodnotí se z hlediska "zaostalosti" tehdejší hispanoamerické výpravné prózy. Na nejednotnost díla lze ale také pohlédnout z hlediska výrazových potřeb heterogenní kultury.

Rovněž román *Vír* (La vorágine, 1924, česky 1930 a 1955) Kolumbijce J. E. Rivery postrádá jednotu, ať již jde o děj, prostor, předimenzovaná vložená vyprávění, kolísání narativního postoje. Často kritizované "nedostatky" je ovšem možno pochopit jako významuplné.

Výchozí dobrodružný syžet se rozpadá. Bogotský básník Arturo Cova opustil známé, ale prázdné prostředí civilizované společnosti, jejíž konvence porušil: jeho cesta má počátku podobu útěku s milenkou, skrývání před pronásledovateli, posléze touhy pomstít se neprávem podezírané milence a jejímu únosci. Avšak postupně, zvláště od chvíle, kdy postavy opouštějí prostor savany a ponoří se do pralesa, jejich cesta ztrácí směr: z vyprávění mizí zmínky o cíli, důležitější je cesta sama. Dobrodružné intriky a záměry (osobní pomsty, snahy osvobodit zotročené sběrače kaučuku) jsou jen diskontinuitními ostrůvky, motivace cest se vytrácejí: "Nikdo nás nehledal ani nepronásledoval! Všichni na nás zapomněli!" (s. 96).

Opuštění lineárního děje a cílevědomého jednání obrací pozornost od dílčích věcí k celku světa. "Naslouchání" má však pouze na samém počátku hrdinovy cesty podobu "radostného dechu života, pohody, jasu a tepotu" (s. 18).

Na rozdíl od homogenního prostoru idylických románů, jejichž hrdinové patří k určité komunitě a pohybují se v důvěrně známém světě, noří se postavy *Víru* do neznámého, disharmonického a nesourodého prostředí. Podobně jako v dalších

románech tohoto typu přechází protagonista z jednoho světa do jiného a nepatří plně do žádného z obou.

Na jedné straně stojí civilizovaná městská společnost, na druhé straně prostor savany a pralesa, kde sousedí nesourodé světy: prostředí osamělých usedlostí dobytčkářů, pseudo-civilizované úřady, svět zotročených sběračů kaučuku, prezentovaný jako historicky konkrétní svědectví; a v jiné časové dimenzi divoká příroda, předcházející historii, k níž patří i svět indiánských kmenů, které "nemají ani minulost, ani budoucnost". V jedné scéně se tak objeví např. absurdní úředník s červeným slunečníkem, který dá uprostřed pustin protagonistovi pokutu, a vzápětí apokalyptická větrná smršť (s. 78-81).

Cesta přes savanu, kde si člověk může přírodu ještě "ochočit", do pralesa, jenž má "drsnost kosmické síly" (s. 96), je pojata jako putování k posvátnému místu, kde se nachází "chrám" či "střed".²¹ Ponořit se do nitra kontinentu znamená pro hrdinu nalézt "střed světa" v jeho kosmické i americké dimenzi. José Eustasio Rivera (i další latinsko-američtí regionalisté) se nezaměřuje pouze na elementární životní situace a základní vztah člověka a přírody pulsující v kosmickém rytmu, vně historických souřadnic. Na rozdíl např. od Ch. F. Ramuze nevidí ve způsobu existence svých postav bytostné možnosti člověka, nýbrž jeho možnosti v rámci určité kultury. Prostor ve *Víru* představuje specifickou dějinnou situaci Ameriky, v níž koexistují "různá období".

V pluralitě různých světů, uprostřed kaučukářských podniků, indiánských kmenů a nedotčené přírody hrdina opakuje kroky prvních dobyvatelů a přijímá tento nesourodý konglomerát jako svůj vlastní americký svět.

Spolu s nesourodostí prostoru, která má i časový rozměr (koexistence forem společnosti, jež jinde následovaly jedna po druhé), patří k poetice tohoto románového typu cesta ke kořenům. Prostorový "střed" má časový význam "počátků". Putování postav v Riverově díle má tak podobu cesty nejen horizontální, nýbrž vertikální. Je to jeden z obrazů *Víru*, který má pro hispanoamerické romány zakladatelský význam. Naznačuje jej již titul románu: pohyb dolů, sestup ke kořenům americké kultury, do hloubi prostoru a času. - Časový

význam cesty prostorem se stane kompozičním základem dalšího "románu střetnutí kultur": *Ztracených kroků* (Los pasos perdidos, 1953, česky 1963) Kubánce Aleja Carpentiera. Jeho hrdina, evropsky vzdělaný intelektuál, se cestou do jednoho latinskoamerického města a posléze do pralesa proti proudu Orinoka vrací proti proudu času k počátkům lidské společnosti.

Protagonista Riverova *Víru* nevníká do "středu" světa naráz ani přímočaře, náhlým prohlédnutím nebo zasvěcením. Překročení "prahu", za kterým je vše jiné, se odehrává v řadě zkušeností a ve dvou velkých fázích. Savana tvoří přechodné pásmo dosud napůl známé; až odchod do pralesa (asi v třetině textu) znamená skok do neznáma, vyznačený motivem požáru: požár domu hrdinu "vrhal do pralesa a izoloval od známého světa", jeho dosavadní "kroky pokrýval popelem" (s. 93). Hlavní postava je v tomto typu románu stržena z běžné společenské dráhy a uchváčena mohutnou silou něčeho "jiného", nejasného a podstatného.

Riverův pralesní svět je "jiný" v dvojím smyslu, v napětí dvou významů: neproniknutelnosti cizího prostředí a proniknutí do "chrámu".

Prales jako celek i každý ze světů, které v něm existují, působí na hlavní postavy, přicházející z měst, neproniknutelně a nepřátelsky. Úřady se v těchto končinách jeví absurdně. Román sice rámuje texty adresované s důvěrou vysokému úředníkovi: Riverův dopis ministroví o údajném nálezu Covova rukopisu (v úvodu) a telegram kolumbijského konzula témuž ministroví (v epilogu). Pod příkrovem jasné úřední korespondence a důvěry v zásah vládních činitelů se však rozevírá temný podivný svět. Ve scéně s téměř kafkovskou atmosférou se vedlejší postava (a vedlejší vypravěč) Clemente Silva v amazonském městě - již na území Brazílie - snaží nalézt kolumbijského konzula. Všude naráží na odmítnutí či výsměch. Nepatřičně působí jeho otázky, jeho pohyby, sama jeho přítomnost v tomto světě: "Bloudil jsem po ulicích se strachem, že jsem na obtíž, s melancholií cizince" (s. 165). V domě označeném vlajkou konzulát není, kdežto nesmyslně v jakési klempířské dílně je konzul nalezen - a je to opět nepravá osoba, která Silvovi nepomůže.

Nepřístupně a cize působí svět Indiánů. Odstup je vyjádřen i změnou narativního postoje: romantickou exaltovanost vystřídá informativní styl cestopisu při líčení zvyklostí jiných kultur. Cova také bezděčně zopakuje roli španělských dobyvatelů, využívajících "pověřivosti" Indiánů: po náhodné epizodě v něm domorodci spatřují "nadpřirozenou bytost, vládce duší a osudů" (s. 107).²²

Nesrozumitelný je pak především mohutný a nekonečný prales amazonského povodí. Nelidská je jeho prostorová dimenze, nelidský je jeho čas: věčný koloběh rašení a hnití i "dlouhověkost velkolepých stromů, pamětníků ráje, letitých už tehdy, kdy se objevily první domorodé kmeny, a čekajících bezcitně na zánik budoucích staletí" (s. 95).

Cestou do pralesa byla překročena mez, za níž se hroubí dosavadní pravidla: pravidla civilizované společnosti a jistoty rozumu. Tváří v tvář drsnému tajemnému světu, který se vymyká lidským dimenzím a rozumu, postavy podléhají chaosu, horečkám, úzkostným snům, halucinacím. Touží utéci, vrátit se do civilizovaných míst. Přesto se noří znovu a stále do pralesa. Je člověku záhadný, příliš jej přesahuje a zároveň přitahuje. Po fyzických a psychických útrapách putování jim tento "nepřátelský" svět náhle pokyne, osloví je. Nesrozumitelnost se mění v porozumění. Ve chvíli, kdy Silva prošel již veškerým zoufalstvím bloudění: "Skrytý hlas věcí mu naplnil duši. Opravdu mu ta palma, vztyčená v téhle pustině jako ukazováček k modré obloze, ukazuje směr?" (s. 190).

Motiv úzkosti neodkazuje k nepřátelství přírody a člověka, jak bývá Riverův román interpretován.²³ Úzkost z šelestů nočního ticha spíše jako by rozevírala oponu před "scénou bytí", která je prázdná a již prochvívá van vesmíru: "Nespavost je opletla sítí vidin. Prožívali úzkost bezbranného člověka, jenž tuší, že ho někdo ve tmě sleduje. Bylo slyšet různé zvuky, noční hlasy, bázlivé kroky, ticho působivé jako průzor věčnosti" (s. 186).²⁴

Ve "středu" vesmíru, kde se postavy dotýkají bytí, se převrací vztah člověka a okolí: pohled zde směřuje od světa k postavám. Ty již nepřehlížejí svět, který leží před nimi, naopak "okolí" hledí na ně: stromy na člověka pomrkávají, dávají mu znamení, ze všech stran jej oslovují hlasy Země,

kteřá se postavám otevírá, zahrnuje je v sobě.²⁵ Závěrečný odchod hlavních postav do pralesa tak nemá jen význam, který do věty "Pohltil je prales!" vložil telegram konzula (a po něm řada interpretů). Postavy nejsou vystaveny jen zkáze, ale probouzejí se do vesmíru, nalézají se "uvnitř". Proto je jejich odchod aranžován jako vítězný pochod; prales je i jakoby přístřeším, kam se mohou "uchýlit" (guarecernos en la selva).²⁶ Prchají přitom před epidemií - mor (společné osudové ohrožení, možnost kolektivní zkázy i znovuzrození) patří k emblémovým motivům regionalistických románů, spřízněným s motivy živelných pohrom (smršť, povodeň, požár aj.).

J. E. Rivera nazývá středový prostor výslovně "la catedral de la pesadumbre" - katedrála strasti, zármutku, tíže. Překlad posledním uvedeným slovem se zdá nejvýstižnější: naznačuje pojetí "tíhy" bytí (v opozici k avantgardní "lehkosti").

Tuto tíhu pociťuje celý kosmos, včetně člověka i včetně neživé přírody. Leitmotiv hlasů přírody má právě podobu nářku: palma vzlyká, země si stěžuje, řeka sténá, písek prosí o slitování. Antropomorfizace přírody je součástí obrazu celistvého kosmu, jemuž vypravěč naslouchá, v němž je obsažen. Vztah je vzájemný, rostliny jsou spřízněné s lidmi a člověk je příbuzný s rostlinami. Vize oživlé přírody, která trpí, mstí se za utrpení či prosí o soucit, prostupují hojně celým vyprávěním, v němž halucinace a sny nemají význam subjektivních vizi²⁷: patří k pochopení celku vesmíru, rozumem neobsažnutelnému. Stejně tak je ve světě amazonských Indiánů drogové opojení způsobem poznání: pod účinkem šťávy určité rostliny člověk vidí, co se děje na jiném místě (s. 110).

Utrpení spřížňuje s přírodou i s dalšími světy vnořenými do pralesa - se strádajícími sběrači kaučuku a s Indiány. Vzájemná cizost se rozplyne v rituálním tanci a nářku Indiánů, k němuž se připojí Covovi druzi: "Zanedlouho jsem si však povšiml, že křičí stejně jako domorodci a že jejich hořekování prýští ze stejného niterného žalu, jako by jejich duši drásala společná bolest. V jejich lkaní znělo zoufalství přemožených plemen a bylo podobno mému vzlyku a utrpení, které prožívám ve svém nitru..." (s. 109). Všichni patří

k světu, který je přesahuje. Místo cestovatelského pozorování dochází k společnému naladění a porozumění.

V oscilaci cizosti a ztotožnění zde v náznaku vystupuje nová kvalita významná pro vidění světa v "románech střetu kultur": respektování jiných bytostí v jejich "jinakosti" - ať již jde o přírodu, druhé lidi, etnické skupiny. Plně se tento postoj projeví v románech J. M. Arguedase.

Dosud jsme pohlíželi na koncepci prostoru ve *Víru* z hlediska vztahu postav a "světů", v polaritě neproniknutelnosti celku a ponoření ve vesmír. "Oslovení" však nemá v románu jen krajní podobu utrpení a splnutí. Všimněme si, jaký význam navozuje konfrontace monumentality prostoru a komorních lidských vztahů.

Na vzdálených místech obrovitého území se pohybují malé skupinky lidí: nějak spolu souvisejí, hledají se, setkávají. Existuje tu určitý nepoměr mezi délkou putování s množstvím útrap na cestě a "předmětem" hledání: protagonista hledá ženu, k níž má problematický vztah, stejný je případ jeho přítele Franka, neúměrná je i mnohaletá odyssea Silvy za synem a posléze za jeho ostatky. Tyto vztahy dostávají délkou putování a rozlehlostí románového prostoru podstatný význam: pod emocionálními výkyvy a dobrodružnými osudy vystupuje vzájemnost lidí. Setkání s přáteli, ale i s nepřáteli je v dimenzích celku života určitým "oslovením", "výzvou".

K tomuto implicitnímu kontextu odkazují i výslovné motivy soucitu, rytířství, soudržnosti. Např. Covovo donquijotské gesto při setkání se Silvou, plné respektu k "jinému": "Buďte ujištěn, řekl jsem mu večer, že jsem povahou přítelem slabých a smutných! I kdybych věděl, že nás hned zítra zradíte, šetřil bych vás pro vaši dnešní chorobu" (s. 136). Jinde se pojí motiv hudby s touhou obejmout nepřátele (s. 201); dokonce jednou z možných interpretací díla je čist je jako román o nenápadném, ale osudovém přátelství Covy a jeho druha s emblematickým jménem Fidel Franco (věrný upřímný).

Postoj otevřenosti k světu navozují ve čtenáři nejen tyto motivy, nejen gesta a soudy postav, ale i rozmanitost narativních postojů: vedle sebe zde sousedí romantická póza,

jejíž exaltované výkřiky udávají rytmus vyprávění, věcná sebereflexe či obžalobný dokumentární styl. Jakoby nervózní kolísání tónu zdaleka jen necharakterizuje "slabého", rozkolísaného hrdinu a vypravěče; vylévá se do široka z koridoru psychologické analýzy. Rivera rozbíjí sebezahledění hrdinů psychologických próz také výměnou vypravěčů: egocentrický Cova náhle velkodušně předá nadlouho slovo jinému vypravěči (který zase přebírá další vložena vyprávění) a posléze se obě promluvy smísí. I v této rovině opět oscilace mezi rozmanitostí a ztotožněním otevírá úhel pohledu, implikuje porozumění pro široký proud života.

Ostatně k proudu života a smrti odkazují také výslovné motivy řek i titulní symbol víru, strhávajícího do mohutného pohybu. V Riverově románu řeky fascinují již svými (většinou indiánskými) názvy: jména přírodě vtiskují dotek lidské přítomnosti a jsou svědectvím prehispanšské tradice: "Ve vesničce San Fernandu, která má sotva šedesát domků, se stékají tři velké řeky, které jí obohacují: zleva Atabapo s načervenalou vodou a bílým pískem, naproti žlutá Guaviare a zprava Orinoco s mocnými vlnami. A okolo prales a prales!" (s. 217). - Podobně významné budou řeky v dalších románech příbuzného typu od R. Gallegose, A. Carpentiera či J. M. Arguedase. Na břehu řeky se odehrává klíčová scéna venezuelského románu Rómula Gallegose *Doña Bárbara* (1929), v níž hrdinka poprvé ve svém konfliktním životě naslouchá "dechu vesmíru". Řeky otevírají prostor. V pralesní scénérii Riverova *Víru* a Carpentierových *Ztracených kroků* mají veškerý symbolický i reálný význam cesty. V andském prostředí Arguedasových *Hlubokých řek* (Los ríos profundos, 1958) prudké horské řeky, zařízlé do skal, jsou kosmickou silou, kterou hrdina s důvěrou vzývá v magickém rituálu; řeky značí otevřenost v protikladu k "vězení" internátní školy,²⁸ jsou posilující a očišťující vesmírnou energií. Ve všech zmíněných románech řeky tvoří tepny planety, odkazují k celku vesmíru.

K pólu kosmické celistvosti patří v Riverově *Víru* (a v dalších románech) i jednota a rozmanitost. Při vší různosti světů, jež se v něm nacházejí, je prales symbolem jednotného řádu. Koncepce jeho celistvosti se blíží mýtu: "sestup" do pralesa odkazuje k mýtické cestě do podsvětí, počí-

naje motivem řeky připomínající Stygu: "Ona řeka, nezvlněná a nezpěněná, byla němá, ponuře němá jako předzvěst a budila dojem temné cesty vedoucí do víru nicoty" (s. 98). Jako dan-tovský obraz pekla je stylizován svět trýzněných sběračů kaučuku.²⁹ Prales nabývá i pohádkové podoby zakletého lesa.

K řádu světa zde odkazuje také motiv jednotlivé šlépě-je, na kterou postavy v pralese narazí: ojedinělá šlépěj není záhadou (jakou by byla v moderním světě rozumu), ale má svůj kontext v pověsti o Indiánce Mapiripaně, již stopa patří. Fragment se ukáže jako součást celistvého světa mýtu.

Motiv stopy se ve *Víru* objevuje nejen jako tento odkaz k mýtu, ale častěji ve své moderní podobě: jako touha jednotlivce zanechat po sobě trvalou individuální stopu. I v tomto významu se ale odkloní od individualistické představy, v níž stojí člověk proti světu, subjekt proti objektu.

K individualistickému pojetí stopy, kterou člověk vtiskuje světu tím, že se prosazuje a proslavuje, odkazují ve *Víru* motivy kariéry, touhy básníka Covy mít umělecký úspěch, zbohatnout, nabýt společenského postavení.³⁰ Z hlediska měšťáckých snů o bohatství a úspěchu je Cova ztroskotanec, který sešel z nadějně cesty. Stejný osud má jeho přítel (a alter ego) Ramiro, kdysi nadějný mladík a nyní ztroskotanec ztracený v pralese. Cílevědomá snaha vtisknout světu trvalou stopu přitom vnitřně souvisí s ničením beze stop: s představou boje a vzájemného vytlačování (ať již nepřátelskou přírodou nebo záměry jiných lidí). Tak již motto románu, které tvoří úryvek z Covova dopisu, hovoří o "nastoupené úspěšné dráze", o "ztroskotání" a bezcílém putování v pampě, v níž se hrdina rozplyne jako vítr, "nezanecháváje po sobě než svist a zármutek". A v epilogu telegram kolumbijského konzula (o marném pátrání po Covovi a jeho družích) stvrzuje: "Ani stopy po nich. Pohltit je prales!" (s. 249).

Motivy trvalých, "sošných" stop (k nimž patří i rozmáchlá gesta protagonisty) odkazují k moderní koncepci člověka jako tvůrce vlastního života, formulované již v evropské renesanci. Představa o tvůrčích činech, jež mají přetrvat pomíjivost života jednotlivce, se ve *Víru* v konfrontaci s kosmickým řádem obnažuje jako nepravá: ukazuje se nepat-

řičnost gest, jimiž Cova modeluje své chování, povrchnost jeho snů o umělecké slávě a osobní prosperitě.

S toutéž koncepcí moderního člověka souvisí i jeho snaha ovládnout přírodu; zanechává stopy pouze ničivé, jež J. E. Rivera výslovně odsoudí v ekologické obžalobě civilizovaných lidí: "A na některých místech zanechávají stopy, jako by se tudy řítily laviny: sběrači kaučuku zahubí v Kolumbii ročně milióny stromů. Na území Venezuely kaučukovník již vymizel. Takto se prohřešují proti budoucím generacím" (s. 177).

Proti tomuto modernímu postoji Riverův román vrací člověka do celku života, ke "kořenům" v Zemi, k příslušnosti do vesmíru. Tutéž představu později vyjádří José María Arguedas: není podstatného rozdílu mezi kamenem, člověkem a stromem.

Ovšem není možný návrat k původní celistvosti a k pohádce: hispanoamerické romány, při vši tendenci k mýtu, zůstávají romány, jejich vidění je vizí otázek moderní epochy. Motiv stopy jako emblém individuální identity se zde objevuje i v odlišném významu: nikoli již v protikladu k ponoření do kosmu, nýbrž jako jeho součást. Sestup do pralesa neznamená skok do ztráty identity, ale její nabytí v jiné podobě. Objev, že člověk do tohoto mohutného pohybu patří, přináší hrdinovi očistu od vnějškových civilizačních nánosů. V konfrontaci se zkušeností z původního chaotického a nezkrtného světa Rivera paroduje vše "ochočené": sny o spořádané rodinné idyle, touhu po společenském úspěchu, romantická gesta literární proveniencce, konvence společenské i literární (např. v pasáži zavrhuující idylickou poezii: "Zde neklokotají zamilovaní slavici...", s. 176).

Když hrdina *Víru* zakouší své spojení se zemí (ba i v podobě fyzického splnutí, jaké pociťuje v halucinacích) nejde o to, že by se vzdával sám sebe: přijme dramatičnost života a svou jedinečnost uvidí s pokorou v jiné perspektivě - touhu zanechat stopu zde objevuje v jiném světle.

Tato proměna perspektivy je patrná v motivu uměleckého díla. V závěru románu se Covovy fragmentární zápisky stávají formou i tématem. V úvaze o "nejisté síti mého vyprávění" protagonista zdůrazňuje: "Já naopak mu mohu ukázat stopy,

které jsem po sobě zanechal na své cestě a které jsou sice pomíjivé, ale aspoň nesplývají s ostatními. Až mu je ukáží, chci je i popsat..." (s. 215). Literární výtvar již nepatří do kontextu úspěchu a proslulosti, stává se čímsi bytostným: možností dotknout se autentického základu života a podat svědectví, oslovit jiné lidi. Smysluplnou, vstřícnou stopou se tedy stane text, který básník Cova chrání jako to nejceněnější v životě: "Opatrujte dobře tento rukopis a dejte ho k dispozici konzulovi..." (s. 248). Celá kniha - Covovy zápisky totožné s Riverovým textem (román v románu) - je textem někomu adresovaným, podobně jako se k adresátu obracel dopis v motu díla: je oslovením.

V obdobném významu Clemente Silva vyrývá do kmenů stromů vzkazy synovi: po čase je nalézá jako jizvy v kůře. Jizvy na kmenech stromů stejně jako jizvy na tělech postav tvoří stopy po společném utrpení, společnou paměť, svědectví.

Podobně končí Carpentierův román *Ztracené kroky*, který vyprávěl o cestě hudebního skladatele do pralesa: motivem uměleckých děl jako "hmatatelných svědectví" a motivem písmen vyrytých do kůry stromu. Když se protagonista chce vrátit do pralesa, nenalezne značku (trojitě V), již si do kmene stromu označil cestu a kterou skryla rozvodněná řeka - vstup do ráje se uzavřel. Otisk hrdinovy existence však zůstává; román uzavírají slova: "Když proud zprůzrační, na jistém šupinovitém kmeni, oranžovém kmeni se světle zelenými skvrnami, je vidět Znak vyrytý do kůry špičkou nože tři sáhy pod hladinou."³¹

Protagonista *Vlru* nalézá "střed" po dlouhém putování. Je zapotřebí dramatického bloudění, aby tento bogotský donjuanský básník překonal rozestup od prostředí savany a pralesa, aby porozuměl kosmickému řádu a našel se v něm.

Hluboké řeky Peruánce J. M. Arguedase přinášejí originální variantu tohoto románového typu: obraz "středu" se neobjevuje na konci hledání, nýbrž na samém počátku vyprávění. V první kapitole přichází protagonista a vypravěč Ernesto poprvé v životě do Cuzka. Zde již první "setkání" s původní zdi z doby Inků je rituálem porozumění a smazání jakéhokoli rozestupu mezi vypravěčem a okolím: "Kráčel jsem podél zdi, kámen po kameni. Pár kroků jsem podstoupil, pozoroval jsem

ji a zase jsem se přiblížil. Dotýkal jsem se kamenů rukama, sledoval jsem vlnitou linii, nepředvídatelnou jako tok řeky, kterou tvořila spojnice mezi kvádry. V tichu temné ulice vy-
padala zeď živě, v dlaních mi planul šev mezi kameny, jichž jsem se dotkl.³² Vzájemné spojení postavy s okolím a sjednocení všech prvků světa vrcholí v obraze "středu", jímž je katedrála v Cuzku a její zvon: "Já věděl, že hlas zvonu do-
letí na pět mil daleko. Myslel jsem, že na náměstí vybuchne naráz. Ale zdvíhal se pomalu, se značnými odmlkami, a zpěv narůstal, pronikal všemi částmi; a všechno se stávalo onou hudbou Cuzka, která otvírala dveře paměti" (s. 19). A o něco dále: "Rozlehlý hlas velkého zvonu ... mě dosud doprovázel. Byli jsme ve středu světa" (s. 22).

Nalezením "středu" zde tedy dramatický rozestup mezi člověkem a jeho okolím nekončí, nýbrž začíná. V pravém jednotném světě nelze setrvat, není jednou provždy dán, není ostrovem. Dětský hrdina se návštěvou Cuzka ztotožnil se svými indiánskými kořeny, žije však v heterogenním světě a projde zkušeností cizosti, osamění. Je "uvězněn" v cizím prostředí církevního internátu v andském městečku Abancay a není příliš přijímán ani místními Indiány, kteří žijí v naprostém ponížení a teprve v závěru románu se probouzejí k obraně své důstojnosti.

Ernesto tak žije mezi dvěma komunitami a nepatří zcela do žádné, přestože se rozhodl pro svět Indiánů. "Střet dvou kultur" je v *Hlubokých řekách* tedy tematizován jako konfliktní a nesourodé soužití dvou etnik v oblasti And, jejíž heterogenost Arguedes podtrhuje také reflektováním její dvoj-
jazyčnosti. Napětí dvou světů se však nevyčerpává opozicí etnických skupin. Střetává se zde dvojí celkový postoj k světu: vidění světa jako rozpadlého a jeho částí (jednotlivců, skupin) jako předmětů manipulace, která nechápe a nepřipouští jakoukoli odlišnost; a na druhé straně tušení jednoty vesmíru a pohled na okolí z hlediska určujícího zážitku "středu" a "setkání", kterým byl protagonista zasažen v úvodní scéně příchodu do Cuzka.

V heterogenním světě stojí hrdina na okraji - není však viděn jako marginální. Tak jako v tomto typu románu nabývá periferie kvality "středu", rovněž slabý a do společností

nezačleněný hrdina stojí v centru světa. (Z rodu "slabých" byl i hrdina *Víru*.) V Arguedasově díle svět nepatří silným.³³ Ernesto, zakořeněný v indiánské kultuře a zároveň ovlivněný obrazy evropské kultury (katolická výchova, ideál plavovlasé ženy),³⁴ je dalek jakéhokoli agresivního či dobytelského jednání. Právě proto, že stojí mimo uzavřené skupiny nebo napůl patří do několika zároveň, má citlivost pro jiné a pro "jinakost". Jeho základním postojem je porozumění.

V *Hlubokých řekách* nejsou postaveny proti sobě svět bílých a svět Indiánů; polarita spočívá spíše v protikladu mezi postojem "uzavřeným" a "otevřeným", mezi agresivitou a porozuměním. Proti nenávisti, rasismu, násilí (při potlačování vzpoury Indiánů, v klukovských partách, v sexu) existuje opačný pól, který tvoří řada přátelských gest, gest velkorysosti k nepřátelům, momentů porozumění. Tento postoj se zdá slabý, bezmocný, donquijotský; má však axiologickou sílu a implikuje tušení řádu vesmíru, tvoří alternativu k světu agresivity. Katarzi přináší závěrečné téma epidemie, která přichází jako pochmurnými předzvěstmi ohlášený apokalyptický trest pro "vymknutý" svět a která znamená i očistu: hrdina ji nalezne v pokorné službě jedné z obětí moru.

Není nahodilé, že typ "slabého hrdiny" se objevuje v literaturách oblastí, kde koexistují různé kultury (mohli bychom nalézt analogii v středoevropských románech). Je to oblast možného soužití: identita - individuální a kolektivní - neznamená ztotožnit se s určitou uzavřenou skupinou, nýbrž nalézt postoj otevřený pluralitě životních forem.

Poznámky

¹ J. E. Rivera, *Vír*, přel. Z. Hampejs a M. Svobodová, Praha, Čs. spisovatel 1956. U některých citátů, kde je tento překlad nevýstižný, text upravuji.

² Vyvolaly také výrazný zájem o hispanoamerickou literaturu u nás. Po ojedinělých předchozích překladech byla

ve čtyřicátých letech systematicky (a s porozuměním) překládána do češtiny díla tohoto proudu: J. E. Rivera, *Zelené peklo* (La vorágine), přel. J. Ostrý, Praha, Pokrok 1930; R. Gallegos, *Doña Barbara*, přel. J. Čep, Praha, Melantrich 1936; R. Güiraldes, *Žhavá země* (Don Segundo Sombra), přel. Z. Šmíd, Praha, Symposion 1936; E. Zalamea Borda, *Čtyři roky na palubě mé duše*, přel. D. Vagnerová, Praha, Symposion 1942; C. Alegria, *Zlatý had*, přel. J. Čep, Praha, Symposion 1942; aj.

³ P. Zajac, "Región ako problém lokálneho a globálneho", in: *Región v národnej kultúre*, Dol'ný Kubín - Nitra 1988.

⁴ P. Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho 1978.

⁵ M. Vundt, "La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo", in: *Filosofía de la ciencia literaria* (ed. E. Ermatinger), Madrid, Fondo de Cultura Económica 1984.

⁶ Východiskem je zde typologie, kterou načrtl V. Svatoň z hlediska tří možných cest k celistvosti světa v románu ("K typologii románu a k problematice tzv. románu historického", *Česká literatura* [1989], č. 2). - V hispanoamerické literární historii téměř chybí typologický pohled na román 20. století; pokusy o určité rozlišení se většinou omezují na obvyklou tematickou klasifikaci (román půdy, indigenistický román, román mexické revoluce aj.). Vyniká však kniha Fernanda Ainsy, jenž v hispanoamerickém románu shledal tři základní možnosti v hledání iberoamerické kulturní identity (*Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos 1986).

⁷ F. Ainsa, c. d.

⁸ Této "sekundární" linie ve vývoji románového žánru si v posledních letech všímají české literárněvědné úvahy

(zaměřené převážně na minulé století): J. Janáčková, *Román mezi modernami*, Praha, Čs. spisovatel 1988; P. Blažíček, *Epičnost a naivita Holečkových Našich* (rukopis, 1982); Ivo Pospíšil, *Ruská románová kronika*, Brno 1983; též: *Labyrint kroniky*, Brno, Blok 1986.

⁹ M. M. Bachtin, *Román jako dialog*, Praha, Odeon 1980, s. 347 an.

¹⁰ F. Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", *Gesammelte Werke, Bd. VIII*, Berlin, Aufbau Verlag 1955, s. 580.

¹¹ J. Isaacs, *María*, La Habana, Casa de las Américas 1970, s. 5.

¹² M. Latorre, *Zurzulita*, Santiago de Chile, Nacimiento 1964, s. 153.

¹³ M. M. Bachtin, *c. d.*, s. 347.

¹⁴ R. Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, přel. Z Šmíd, Praha, SNKLHU 1959, s. 78.

¹⁵ Srv. V. Macura, doslov k: Jiří Volker, *Zasvěcování srdce*, Praha, Čs. spisovatel 1984.

¹⁶ Tak interpretoval dílo José Promis ve stati "El sentido de la existencia en *La sangre y la esperanza* de Nicomedes Guzmán", *Annales de la Universidad de Chile* 145 (1968) a v knize *La novela chilena actual*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro 1977.

¹⁷ J. Patočka, *Přirozený svět jako filozofický problém*, Praha, Čs. spisovatel 1970, s. 78 an.

¹⁸ Časovou variantou tohoto typu je tzv. historický román - viz V. Svatoň, *c. d.*

19 Viz D. Hodrová, "Román o sestupu do divočiny", *Česká literatura* (1990), č. 2.

20 Jako tento typ románu je možno pochopit i např. Kafkův *Proces*.

21 F. Ainsa, *c. d.*, s. 233.

22 A. Gonzáles upozornil na paralely mezi hrdinou *Víru* a Hernánem Cortésem: "Elementos hispánicos y clásicos en la característica de *La vorágine*", in: *La vorágine: textos críticos* (ed. M. Ordóñez), Bogotá, Alianza Editorial Colombiana 1987, s. 196.

23 V úvaze věnované nejen *Víru*, ale poslednímu století hispanoamerického románu napsal Carlos Fuentes: "v latinskoamerickém románu... je příroda pouze nepřítelkyní, která pohlcuje, ničí vůli, ponižuje důstojnost a vede ke zničení. Právě příroda je zde hlavní hrdinkou a nikoli lidé, věčné drčení její silou..." (*La novela hispanoamericana*, ed. J. Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria 1969, s. 163).

24 Emmanuel Lévinas hovoří o "šumění ticha" (jež například děsí dítě v ložnici) jako o modalitě mezi bytím a nicotou. *Éthique et infini*, Paris, Fayard 1982, s. 38.

25 Martin Heidegger tak charakterizoval antickou koncepci (v opozici k moderní): "Jsoucí se nestává jsoucím teprve tím, že na ně člověk pohlíží, dokonce ve smyslu představování jako subjektivní percepce. Spíše je to člověk, na koho pohlédlo jsoucí a kdo byl otevírajícím se jsoucím při něm samém shromážděn. Být nazírán jsoucím, být pojmut a obsažen v jeho otevřenosti a takto jím nesen, být převrácen v jeho protikladech a poznamenán jeho rozporem, to tvoří podstatu člověka ve velké řecké době. Proto musí tento člověk, má-li naplnit svou podstatu, [...] zachytit a uchovat otevírající se jsoucí v jeho otevřenosti a zůstat vystaven

(alétheucin) veškerému rozrůzňujícímu se chaosu." ("Věk obrazu světa", *Orientace* 5 [1969], s. 65).

²⁶ Oba tyto momenty postřehla Sylvia Molloy, avšak vložila je jako vyvrcholení "nákazy pralesa" a Covovy psychické choroby. ("Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*", in: *La vorágine: textos críticos*).

²⁷ Psychopatologické vysvětlení antropomorfizace pralesa jako projevu vypravěčovy a autorovy hysterie podal W. E. Bull, "Naturaleza y antropomorfismo en *La vorágine*", in: *La vorágine: textos críticos*.

²⁸ Srv. A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada 1973.

²⁹ Srv. L. Morales, "Un viaje al país de los muertos", in: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*, ed. T. Pérez, La Habana, Casa de las Américas 1971.

³⁰ Z tohoto hlediska srovnává J. Rodríguez-Luis Riverovo dílo s Fitzgeraldovým románem *Velký Gatsby* ("*La vorágine*, una escritura en busca de la novela", *Diálogos* [1985], č. 130 a 131).

³¹ A. Carpentier, *Ztracené kroky*, přel. E. Hodoušek, Praha, Odeon 1979.

³² J. M. Arguedas, *Los ríos profundos, Obras completas III*, Lima, Ed. Horizonte 1983, s. 13 - 14.

³³ Viz např. odlišné pojetí v novele Thomase Manna *Tonio Kröger*.

³⁴ Srv. V. Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura 1979.

REGIONALISTICKÝ A MODERNISTICKÝ ROMÁN

Hodnotová struktura a život společenství ve skotské próze
a v dílech Jamese Joyce

Martin Procházka

Zatímco regionalismus během značné části 19. století vychází především ze snah po zachycení lokálních a rázovitých rysů života, které rychle mizejí ve velkoměstském prostředí a pro něž nemá kultura "centra" porozumění, ve svém dalším vývoji - zhruba od poslední čtvrtiny minulého věku - si toto umění stále více všímá nejprve určitých forem závislosti místního a univerzálního (např. v pojetí osudu a kauzality v románech Thomase Hardyho) a později přímo spatřuje v lokální specifice rysy celistvého lidského bytí.

V kultuře malých národů však mívají vztahy centra a periferie nebo lokálního a univerzálního nezřídka komplikovanější podobu. Dochází zde zhruba ke třem charakteristickým jevům:

1) Polarita mezi centrem a periferií se často transformuje v protiklad mezi kulturou utlačovaného národa a mocí utlačujícího státu.

2) Kulturní centrum může splývat s centrem státní moci utlačovatelů a může se nacházet i mimo území, na němž žije národní nebo regionální společenství. V této situaci se klade důraz na kulturotvorné úsilí vycházející ze specifických lokálních poměrů a každodenní, často zvykové činnosti jsou povyšovány na kulturní tvořivost, případně i na symboly politického odporu proti cizí moci. Rysy všednosti pak odlišují tento románový svět od romanticky mytizovaného kulturního společenství, v němž je "lid" často pojat jako přírodní síla.

3) Vzhledem k tomuto důrazu na všednost zde mohou nabýt symbolického významu určité hodnoty spjaté s celkovým způsobem každodenního života společenství. Důležité je, že spolu

s těmito hodnotami se akcentuje i určité prostorové uspořádání románového světa - topografie dané lokality, v níž společenství žije. Jednotlivá místa v románovém prostoru jsou přitom obdařena symbolickým významem: vytvářejí pomyslný protiklad k oficiálnímu, "odcizenému" kulturnímu centru. Tak lze mimo jiné vysvětlit i akcentování historických konotací jednotlivých míst a všeobecný důraz na topografii románového prostoru. (Ten je ve zkoumaných literaturách ještě zesílen tradicemi keltské slovesnosti, projektující často paměťová *topoi* do krajiny). Historické dění ve své obecně pojaté kauzalitě se zde přímo střetává s mytizovaným románovým časoprostorem.

Zejména poslední uvedený aspekt regionalismu v literaturách malých národů dává možnost propojit dva na první pohled zcela odlišné žánrové typy - *regionalistický* a tzv. *modernistický* román. Účelem tohoto propojení je především nový pohled na druhý ze zmíněných typů. To neznamená, že by tradiční přístupy k poetice angloamerického modernistického románu, k dílům Jamese Joyce, Virginie Woolfové, Davida Herberta Lawrence, k tvorbě určitého vývojového období Williama Faulknera i dalších autorů, bylo nutno zásadně přehodnocovat. Domníváme se však, že analýzy výhradně zaměřené na tzv. vnitřní monolog a problematiku vypravěčské perspektivy, na strukturu symbolické obraznosti a mytického syžetu a na obecné problémy autorského subjektu a románové poetiky dostatečně nepostihují ony lokální a specifické kulturotvorné rysy, jež poznamenaly vznik některých románů uvedených autorů,¹ a tak vlastně přeceňují jejich všeobecný a "modelový" význam. Uvážíme-li ještě, že tvorba těchto prozaiků bývá považována za základní pro literatury dnešních světových kulturních center, můžeme dovozovat, že výklad jejich děl jako "modelů" celé moderní (i tzv. postmoderní) kultury vlastně opakuje onen kulturní centralismus, vůči němuž se na počátku století vyhraňovala regionalistická literatura.

Za příklady modernistického románu jsme zde záměrně zvolili díla Jamese Joyce. Nejen proto, že jde o tvorbu s nejpodnětnějším působením na novodobý i dnešní román, ale zejména proto, že nedávno i současné studie stále více poukazují na lokální, národní a regionální základy Joyceova

umění, na vztah místního a univerzálního v jeho vidění světa, na pluralismus kulturních vlivů i na zcela konkrétní spojitosti Joyceovy poetiky s kulturní a politickou situací Irska i rodného Dublinu.²

V tomto smyslu můžeme na modernistický román u Joyce pohlížet na základě určitých analogií s románem regionalistickým. Jelikož irský regionalismus není dosud příliš znám ani literárněhistoricky zpracován, třebaže dnes již víme o Joyceově vztahu k současníkům, jež lze na základě části jejich tvorby označit za regionalisty,³ zvolili jsme příbuzný regionalismus skotský, jehož povídková a románová tvorba, která je z typologického hlediska přímým protikladem raného Joyceova díla, měla velmi podstatný vliv na formování vkusu literárního publika v celém anglicky mluvícím světě těsně před vznikem Joyceových románů.⁴ Některá díla skotských regionalistů zdomácněla dokonce i u nás.⁵

Uvažujeme-li o souvislostech skotského regionalismu a Joyceova modernistického románu, nevystačíme s pouhým konstatováním jejich podobnosti ve vztahu k určité lokalitě a ke specifickému způsobu všedního života. Důležitější než místní detaily a místopisné údaje je především časovost a hodnotová struktura v lokálně definovaném románovém prostoru. V množství problémových okruhů, které tyto pojmy implikují, se v případě obou románových typů jeví jako zásadní otázka *dějinnosti*, souvislosti života jednotlivce a místního společenství a jejich vztahů k bytí celého národa i lidstva.⁶

Fenomenologický pojem *dějinnosti* nám však umožňuje jen velmi obecné vyjádření takových souvislostí. Vyjadřuje totiž určitou "ideální objektivitu", podmíněnou existencí univerzální tradice, v jejímž rámci by docházelo k objektivaci činů jednotlivce, zejména tvůrčích aktů. Potřeba *dějinnosti* jako hlavní hodnoty románového příběhu a zároveň i základní orientace jeho analýzy se ve fenomenologickém pojetí nutně transformuje v obecný problém "světa života," který je u Husserla chápán jako určitý "invariant" stojící v protikladu k abstraktnímu a deterministickému pojetí matematické kauzality. I když je tato kauzalita odlišná od příčinnosti dějin, přece jen rozpor mezi statickým "invariantem" život-

ního světa a abstraktním pojetím vývojové dynamiky poznamenává fenomenologickou analýzu dějinnosti. Vzniká zde opět určitý "ideový šat," který však není utkán z kauzálních zákonů, nýbrž z odkazů k neměnným realitám hypotetického "předdějinného" světa, k "prapůvodnímu historickému smyslu" určitého dění.⁷

Řešení vnitřního rozporu mezi "ideální objektivitou" v dějinném pohybu a konkrétní realitou životního světa není zřejmě již v silách fenomenologicky orientované historie či literární vědy, avšak přece jen se tu naskýtá určité východisko. Naznačil je již Claude Lévi-Strauss a v návaznosti na něho americký filozof historie Hayden White. Tito badatelé ukazují, že mluvit o historičnosti a tím spíše o dějinnosti kterékoli struktury znamená tuto strukturu mytologizovat. Na rozdíl od některých jiných filozofů (např. Karla Mannheim, jenž se domnívá, že tak dochází k *ideologizaci* historie) nespojuje však Lévi-Strauss mytologizaci dějin se záměrnou činností určité třídy či společenské skupiny, nýbrž předpokládá, že je produktem specificky *jazykové aktivity*, básnivosti, jež se projevuje jak v "suchém" podání "faktů", tak i ve figurativním, uměleckém vyjadřování. Na tomto předpokladu je pak založena Whiteova typologie historiografických žánrů (tzv. diskurzivních "tropů" - *tropics of discourse*), inspirovaná do značné míry též objevným čtením *Nové vědy* (Scienza nuova) Giambattisty Vica.⁸

Vicovo pojetí "poetické logiky" dějin umožňuje podle Whitea najít střední cestu mezi jejich mytickým a faktografickým výkladem.⁹ Dějinnost nelze přitom hledat pouze ve filozofickém obsahu "velkých" uměleckých forem,¹⁰ nýbrž je nutno uvědomit si její přítomnost v především v oblasti jazyka a stylu, ve vztazích a transformacích základních rétorických figur, k nimž patří metafora, metonymie, synekdocha a ironie.

Vicovy a Whiteovy analogie mezi střídáním historických epoch v rámci jednoho cyklu a vzájemnými vztahy základních rétorických figur v poetickém systému, mezi dějinností a básnivostí, zakládají jiné pojetí dějinnosti než to, které přinesla husserlovská fenomenologie. Protože jsme přesvědčeni o závažnosti těchto závěrů zejména pro typologický pří-

stup k románu 20. století, pokusíme se zformulovat nové východisko pro srovnání regionalistického a modernistického románu, které nebude již závislé pouze na fenomenologické představě dějinnosti. V následujících rozborech se však k fenomenologickému přístupu ještě jednou vrátíme. Bude nás však již zajímat specifická koncepce časoprostorové a hodnotové výstavby románu v teorii *chronotopu*, kterou zformuloval M.M.Bachtin.

Význačným způsobem strukturování časoprostorových vztahů v románě a zejména pak v románě regionalistickém je podle Bachtina *idyllický chronotop*. "Folklórní čas a archaický kontext" se zde "traktují z hlediska současného stupně vývoje společnosti a vědomí...; z tohoto hlediska *symbolizuje* folklórní čas a archaický kontext *původní* ideální stav lidského života. Do tohoto ideálního stavu je žádoucí se vrátit a podílet se na něm, přitom však už na novém vývojovém stupni."¹¹ Z Bachtinova pojetí je jasně vidět, že určité *hodnotové struktury* - stejně jako určité *historické situace* - odpovídá určitá základní *figurativní* struktura - symbolická metafora. To však ještě samo o sobě nestačí. Bachtin totiž ukazuje, že základní rozdíl mezi tzv. "rousseauovskou linií" románu 19.století, tematizující ideální "prvotní stav" společenského života, a omezeností tehdejší regionalistické prózy tkví v dalších historických implikacích, ale zároveň i v estetických vlastnostech, dané figurativní struktury. Na rozdíl od regionalismu zaměřeného na místní kolorit a křečovitě usilujícího o "zachování vymírajícího patriarchálního (provinčního) malosvěta"...,"rousseauovská linie"... "naopak filozoficky sublimuje původní celistvost, vytyčuje ji jako ideál pro budoucnost, ale především v ní spatřuje základ a normu ke kritice současného stavu společnosti."¹²

V této formulaci, nesoucí pečeti Husserlova pojetí dějinnosti, je naznačeno hned několik orientací v čase (na minulost, přítomnost a budoucnost) a zároveň i několik rétorických figur. Orientace na zachování starosvětských hodnot má *metonymickou* povahu. Nezakládá se totiž již na metaforické identifikaci místního koloritu s prvotním, původním stavem společnosti, nýbrž redukuje celistvost života společen-

ství na soubor formalizovaných znaků (popisy zvyků, rčení, anekdoty atd.). Tyto formalizované projevy života venkovanů, které jsou původně *následkem* určitého způsobu života se stávají v regionalistické próze soustředěné na místní kolorit *příčinou* specifičnosti daného společenství a skutečným důvodem jeho zachování. Vedle *záměny příčiny za následek*, která je podle Whitea jednou ze základních vlastností metonymické "redukce" metafory,¹³ se v této figurě projevují i další pro metonymii charakteristické vztahy. Jde zde rovněž o *záměnu formy za obsah a vlastností předmětu* (formalizovaných znaků venkovského života) *za předmět* (venkovské společenství). U všech těchto vztahů se projevuje charakteristický, "příručkový" znak metonymie - *záměna jednoho pojmenování za druhé na základě příčinného, konceptualizovaného vztahu* a nikoli jejich obrazně "metalingvisticky" chápané podobnosti.¹⁴

Zaměření na současnost má v citovaném Bachtinově úryvku povahu *ironickou*. Spíše než pouhá kritika současného života v ideálních rysech románového světa je charakteristickým znakem ironie "pociťovaná nedostatečnost jazyka, jeho neschopnost plného postižení daného předmětu."¹⁵ Oba tyto aspekty, společensko-kritický a jazykově reflexivní, spolu úzce souvisejí. Přitom se právě problematizuje funkce idealizovaného románového světa jako - Bachtinovými slovy - "základu a normy" pro kritiku současného společenského života.

Zaměření na budoucnost má v citovaném Bachtinově textu povahu *synekdochickou*. Partikulárnost světa regionalistického románu se stává základem pro nové univerzální vidění skutečnosti - část zde nahrazuje někdejší ztracený celek a stává se předobrazem celku nového. Nahrazení metafory synekdochou je totiž jedním možným smyslem nejasného Bachtinova výroku o "filozofické sublimaci původní celistvosti".

Při srovnávání regionalistického a modernistického románu vystupují jako výrazné společné rysy obou typů především struktury *ironické* a *synekdochické*. Ironie se v obou typech románu projevuje ve figuraci *identity* regionálního a národního společenství v cizím a většinou již podrobněji nediferencovaném prostoru okolního světa. Je spjata s existencí specifické *nostalgie po minulosti* a její reflexí. Nostalgie prostupující rétoriku irského nacionalismu se napří-

klad stává předmětem nemilosrdné parodie v Joyceově díle: větší část dvanácté epizody *Odyssea* (Ulysses, 1920) je brilantní perziflází tehdejší ideologie strany Sinn Fein a irského pivního vlastenčení, vycházejících z motivů staroirské hrdinské mytologie.

Skotský regionalistický román sice neparoduje MacPhersonovu epiku, ale nahrazuje ideální (metaforický) obraz života společenství v tvorbě romantiků (zejména ve Scottově románu *Waverley*, 1814) ironickým obrazem všedního dne venkovské komunity. V obou případech však nechybí nostalgie: U Scotta je to melancholické ohlédnutí za "světem zašlým", jehož rétorickým vyjádřením je romantický "tartanový mýtus" skotských horalů. V regionalistickém románu konce 19. století se nostalgie promítá naopak do banální reality všedního života a zejména do celkové stylizace prostředí jako domácího, familiárního prostoru zelinářské, kuchyňské zahrádky, místa zvykových, nudných činností, ale zároveň i sentimentálního vzpomínání na ztracený čas mládí. Takový je smysl slova *kailyard*, tradičně označujícího tento románový typ.¹⁶

Protiklad ironie a sentimentality je důležitým rysem *kailyardu*. Jde přitom o jev, který přesahuje hranice estetické problematiky, protože figurace v *kailyardu* má nesporně *historický* význam jako hledání národní identity. V tomto ohledu se zvláště výrazně projevuje *metonymičnost* tohoto románového typu. Nejde tu již o metaforickou identifikaci na základě přirovnání současného života k ideálnímu, prvotnímu stavu lidstva nebo k celistvému bytí tradičního společenství řemeslníků a rolníků ve vesnicích nebo městečkách. Metonymičnost *kailyardu* spočívá v tom, že je v něm určitý omezený soubor značně formalizovaných znaků nebo klišé - stereotypů jednání, řečových obrátů, nářečních slov, situačních scén apod. - zaměňován za způsob života společenství. Jinými slovy: *kailyard* se při své podbízivosti čtenářskému publiku snaží utvrzovat jeho tradiční, navyklé chápání světa, dávat fiktivní obsah již prázdným abstraktním pojmům, vytvářet pseudoidentitu na místě skutečné identity.

Svou ironií se *kailyard* orientuje především na kulturní centrum. Jak ukázal Cairns Craig, jeho diskurs předpokládá, že "čtenář a autor spolu sdílejí rafinovaný, komplikovaný

postoj ke světu" a baví se prostoduchostí venkovanů.¹⁷ Zároveň se však zaměřuje na skotského venkovana a identifikuje jeho současný svět se vzdálenější minulostí, časem dětství a dokonce i bezčasím pohádky. Tato identifikace zdůrazňuje neměnnost tradičních hodnot, ovšem za cenu jejich vyprázdnění a redukce na jazykové znaky (případná rčení v případných situacích), nebo na rituálně opakované události. Na její bezobsažnost a nebezpečnost pak ukazují díla dalších skotských regionalistů, která přímo reagují na sentimentalitu *kailyardu*: romány George Douglase Browna (1869 - 1902) a J. MacDougalla Haye (1881 až 1919).

S obdobnou reakcí na nostalgii i na metonymickou identifikaci tehdejšího národního života s vyprázdněnými hodnotami ideální pospolitosti se setkáváme i na počátku Joyceovy prózy - v povídkovém cyklu *Dubliňané* (*Dubliners*, 1914). Joyceovo umění se však vyvíjí zcela jinou cestou než pozdější skotský regionalismus. Ve skotském románu (zejména ve *Skotské trilogii*; *A Scots Quair*, 1932 - 1934, L.G. Gibbona) dochází ke snaze historizovat a tím zdánlivě objektivizovat ironii, s níž přicházejí první kritikové *kailyardu* (Brown a Hay). Joyceovo umění dospívá naproti tomu již v *Dubliňanech* a později v *Portrétu umělce v jinošských letech* (*The Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) ke zvnitřnění znaků společenského života a ke transcendenci jeho bezvýhodného odcizení figurou *synekdochy* - záměny partikulárního, (vnitřního světa jednotlivce včetně jeho vnímání topografie i života daného regionu) za obecné a posléze i univerzální (topografie Dublinu se stává textem irské historie a později jakousi kosmografií). Tomu také odpovídá soustředění Joyceových próz na *epifanii* - okamžik jedinečného zážitku, nečekaného zření jednoty individua a světa, jednoty, jejíž podstata však tkví opět v básnivosti jazyka a možnostech jednotlivých jeho figur.

Zatímco skotský regionalismus postoupí ve své snaze o identifikaci národního a dějinného od vyprázdněných hodnot a humorné ironie k tragické ironii a historickému determinismu a kauzální zákony dějin v něm nabudou moci nad postavami, Joyceovo umění dospěje od ironie k synekdochickému pojetí mýtu jako síly působící proti historii

(*counter-history* - viz zejména třetí epizodu *Odyssea*, "Nes-tór"). Joyce totiž, stejně jako před ním Vico, objevuje mýtus jako svébytnou "poetickou logiku", jejíž struktura je obdobná jako základní součásti a životní projevy kulturní společnosti.¹⁸ Tak dospívá ve svém díle ke skutečnému obrození dějinnosti formou figurativní, metaforické historie, která je syntézou zkušenosti jednotlivce i života společenství.

Metonymičnost a ironie vedou skotskou regionalistickou prózu k historické skepsi, jež může vyústit i v pojetí dějinnosti jako abstraktního kauzálního řádu. Synekdochičnost a transcendence příznačné pro Joyceův metaforický jazyk naznačují naopak návrat k mytickému pojetí existence lidstva a hledání nexu jeho přírodního a společenského bytí v individuálním uměleckém jazyce. Jak ukazuje Umberto Eco, dochází v *Odysseovi* k nahrazení katalogizace a sumarizace příznačné pro středověkou teologii a novověký encyklopedismus metaforou *díla jako kosmu*, jehož struktura již vůbec nereprodukuje představy o univerzálním řádu, nýbrž řídí se vlastními tvárnými principy. Smyslem této struktury je hledání formy kosmického bytí, které se nutně jeví jako chaos.¹⁹ Sledujme nyní podrobněji vyhraňování a struktury obou žánrových typů.

1

Zkoumání regionalistického románu ve skotské literatuře začíná od pozdně viktoriánského *kailyardu*, který vzkvétal v letech 1888 - 1901, a to nejen ve Skotsku, ale i v Londýně kolem stejnojmenného časopisu založeného presbyteriánským duchovním Williamem Robertsonem Nicollem (1851 - 1923) a také díky nakladatelství Hodder & Stoughton, pro něž se tato literatura stala důležitým komerčním artiklem.²⁰ Hlavní autoři *kailyardu*, James Matthew Barrie (1860 - 1937), Ian MacLaren (vl.jm. John Watson, 1850 - 1907) a S.R.Crockett (1860 - 1914), byli vesměs pastory Svobodné skotské církve a někteří z nich (MacLaren) považovali literární činnost za pouhý doplněk běžné evangelizační práce. Proto se jejich literární tvorba²¹ nejčastěji pohybovala na neurčitém území, mezi žurnalistikou, komerční literaturou

a nábožensko-výchovnou prózou. Díky své orientaci na nejširší publikum a značnému čtenářskému úspěchu na sklonku století je zřejmě *kailyard* jevem zajímavým spíše sociologicky než esteticky.²² Přitom však představuje nesmírně cenný doklad vkusu publika, jenž byl jednou z hlavních podmínek formování umělecké tvorby regionalistů, kteří z této tradice později vycházeli, i modernistů, např. Joyce nebo D.H.Lawrence, jejichž raná díla vznikala v opozici ke snahám komerční literatury.

Dnešní význam *kailyardu* dále vyplývá především z jeho tematického zaměření. Jedním z hlavních témat tohoto skotského regionalistického románu je hledání národní identity, probíhající jak přímo - v národní minulosti i současnosti - tak i nepřímo - v určitých sebereflexivních pasážích děl jednotlivých autorů. Přes poměrně komplikovanou tematickou výstavbu, která odráží toto zaměření, se však v *kailyardu* zároveň setkáváme s důrazem na strnulou, přísně hierarchizovanou hodnotovou strukturu života venkovského společenství, s orientací na jeho často dílčí stránky bez hlubšího pochopení lidských citů a sounáležitosti člověka s přírodním a kosmickým bytím, tedy s rysy svědčícími o určité "primitivnosti" tohoto žánrového typu ve srovnání s jinými (vesměs pozdějšími) díly regionalistické literatury. Ale tato souvislost tradicionalistického pohledu na venkovský život a tématu hledání národní identity má přece jen určitý význam: ukazuje na podobnosti mezi ideologizací národní historie v duchu tehdejšího skotského nacionalistického hnutí a ztvárněním venkovské tematiky v literatuře. Podle Craiga se v *kailyardu* "historie vytrácí ze života a je redukována na fantastickou konstrukci, kterou drží pohromadě pouze její vlastní významové reference."²³ Receptce *kailyardu* ve Skotsku i v USA však ukazuje, že se tato vykonstruovaná, fantastická historie může daleko spíše stát základem pocitů národní příslušnosti, než velmi problematická ideologie skotské politiky, jednotlivých církví nebo náboženských sekt.²⁴

U nejdůležitějšího autora *kailyardu*, J.M.Barrieho, se však setkáváme ještě s dalším rysem - s ironickým vztahem k venkovskému společenství, který naznačuje odstup od snadné identifikace s fiktivním národním celkem a neméně fiktivní,

vykonstruovanou minulostí. Nositelem tohoto tematického znaku je podivínská postava vzdělance - místního učitele (*dominie*). Zajímavé přitom je, že ani ironický vztah k venkovanům zásadně neznemožňuje identifikaci s nostalgickými a fantastickými rysy románového světa. Ironie totiž u Barrieho slouží také jako prostředek přeměny a modifikace výrazně lokálních a partikulárních rysů a vztahů. Ironický smysl zde mají nejen učitelovy poznámky a komentáře, ale celá vyprávěčská perspektiva navozující dojem bezčasovosti a pohádkového charakteru příběhu. Důležité je, že pohádkový ráz učitelova vyprávění zde nevytváří fikci lidové slovesnosti, nýbrž záměrně distancuje "vážný" význam děje (jehož jádrem je boj vesnice o přežití v nelítostných přírodních i společenských podmínkách) a dokonce, jak je tomu v Barrieho *Malém faráři*, stylizuje čtenáře do role malého dítěte. Tímto distancováním je naznačen nejen ironický odstup od identifikace čtenáře s venkovským společenstvím, ale také druhotný význam lokálních a regionálních témat a jejich podřízenost obecně lidským citům. Vše se přitom děje v hravé ironické rovině - příběh je součástí citové výchovy čtenáře, ale vážnost jeho "ponaučení" je oslabena pohádkovou stylizací. Součástí této ironické hry je také Barrieho pojetí přírodních a společenských sil, které zasahují do života venkovanů. Rovněž živelné pohromy a sociální nepokoje - dělnické, tzv. chartistické, hnutí čtyřicátých let minulého století - jsou totiž distancovány pomocí vypravěčské ironie. Z katastrof se stávají pitoreskními výjevy, jejichž morální podtext ještě více zdůrazňuje stabilitu venkovského společenství a jeho tradičních hodnot, které jsou čtenáři prezentovány jako vše-lidské.

Identifikace národního celku je u Barrieho výrazně ambivalentní. Na jedné straně jsou čtenáři vybízeni, aby se beze zbytku ztotožnili se stylizovanou všedností života venkovanů a aby považovali rysy tohoto života za všelidské. Toto přijetí není však vážným aktem ztotožnění, je možné hlavně díky ironickému odstupu a nadsázce, zdůrazňujícím nedospělost a duchovní nezralost čtenáře. Proto se například v *Malém faráři* veškeré vážné rysy konfliktu záhy ritualizují - střetnutí ctnostného hrdiny se zhýralým a odrodilým šlecht-

ticem je přeměněno v klukovskou hru. Na druhé zdůrazňuje ironie skutečnou absenci citových vztahů, etických hodnot a dějinnosti v nudném, povrchním a přízemním životě venkova-nů. S pocitem této absence se však čtenář nemusí pracně vyrovnávat, ani si jej hlouběji uvědomovat.

Kailyard je totiž v první řadě zábavnou a - jak ukazují někteří komentátoři - také únikovou literaturou.²⁵ Jeho únikovost není spojena pouze s nostalgickým rurálním idylismem, spočívá v technicky poměrně rafinovaném propojení romaneskních prvků výstavby postav a zápletky, které mají - zejména u Barrieho a Crocketta, méně již u Maclarena - povahu romantických klišé, a didaktického záměru (stylizace některých scén jako morálních parabol, všeobecná tematizace úlohy vzdělání v životě chudého hrdiny). "Únikově" řeší autoři *kailyardu* problematiku vztahu uzavřeného společenství k ostatnímu světu, vztahu individuality (hlavních hrdinů) ke společenství a konečně i vztahu společenství k přírodě a kosmickému bytí. Obecným smyslem únikovosti je posílit metonymičnost vyprávění a motivovat čtenáře k identifikaci s národním celkem na jiném základě než historickém nebo etickém.

Únikovost je v *kailyardu* přímo tematizována, a to jak v románovém prostoru, tak i v dějové výstavbě. Důraz se zde totiž neklade na souvislosti přírodních rytmů a pracovní činnosti společenství, které tradičně charakterizují tzv. "idylický chronotop". Středem pozornosti je zejména *uspořádání obce* jako uzavřeného společenského celku. Většina postav z tohoto celku nemůže uniknout, jeho hierarchizace se dokonce přenáší i mimo něj, např. do zasedacího pořádku cestujících ve voze lokálky, jež v Maclarenově románě *Kate Carnegieová* (Kate Carnegie and those Ministers, 1896) představuje spojnicí venkovské komunity s "velkým" průmyslovým světem. To však neplatí pro hlavní hrdiny a hrdinky, kteří se od tohoto celku výrazně odlišují a kteří buď byli "ve světě", nebo přicházejí odjinud, ba dokonce, jako Kate Carnegieová, z ciziny. (I v pojetí tohoto tématu je patrná propagandistická orientace *kailyardu* mimo venkov a především na skotské publikum v zahraničí.) Tyto postavy buď modelují příkladná etická a historická východiska z izolace zápecnic-

kého malosvěta,²⁶ nebo v něm, reprezentují absolutní odlišnost, "jinakost"²⁷ ostatního - společenského, přírodního, případně kosmického bytí. Tématizace "jinakosti" však zde nedává možnost překonat, transcendovat lokální omezenost společenství,²⁸ je pouze výrazem snahy modifikovat jeho strukturu a harmonizovat jeho vztahy.

Příkladem zde může být sňatek hrdiny *Malého faráře*, duchovního Gavina, se záhadnou ženou, "cikánkou" Babbii. Babbie reprezentuje vše, čeho se společenství nedostává z jeho vnitřních materiálních a duchovních zdrojů: je spjata s aristokracií a zároveň povzbuzuje tkalce při jejich povstání, je romantickým "dítětem přírody" a zároveň i alegorií neuchopitelnosti a nezvládnutelnosti "přírody" v ženské povaze. Je spjata s cikány, jejichž bezbožné a kočovné společenství tvoří přímý hodnotový protiklad k usedlé a bigotní komunitě "Starých světél", jejichž pastorem je její milý. Je však zároveň spojena i s přírodními živly, alegorizujícími nespoutanost kosmického života i neomezenou Boží moc nad lidmi. Sňatek Gavina s Babií je posvěcen právě touto mocí ve formě živelné pohromy a představuje splynutí se svobodným společenstvím, které mezi sebe a přírodu neklade překážky (odehrává se v cikánském táboře). Toto splynutí je však v syžetové i tematické výstavbě pouhým únikem končícím opět v domáckém prostředí (rodinné sféře venkovského společenství), kde hrají nejdůležitější úlohu souhlas matky k synové svatbě a objasnění původu obou hrdinů. Nesměřuje k potvrzení složitosti, plurality a nezvládnutelnosti "velkého" světa a k uznání existence "jiného", ba právě naopak: vyúsťuje v metonymickou identifikaci "jiného" s řádem a hierarchií venkovského společenství.

Tato identifikace je výrazně utopickým gestem, jehož smyslem je zejména zjednodušení a utvrzení stávající hodnotové hierarchie. Výchozí rozpor vypravěče - venkovského učitele - a hlavního hrdiny je odstraněn a transformován - díky romanesknímu motivu odhalení hrdinova skutečného původu - na vztah otce a syna. Duchovní moc se sjednocuje a prolínají se do určité míry i dříve striktně oddělené rodinné a profesijní sféry života společenství. "Jinakost" přírody, rasy, společenského původu, kultury atd. ve vnějším světě je plně

"domestikována" hrdinčiným sňatkem s pastorem a přeměněna - jako veškeré dějinné rysy jednání postav - v nostalgický, ritualizovaný akt (Babbie si někdy potají obléká cikánské šaty a ukazuje se v nich svému manželovi, zatímco její dcera musí za jejich ukázání zaplatit odříkáním žalmu.).

Takovým způsobem dochází u Barrieho k faktickému zrušení ironické figurace, ironické vyprávěčské perspektivy. Převládne metonymická identifikace života jednotlivce s hodnotovým modelem společenství a tohoto hodnotového modelu s utopickým projektem rušícím "jinakost" v duši i v okolním světě. V některých formách *kailyardu* tato utopičnost zcela chybí (tak je tomu např. v Barrieho částečně autobiografické próze *Margaret Ogilvyová a její syn* - Margaret Ogilvy and Her Son, 1896 - nebo v Maclarenových dílech). Místo ní se však setkáváme s posílením normativního významu, který má identifikace hodnotového modelu společenství se skutečnými formami národního života. Zejména v Maclarenových dílech se klade důraz na stabilitu společenství existujícího na hranici venkova a vzrůstajícího se průmyslového centra nebo dokonce i v průmyslovém městě a jinonárodním prostředí (*Potom a jiné povídky*, *Afterwards and Other Stories*, 1898) a daleko více se podtrhuje úloha duchovního, jako jediného svorníku hodnotové výstavby. Specifické, regionální, je již zcela pohlceno v obecné tematice soudržnosti rodiny nebo společenské skupiny a hodnotový systém se redukuje na základní křesťanské ctnosti. Tento zobecňující proces, tato ideologizace literární a historické figury, je podkladem pro vznik "kailyardového" mýtu skotské národní povahy, který začali o generaci později využívat skotští a hollywoodští filmaři k výrobě iluzí "skotskosti".²⁹ "Jinakost" jednoho, již značně asimilovaného britského národa, potkal v tomto vývoji podobný osud, jako "jinakost" Barrieho hrdinky, "cikánky" Babbie. Obě se staly základem soukromých iluzí o citech, jež by měly nebo mohly stmelovat lidské společenství. Sentimentalistická a romantická kliše Barrieho románu však byla nahrazena jejich filmovými ekvivalenty - afektovaným hereckým projevem a kulisovitostí scénérie.

V protikladu ke *kailyardu* se ve skotské literatuře vyhranil regionalistický román, jehož hlavním rysem je *tragic-*

ká ironie. George Douglas Brown ve svém *Domě se zelenými okenicemi* (The House with the Green Shutters, 1901) a John MacDougall Hay v románě *Gillespie* (1914) vycházejí z jiných literárních tradic než "kailyardisté", především ze starší venkovské prózy a rovněž z dědictví hrůzostrašného, tzv. gotického románu, které žilo v literatuře celého 19. století.

Tyto romány se však od *kailyardu* odlišují zejména důrazem na souvislosti časoprostorových a hodnotových aspektů románového světa. Emblémový prostor starého domu, který v gotickém románě naznačuje nezbadatelnost lidského nitra, podvědomí, "temných" stránek lidské povahy (tedy rysy, jež si nechtěl přiznat osvícenský optimismus a jež nebrala v potaz ani sentimentalistická víra v přirozenou lidskou dobrotu), tento prostor se u Browna a Haje stává *společenským* a *dějinným*. Již *kailyard* učinil centrem společenství rodinnou sféru a vztahy mezi rodiči a dětmi, zejména matkou a synem. Avšak zatímco zde se vyřešení rodinných problémů většínou stává základem konsolidace společenství, v *Domě se zelenými okenicemi* a v *Gillespiem* dochází naopak k rozpadu rodinných vztahů a spolu s nimi i ke ztrátě soudržnosti společenství. Místo smíření otce se synem, obětavé mateřské péče a semknutí křesťanské obce kolem duchovního se u Browna a Haje setkáváme s otcovraždou, synovraždou a morovou ranou, přinášející záhubu celé vesnici. "Jinakost", jež byla v románovém světě *kailyardu* vykázána mimo společenství, aby mohla být posléze domestikována a začleněna zpět, vstupuje ve zmíněných románech zpět do lidského nitra a spolu s tím i do srdce celého společenství. V *Domě se zelenými okenicemi* se celá stavba i její jednotlivé architektonické rysy stávají emblémem "jinakosti" majitele, despotického Johna Gourlaye, jeho naprosté, nepochopitelné a samozřejmě i velmi znepokojivé odlišnosti od ostatních vesničanů. A protože jednou z hlavních příčin hrdinovy "jinakosti" je kromě jeho pýchy a pokrytectví také značné jmění a z něho plynoucí moc, můžeme tuto motivickou řadu také číst jako figuraci *odcizent*.

Hayův román *Gillespie* jde v tomto ohledu ještě dál. Majitelem strašidelného domu zde již není rodák, nýbrž cizinec, přivandrovalec z průmyslových "Lowlands", skotských nížin. Jeho "jinakost" je figurována i v jeho jménu, *Gillespie*

Strang (vedle implikace cizosti a odcizení, je zde ještě ná-
rážka na slovo "strangle" - škrtit, rdousit). Původní sou-
držnost společenství a jeho úzké spojení s přírodou (vztah
rybářů k moři) není už rozvrácena jenom Gillespieovým majet-
kem a jeho zvůli, nýbrž - a v tom se Hayův román liší od *Do-
mu se zelenými okenicemi* - mocí pocházející z velkého světa,
mechanismem kapitalistického trhu. Tuto moc již nelze "ztě-
lesnit" v hrdinově postavě, je figurována v celé tragické
zápletce románu jako "objektivní", osudová síla, jako kauza-
lita dějin. Děj *Gillespieho* je tedy svébytnou mytizací dě-
jinné kauzality. Tato mytizace vychází z logiky ironického
tropu, který proti metonymické identifikaci univerzálního,
modelového způsobu života (idyličnost *kailyardu*) s partiku-
lárností života určité lokality staví "jinakost", jako abso-
lutní odlišnost okolního světa a jeho řádu. Ironie pak spo-
čívá především v tom, že stále znepokojivější figury "jiné-
ho" (od Barrieho rozpustilé cikánky až k Hayovu anonymnímu
tržnímu mechanismu) nahrazují identifikaci distancováním.

V dosud zkoumaných formách skotského regionalistického
románu existoval ironický tropus především ve formě "séman-
tického gesta".³⁰ Ale protože toto gesto stále více témati-
zuje dějinnost příběhu i jeho postav, stává se z ironického
vztahu k hodnotové výstavbě románového světa závažný *este-
tický a myšlenkový problém*. Tak je tomu v monumentálním díle
tzv. "skotské renesance" (období obrození a rozkvětu skotské
kultury ve 20.- 30. letech 20. století), *Skotské trilogii*
(*A Scots Quair*, 1932 - 1934) Lewise Grassica Gibbona (vl.
jm. Jamese Leslieho Mitchella, 1901 - 1934). Gibbonova romá-
nová kronika navazuje na tradici *kailyardu* i tvorby jeho od-
půrců se zjevným záměrem vytvořit syntézu regionálních a ná-
rodních znaků postav a prostředí, a tím i předpoklady pro
identifikaci osudu venkovského společenství s životem celého
národa. Zde však již nejde, jako v případě *kailyardu*,
o identifikaci metonymickou, nýbrž o pokus obrodit původní
metaforickou identifikaci příznačnou pro idylický románový
chronotop.

Na rozdíl od svého současníka Neila M. Gunna (1891
- 1973), který se v myticky nazírané partikulárnosti románó-
vého světa snaží uchopit univerzální a elementární znaky

lidské existence (historická odlišnost přírodního a civilizovaného bytí se mu jeví v archetypálních konfliktech muže-lovce a muže-hospodáře, muže-dobrodruha a ženy-živitelky), se Gibbon pokouší smířit univerzalizmus mýtu s univerzalizmem historie, který má pro něho fundamentálně odlišnou povahu. *Poetický* mýtus, představovaný lidovou fantazií a stylem vyprávění, jehož četné pasáže navozují dojem ústního podání, transformujícího známý jazykový kolorit a "skazový" charakter *kailyardu*, tu stojí proti *historické* kauzalitě, která má vtisknout dějové výstavbě logiku univerzálního, světového procesu.

Venkovské společenství žije tak dvojím životem. V metaforické obraznosti a stylu, jež evokují chronotop idyly, a v historickém čase, který reprezentuje kauzální logika děje. Rozpor mezi těmito *modi vivendi* je velmi patrný již ve třetí části první knihy, *Píseň zapadajícího slunce* (A Sunset Song), která svou obrazností i tematikou - jmenuje se "Žně" - přímo evokuje spojení přírodního a pracovního rytmu jako základ jednoty společenství. Ve vývoji děje se však tato jednota naopak rozpadá: většina mužů hyne na bojištích 1. světové války a jejich polnosti skupují velkostatkáři. Nad poezií mýtu, která má sama výrazně *minulostní* povahu (celý příběh je rámcován symbolickým toposem prehistorické památky "druidských kamenů", uvozujícím celistvou vizi společenství, a jeho jazyk a styl je v prologu "generován" z místní pověsti z feudálních dob), vítězí univerzální kauzalita historie považovaná za příznak současné reality. Ta však brání estetickému cíli románu - metaforické identifikaci regionálního a národního smyslu jeho děje.

Místo ztotožnění osudů hrdinů a společenství, jak tomu je u Gibbonových předchůdců, dochází s uvedením původního, metaforického významu idyly k opačnému procesu. Mytická poezie se internalizuje, stává se součástí hrdinčina vnitřního života, její imaginace a milostné touhy. Spolu s tím se zvnitřňuje i základní hodnotový model *kailyardu*; jádrem symbolické výstavby druhého dílu je manželská láska hrdinky a duchovního. Zatímco hrdinka přináší do manželského svazku zvnitřněné dědictví lidové kultury, její partner internalizuje ideový odkaz Maclarenova *kailyardu* - praktické, ekume-

nické křesťanství. Toto zvnitřnění však probíhá ještě více méně v romantickém duchu (implikovaném klíčovými symboly zříceniny a oblohy s letícími oblaky); u obou hrdinů se jejich metaforická funkce - hodnoty jejich vnitřního, imaginativního a morálního života - dostává do podstatného rozporu s ironickým pojetím života společenství, provinčního městečka. Tento život není už ani ritualizován jako v *kailyardu*, nýbrž se rozpadá ve své všednosti do anekdotické tříště. Dějovou kauzalitu mu opět vtiskuje teprve abstraktně pojatá historie: celonárodní událost generální stávky roku 1926. Příznačné je, že zatímco v *kailyardu* je odlišnost dělnického povstání od otupující každodennosti života společenství metaforizována jako ambivalentní "jinakost" přitažlivé ženy (Barrieho cikánka), jež žije v těsném kontaktu s přírodou, u Gibbona je tato odlišnost spojena s neosobní a smrtící silou (hrdinka se podílí na přípravě sabotáže na železnici a přitom potratí, její manžel zahyne).

K pregnantní formulaci myšlenkového a estetického problému skotského regionalismu dochází až ve třetí části Gibbonova románu. Děj se přenáší do prostředí velkého průmyslového města, jehož život je, stejně jako vyprávěčská perspektiva a styl, odcizený a neosobní. V tomto prostředí se uchovávaní životních hodnot vesnického společenství stává spíše taktikou hrdinů v boji o přežití, nemůže ovlivnit celkovou kvalitu společenských vztahů. Neúspěšná je však rovněž figurace nového "internacionálního" hodnotového modelu společenství. Tento model je totiž zcela určován vizí historie jako destruktivní a neosobní síly přinášející masám utrpení a smrt. Příznačné je i to, že se hrdina - mladý proletář a komunista - stává členem tohoto společenství teprve na prahu smrti, po brutálním policejním výslechu. Kromě toho je i tento negativní ideál lidského bratrství ve smrti v boji za ideály ironicky konfrontován s realitou komunistického a odborového hnutí, morálním bankrotářstvím a hrabivostí funkcionářů i tragickými následky teroristických akcí. Marxisticky pojatá kauzalita historie, ztělesněná v principu třídního boje, tu znemožňuje další figuraci každodenního života společenství. I závěrečná meditace umírající hrdinky na hoře nad rodným krajem je příznáním, že poezie a historie

dospěly k definitivní rozluce: za symbolikou slov a za mýty, které jsou dědictvím lidové fantazie, vždy vystupuje znepokojující, nevyjádřitelná realita každodenního života obyčejných lidí. Zároveň s tím se vyhrocuje problém *dějinnosti* regionálního románu: abstraktní pojetí historické kauzality si přímo vynucuje redukci uceleného metaforického smyslu idylického chronotopu na dvě komplementární figury: *počátku dějin* (v mytickém, předhistorickém, "zlatém věku" lidstva) a *historie jako úpadku*, jako ustavičného vzdalování se tomuto počátku. Toto "difuzionistické" pojetí dějin je ve skutečnosti jen myšlenkovou reprodukcí metonymičnosti a sentimentální nostalgie *kailyardu*, stejně jako estetického platonismu těch podob regionalistického žánru, jejichž základem je symbolická metafora.

2

Přejdeme-li nyní k problematice Joyceovy modernistické prózy, nevyhneme se opět úvahám o dějinnosti a její figuraci v chronotopické a hodnotové struktuře. Jak ukazují Joyceovy vztahy k irskému regionalismu v dílech Seumase O'Kellyho a George Moora (viz pozn.³), není pro Joyce východiskem metonymická identifikace tradičního společenství a národa. V povídkovém cyklu *Dubliňané* se vedle ironického odstupu k této identifikaci setkáváme se složitou, několikanásobnou *synekdochičností* Joyceových figur:

1) Synekdochičnost je implikována tematickou výstavbou a řazením povídek v souboru. *Dubliňané* se skládají z povídek *dětství, dospívání, zralosti, veřejného života a smrti*. Principem tohoto řazení je původně antická a středověká představa časovosti, založená na korespondenci jednotlivých "věků" lidského života, fází života společenství a epoch v dějinách lidstva.

2) S tímto dělením se prolíná obecné členění časoprostoru podle koncentrických sfér lidské působnosti - rodinné, společenské a všelidské -, s nímž se setkáváme již ve spise sv. Augustina *De civitate Dei*. Obě řady, časová a hodnotová, nejsou však ve svých kombinacích pouze základem cyklického modelu historie, jak je tomu např. ve 2.knize Vicovy *Nové*

vědy. Význam jejich kombinace nespočívá totiž v systematizaci a hierarchizaci, nýbrž v zdůraznění vzájemné propojenosti obsahových a formálních rysů, "morální vize dějin" a dynamiky jazyka, který tuto vizi umožňuje.³¹

Například předposlední próza *Milost* (Grace) je sice zařazena jako jedna z *povídek veřejného života*, ale její námět je zcela *rodinný* (pojednává o opilství obchodního cestujícího a jeho "léčení" manželkou a přáteli). Banální dějová výstavba (pád ze schodů záchodku - strasti nemocného na lůžku - uzdravení očistným rituálem) paroduje umělecký tvar vznešené epické předlohy: Dantovy *Božské komedie*. Přihlouplý hovor známých, kteří přišli napravit provinilce se točí kolem historie katolické církve a dogmatu papežské neomylnosti, přičemž z extrémně vzdálených tematických a formálních rysů vzniká stylisticky působivá komická pastiš: "Žádný z nich [t.j. z papežů], ani ten největší opilec, ani ten...úplný halama, žádný *ex cathedra* nehlásal falešnou nauku."³² A rovněž jazyk biblického textu (tzv. Podobenství o nepoctivém správci, *Luk. 16,1 - 15*) popírá svůj jednoznačný, morální smysl na základě *synekdochického*, nikoli metaforického, *vztahu* mezi časovostí a věčností, částí a celkem: "Vždyť synové tohoto světa jsou vůči sobě navzájem prozíravější než synové světla...I nespravedlivým mamonem si můžete získat přátele, až mamon pomine, budete přijati do věčných příbytků."³³

3) Synekdochičnost v *Dubliňanech* vyplývá rovněž z konotací jednotlivých symbolických motivů a obrazných pojmenování. Dílčí (mnohdy i autobiografické) časoprostorové a hodnotové indicie konotují problémy celonárodního a všelidského rázu.

Například do úvodní povídky *Sestry* (The Sisters) je vkomponován Joyceův zážitek z dětství. Paralýza, na kterou umírá starý kněz, zde však implikuje (spolu s kontrastní referencí k popravě Roberta Emmeta, vůdce neúspěšné vzpoury proti připojení Irska k Británii roku 1802, která měla tragické následky na irskou politiku po celé 19.století) paralýzu celého irského národa. Téma korespondence mikrokosmu (knězova umírajícího těla) a makrokosmu, "duchovního těla" irské kultury je pak akcentováno narážkami na rosenkrucián-

ství a alchymii, učení, která se zabývají procesy, vedoucími k transmutaci všeho pomíjivého na božské a nepomíjející substance. Ošidnou - metaforickou - povahu tohoto východiska však naznačují skryté ironické reference k tehdejšími mystickým představám o obrození irského národa (sbírce V.B.Yeatse, *Rosa alchymica*). Malého chlapce a mrtvého kněze, minulost a budoucnost irského národa, spojuje tak jen síť jazykových konotací, které ironizují kauzální i mytické chápání dějinné kontinuity, a vypovídají o synekdochickém vztahu konkrétního a abstraktního, duchovního a smyslného, jednotlivce a společenství.

4) Synekdochičnost je dána rovněž vztahem lokálních, jazykových a historických detailů (dublinských místních názvů a historických událostí, které se k nim vztahují), k národním hodnotám (slovesnosti, mýtům), památkám světové literatury a obecným, všelidským problémům. Jak ukázal Torchiana, opíraje se o Joyceova slova zaznamenaná Rakušanem Adolphem Hoffmeisterem, Joyce přeměňuje Dublin z "pítoreskního" města, jehož obraz vytvářely tehdejší bedekry, na "univerzální město svých děl."³⁴ Tato univerzálnost je dvojího druhu: Jednak univerzálnost časoprostorová, v níž se místní topografická síť přeměňuje v "mapu duše" a v "knihu" (později, v *Odysseovi*, v mytický časoprostor), které se rozvíjejí v "univerzální cyklickou historii". Dále je to univerzálnost jazyková, která je spojena s časoprostorovou na základě záměrného aktu pojmenování i nezáměrného vztahu konotace.³⁵

Například místní jména na počátku povídky *Střetnutí* (*The Encounter*) navozují jinou historii, než římské dějiny, které chlapcům vtlouká do hlavy obávaný páter Butler. Jde o krvavou bitvu u Clontarfu, Pyrrhovo vítězství Irů nad skandinávskými nájezdníky v roce 1014. I názvy dalších lokalit připomínají neradostné události novější irské historie, prohry a britskou porobu. Cesta chlapců je pokusem o únik z takto vymezeného časoprostoru "za školu", do místa her. Metaforický smysl tohoto úniku jako iniciace a transcendence (nedosažený cíl je symbolem Ducha Svatého) je však distancován ironií a negován synekdochickým postupem: záhadný cizinec, kterého hoši na místě potkávají je ve skutečnosti homosexuál, který hochy "iniciuje" svérázným způsobem, hovorem

o britské literatuře, který se nenápadně stáčí na autory zakázané ve škole pro "nemravnost" a posléze na chlapecké představy o erotice. Jeho jazyk je pastiší biblického stylu, svůdnou rétorikou smyslnosti chlapeckých snů. Mytický univerzalizmus je zde na základě různých asociací místních jmen spojen se subjektivním stylem vyprávění (hledisko prepuber-tálního hochy - ostatně podkladem k povídce byl autorův zá-žitek ze záškolácké toulky s bratrem Stanislausem³⁶) a záro-veň také se synekdochickou figurací časoprostorových a hod-notových vztahů (spojení pojmenování konotující porážky Irů s motivy historické a mytické transcendence a rovněž s pro-tikladnými motivy perverze těla a darů Ducha Svatého, s vý-razovými prostředky biblického stylu použitými k vyjádření chťiče).

Přes tyto synekdochické rysy je v *Dubliňanech* zároveň ještě patrná ironická tendence, která sblížuje Joyceovy po-vídky s díly skotských kritiků *kailyardu*. Jedním z rysů, který spojuje všechny povídky cyklu je radikální rozrušení hodnotového modelu společnosti, s nímž vedle *kailyardu* přicházela i tehdejší irská ruralistická próza, zejména O'Kelly. V *Dubliňanech* se především zpochybňuje, že hodnoto-vým centrem může být církevní autorita. Jedinou mocí, jež skutečně vládne ve městě je britské místodržitelství a poli-cie, jejíž důležitost - jak je patrné z povídky *Milost* - je uznávána i při řešení rodinných problémů. Středem společens-kého života se však nemohou stát ani obrozenské hodnoty vzkříšeného irského jazyka a umění, jelikož se nerozlučně pojí s provincialismem a šosáctvím (v povídce *Maťka*). Poli-tický život se upíná, jak se ukazuje v povídce *Břečťanový den ve spolkové klubovně*, k minulosti (k postavě odstraněného obhájce irských práv Charlese Parnella); současnost charak-terizuje jen prázdný žvást, pití piva a zpěv nostalgických písní. Hodnotový střed života společnosti však nemůže vy-tvořit ani láska, která je v povídce *Arábie* spojena s motivy exotiky a fetišismu, v *Evelíně* s motivem vystěhovalectví, ve *Dvou kumpánech* s motivy příživnictví a prostituce, v *Penzió-nu* s trikem na získání lépe postaveného ženicha, s životním a duševním ztroskotáním v "biologické pasti" erotické touhy v *Mráčku*, se sebevraždou v *Trapném případě* a s motivy ztráty

kontinuity mezi generacemi, vztahu k venkovu a soudržnosti rodiny v závěrečné próze *Nebožtíci*.

Právě v této próze se již ukazuje, co je již naznačeno v *Mráčku*, že "jinakost" pojatá v regionalistickém románu jako vlastnost velkého světa, jeho absolutní odlišnost od hodnotového systému vesnického společenství (srovnej pozn. 27), tu není "domestikována" jako součást nové hodnotové struktury ani nerozvrací společenství jako cizí moc abstraktní historické kauzality. V *Dubliňanech* totiž "jinakost" vstupuje přímo do lidských vztahů i do řeči, která je vyjadřuje. Citový vztah mladého manželského páru v závěrečné povídce, jenž by měl být zárukou kontinuity minulého a budoucího života, se nenaplnuje. Jeho jazykové vyjádření se rozpadá na dvě řady, které se neprotínají: řadu erotické touhy a nostalgické vzpomínky na nenávratnou minulost, na mrtvého milence, který zároveň ztělesňuje hrdinčin vztah k rodnému venkovu a sentimentální idealizaci hodnot jeho života. Figurace hodnotové struktury v povídce *Nebožtíci* tedy naznačuje, že "jinakost" není už jen tematizována (jako v *kailyardu* a u jeho kritiků) a že nemůže být ani pojata jako onen nepostižitelný, všední život lidí, který podle Gibbona obklopuje románový svět. U Joyce se "jinakost" posléze stává totiž nejen příznakem jazykového vyjádření základních lidských vztahů,³⁷ ale je přímo jedním z rysů uměleckého jazyka. V *Dubliňanech* má tento rys především negativní ráz: vyjadřuje, že figury, jimiž se vyznačoval diskurs regionalistického románu, ztratily svůj význam. Například zmíněný motiv vzpomínky na mrtvého milence v *Nebožtících* naznačuje nemožnost metaforického pojetí venkova jako zdroje národní obnovy a manželova smyslná touha zde mění nejen smysl jeho vlastního prožívání, ale celého vyličení oslavy natolik, že čtenáři nedovoluje metonymickou identifikaci s tradičními hodnotami národního, společenského a rodinného života (vlastenectví, džentlmenství, pohostinnost, úcta k předkům) a zároveň zabráňuje jejich ironickému distancování.

Taková "jinakost" uměleckého jazyka nenachází v *Dubliňanech* ještě tematizovanou podobu. Mladí manželé v povídce *Nebožtíci* jsou jako starý kněz v úvodní próze *Sestry* pořád metaforou jakéhosi hodnotového středu, i když se obsah této

metafory již zcela vyprázdnil. Důležité v této souvislosti je, že v *Dubliňanech* příznak "jinakosti" začíná charakterizovat nejen umělecký jazyk a styl, ale i *diskurs*, zahrnující kontextové vztahy jazyka včetně jeho vztahů k realitě. Jde především o fundamentální odlišnost "autorské vize skutečnosti" od vztahů, který mají ke skutečnosti postavy. To se týká zejména *symboličnosti* Joyceova uměleckého jazyka, problematiky tzv. *epifanie*.

Jak ukázal Umberto Eco, v *Dubliňanech* dochází k oddělení "faktu" a citového zážitku pomocí vypravěčské strategie, čímž se definitivně popírá *romantická* představa uměleckého jazyka jako zjevení "vyšších" univerzálních pravd, jako projevu všelidských citů v partikulárních věcech a autentických zážitcích. Joyceova epifanie není tedy podle Eca "zjevením samotné věci v její objektivně existující podstatě, *quidditas*, nýbrž odhalením toho, co pro nás určitá věc v daném okamžiku znamená." Toto nové pojetí vztahu mezi podstatou a jevem, spočívá v překonání jejich dialektické závislosti ("podstata se jeví a jev je podstatný") a v identifikaci *významového dění* uměleckého jazyka a našeho prožívání: "Epifanie již není citovým momentem, který pomáhá znovu vyvolat umělecký jazyk, nýbrž operativním momentem umění."³⁸

Epifanie v *Dubliňanech* nevyovídá o nalezení vztahu ke skutečnosti, nýbrž vesměs (nejpříznačněji v povídkách *Evelína* a *Trapný případ*) o ztrátě hrdinovy vazby ke společenství. Zejména v *Trapném případě* je epifanie podmíněna neschopností přijmout "jinakost" do intimního citového života, sblížit se s milující, ale nepochopitelnou ženou. Teprve v autobiografickém románu *Portrét umělce v jinošských letech* (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) je "jinakost" tematizována, ovšem zcela odlišně od regionalistického románu. Nejde tu už o protiklad společenství a okolního světa ani každodennosti a jejího uměleckého vyjádření, nýbrž o absolutní odlišnost tradičních a nových figur uměleckého jazyka. Příkladem může být známý motiv "ptačí dívky". Není to vize, "zjevení anděla", ani symbolické metafora, ani metonymizace dívky jako anděla. Tato básnická figura složená z nesourodých částí se nevztahuje dokonce ani k okamžiku zření krásy jako *obecného řádu* věcí a nenaznačuje ani přesah

do platónského světa věčných podstat. Je pouhou subjektivací jazyka mýtu, která ruší jeho tradiční ontologický a etický obsah ve jménu momentální, naprosto nahodilé kombinace jedinečných rysů lidského prožívání a fragmentů mytického výraziva: "Zjevil se mu divý anděl, anděl smrtelné mladosti a krásy, vyslanec líbezných luhů života, a ve chvíli extáze před ním rozevřel brány omylu a slávy." Představa, že tato víze spojuje hrdinovo bytí s životem Země, že mu dává pocítit "širý cyklický běh země i jejích strážců" je o něco dále *ironicky distancována* jako iluze, jako součást "nového světa, fantastického, šerého neurčitého"³⁹, výtvar prchavých záblesků imaginace, v nichž smyslová rozkoš nahrazuje zření věčných podstat.

Zatímco v hrdinově perspektivě dochází ke snaze převádnout nový smysl jazykových figur na jejich tradiční významy (romantické *extáze* nebo tomistické *claritas*), vytváří ironická autorská perspektiva, distancující hrdinovo romantické horování i jeho schématicizující tomistické teoretizování ("Nauka nad níž měl celé dny hloubat...byla hrstka skrovných citátů..."⁴⁰), předpoklady pro uznání samostatnosti uměleckého jazyka, avšak nejen jako *nástroje a nositele* estetického citu, nýbrž jako *ontologického příznaku*, jako "*jinakosti*" bytí umění, jeho tvůrce i vnímatele.

V *Portrétu umělce v jinošských letech* však není "jinakost" tematizována pouze v synekdochické figurě epifanie. Tematizuje se i v rozporu mezi autobiografickým, konfesijním charakterem románového děje, jehož smyslem je objevování *odlišnosti* jako hrdinovy identity, jeho *nepatřičnosti* v nej-různějších lidských společenstvích (rodině, škole, smyslém životě, církvi, filozofii, a národním životě), a mezi neosobní povahou autorské perspektivy, která proces hrdinova hledání identity záměrně distancuje. Není to však jen vypravěčská strategie, která brání zjednodušenému chápání synekdochičnosti jako nahrazení společenského makrosvěta mikrosvětlem hrdinova prožívání. Jde spíše o tematizaci rozporu mezi komunikativním významem jazyka jako *cizí*, osvojené řeči a mezi jeho významem *expresivním*, jako vyjádřením subjektivního nebo kolektivního (národního) prožívání a cítění. Jak upozornili Baronová a Bhattacharya tento rozpor má určitou

analogii i ve vztahu angličtiny k původnímu jazyku Irů, gaelštině, považovaném jejich obrozenci za citový výraz národní povahy.⁴¹ Joyce se v *Portrétu* odvrací od pokusů obrozenců vzkrísit gaelštinu jako národní jazyk a nechává hrdinův život vyústit ve snahu ukout "v duševní kovárně... nestvořeně svědomí svého národa." Této formulaci, která jako by naznačovala synekdochický vztah hrdinova vnitřního světa a národního vědomí však předchází věta: "Pomilonté jdu prožít skutečnost..."⁴² naznačující, že hrdinovo prožívání nemá rys výjimečnosti, že je ve skutečnosti, podobně jako osvojený komunikační jazyk, záležitostí nesčetných, opakovaných dějů. Co je skutečně výjimečné, je vědomí nahodilé tvořivosti jazyka, které ničí hrdinův pocit identity i jazykové sounáležitosti s národem: "...těkal pohledem od jednoho náhodného slova k druhému a tupě žasl nad tím, jak se z nich potichu vytrácí vlastní význam, až ho kdejaký všední nápis na obchodě omračoval jako zaklínadlo a duše v něm stářím skomírala, jak odcházel uličkou mezi hromádkami mrtvého jazyka. Z mozku mu odtékalo vlastní jazykové povědomí a erčelo do samotných slov..."⁴³ "Jinakost" v *Portrétu*, ale i v *Odysseovi* a v *Plačkách za Finneganem* (Finnegan's Wake, 1939) je tedy především příznakem synekdochičnosti uměleckého jazyka, v němž se subjektivita - jako významový a komunikační jev, nikoli jako pouhý projev subjektu hrdiny, autora či čtenáře - stává výchozí hodnotou pro vyjádření dějinnosti ("svědomí národa") v románovém světě.

Na rozdíl od *Portrétu umělce v jinošských letech*, který se soustřeďuje na formování jednotlivce a změnu uměleckého přístupu ke společenství (v tomto ohledu je *Portrét* svébytnou inverzí *Bildungsromanu*), vrací se *Odysseus* k hlavní problematice regionalistického románu, totiž k figuraci společenství v jeho dějinnosti. Joyce zde vstřebává Vicovo pojetí mytologie jako "poetické historie", namířené proti racionalistickému pojetí dějin jako kauzálního procesu i proti pojetí mýtu jako "pokřiveného", fantazijského odrazu reality. Dějinnost pak nachází v jakési nové "univerzálnosti" subjektivního jazyka, který si je schopen znovu osvojit existující mýty i literární texty v jejich obecném i lokálním významu. Přitom je však Joyce hluboce ovlivněn Vicovou analýzou

" vnitřní dějinnosti lidských institucí", takže se v *Odysseovi* partikulární a regionální nikdy zcela nerozpouští v univerzálním. Časoprostorová a hodnotová struktura společenství se v *Odysseovi* prezentují jako vytvořené subjektivním uměleckým jazykem, jazykem, který má autentičnost individuálního pohledu na svět a zároveň působí dojem univerzálnosti mytického vědomí: "Tyto husté písčiny, toť přílivem a větrem navátá řeč...Najely tady na břeh galéry Lochlanů slidících po kořisti a krvavě rudé přední zobce se zaryly do cínově zpěněného příboje...V parném odpoledni ztroskotal na pláži houf vorvaňů...A tu se...přihnali mužičci v kytlich, moji předkové, s kuchacími noži... Hlad, mor, řeže. Jejich krev je ve mně, jejich žádostivost se ve mně vzdouvá. Já jsem mezi nimi chodil po zamrzlé Liffey, já přeběhlík mezi sršícími, pryskyřičnými ohni. Já s nikým nemluvil: a nikdo nemluvil se mnou."⁴⁴ Důležitou vlastností vnitřního monologu v *Odysseovi* je, že ruší jednoznačná vyjádření hrdinova nebo vypravěčova subjektu, ať jde o autostylizaci, hlas, hledisko či perspektivu, a tak uvolňuje tvořivé možnosti subjektivního mytického jazyka, jeho schopnost figurovat v univerzálních "znacích" kosmického bytí lidské společenství v jeho individuálních i všeobecných rysech. Romantická představa, že poezie je subjektivním čtením univerzálního "písma" přírody, je v Joyceově tvůrčím gestu *dekonstruována*: místo subjektivního čtení "znaků" vytvořených "rukama Universa" (morem a větrem) tu zaujímá univerzální, leč přesto zcela subjektivní *psaní*, které rekonstruuje život společenství z historických významů jednotlivých lokalit i z individuální fantazie ztvárňující podněty "životních sil" (*Vicûv termín connatus*).

Podívejme se blíže, jak tato synekdochická figurace vy-
padá. V práci *Epická geografie: Odysseus Jamese Joyce* ukázal Michael Seidel, že mytické pojetí Joyceova románu nevychází ani tak z *fabule* homérského mýtu nebo ze *syžetové výstavby* eposu (v obou případech jde u Joyce o parodii, o záměrné ironické distancování mytické předlohy), nýbrž z časoprostorové struktury mytického světa. Původní název knihy měl být *Odysseus v Dublinu*, přičemž přenesení časoprostorové a hodnotové struktury světa *Odysseje* (na Seidlově modelu lze roz-

lišit dvě řady *existenciální a kulturně historickou*⁴⁵, táhnoucí se Středomořím od severozápadu na jihovýchod a zpět) do empirické reality Dublinu lze chápat jako opakování prvotního procesu mytizace, který je podle Vica pojmenováváním neznámého světa, popsáním neznámého tak, že připomíná známé. Dublinský místopis, jenž - jak bylo patrné v *Dubliňanech* - ztratil svůj samozřejmý kulturní význam, autentickou spojitost se životem společenství, dostává tímto způsobem univerzální smysl. Do krajnosti je tento postup doveden v předposlední epizodě *Itaka*, v níž se banální detaily Bloomova příbytku, manželství, vzpomínek i setkání se Štěpánem Dedalem stávají neobyčejně, až vesmírně důležitými.

Tento mytizační postup však netematizuje individuální vědomí autorského subjektu, nýbrž tvořivost uměleckého jazyka především v oblasti tematické a stylové výstavby vyprávění. V závěrečném Mollyině monologu je tato subjektivní a přesto univerzální tvořivost metaforicky pojmenována přirovnáním k podvědomým asociacím. Důležité však je, že i zde se osm sáhodlouhých Mollyiných vět vztahuje k určité prostoročasové struktuře, k "lokality" hrdinčina těla, které jsou zároveň opěrnými body mytické kosmografie.⁴⁶ V epizodě *Odrazné skály* se polyfonní obraz života města vymaňuje z logiky prostorových vztahů (k jednotlivým událostem dochází nejprve na sever a na jih od řeky Liffey) a posléze i z jednoznačně určeného vývoje hodnotových řad.⁴⁷ Souvislost fragmentárních výjevů tu zprostředkovává již jenom "stříhová" technika vyprávění, navozující simultánnost jednotlivých výjevů. Tato technika má však ještě, jak upozorňuje Eco, vztah k mytickému myšlení. Jde totiž o postup, který Claude Lévi-Strauss nazval *bricolage*, "rekonstrukci formy z částí již neexistujících forem".⁴⁸

Ve svém důrazu na mytickou transformaci autentické reality místního společenství Joyceův *Odysseus* ještě nepřekračuje rámec poetiky regionalistického románu. Přesahuje jej teprve důslednou subjektivací mytického myšlení a Vicovy "poetické historie", Alternativou k domácí moci církve a útlaku cizího státu se Joyceovi jeví svobodný rozvoj literatury jako umění, které je schopno v tvořivosti uměleckého

jazyka překonat individuální a regionální omezenost a neautentičnost.⁴⁹

Je však pravda, že jak *Portrét*, tak i *Odysseus*, kladou zásadní otázku po umělecké autentičnosti regionálního tématu v metaforické podobě subjektivní identity a generační kontinuity. V *Odysseovi* se to týká Štěpánova uměleckého charakteru a jeho vztahu k estetické alegorii irského obrozeneckého hnutí (pozdně romantickému platonismu) i k univerzalistické racionální filosofii reprezentující evropské kulturní dědictví (Štěpánův aristotelismus a tomismus). Samostatnost světa umělcova díla je zde pojata jako základ umělcovy osobnosti a tematizována jako složitá jevištní iluze: V deváté epizodě *Charybda a Skylla* je rozvíjena metafora umělce jako herce Shakespeara, představujícího na londýnském jevišti ducha otce, jenž mluví k Hamletovi, ale přitom vyjadřuje city ke svému skutečnému synu Hamnetovi, který zemřel v rodném Stratfordu. Tato složitá mytická metafora kombinuje prostorové vztahy tematizované v regionalistickém románu (centrum - periférie) a vztahy časové a hodnotové reprezentované generační kontinuitou. Jejím smyslem není jen distancovat realitu uměleckého díla od základních životních vztahů (analogií vztahu otce a syna v Shakespearově případě je vztah syna k mrtvé matce v *Odysseovi*), nýbrž zpochybnit dějinnost v životě společenství zakládající se na zjednodušeném chápání tradice jako souvislosti generací. Důležité je, že tato metaforicky pojatá souvislost zahrnuje u Joyce i vztah místního společenství k "jinému" reprezentovanému velkým světem a Londýnem jako mocenským centrem impéria. Proti Shakespearovi, jehož životní dráha směřovala z periférie do centra, z venkovského Stratfordu do Londýna, od "jinošského věku" mýtu (narážky na Venuši a Adónise v souvislosti se Shakespearovým vztahem k Anne Hathawayové) k divadelní iluzi, vede metaforická trajektorie Štěpánova života z centralizovaného prostoru tehdejší irské národní kultury na jeho jazykovou periférii, z níž však je možný kontakt s univerzálním světem mýtu.

Ve Štěpánově vážném filozofickém hloubání, v jeho potlačené smyslovosti a nedostatku humoru (hravý paradox Oscara Wildea se pro něho stává scholastickým problémem) je však

naznačena jednostrannost přístupu, který v partikulárnostech hledá vždy onu univerzální *entelecheiu* "podobu podob".⁵⁰ Zá- tímco toto tvůrčí hledání *modernistického* umělce ztrácí díky své orientaci na Štěpánovu subjektivitu vztah ke konkrétnímu - místnímu a národnímu - životu, představuje neosobní proud jazyka, v němž se rozpouští Bloomova identita, svým způsobem již *postmodernistický* korektiv ke snahám o estetickou transc- endenci regionálního světa. *Regionalismus* a *modernismus* jsou tedy v hlavním Joyceově díle těsně spojeny v diskursu, jehož smyslem je *možnost* a zároveň *iluzivnost* estetické transcendence lokální a partikulární povahy národního živo- ta. Tato souvislost ukazuje zejména na nepřesnost pojmu *mo- dernistický* a na nepřesvědčivost s ním spojených představ o univerzalitě uměleckého díla a estetické transcendenci ob- jektivní reality. V literárněhistorickém smyslu pak ozřejmu- je vývoj, v němž se časoprostorové a hodnotové vztahy cha- rakterizující dílčí, lokálně důležitý románový typ mohou stát podstatnými i pro díla považovaná za základ všeobecné tradice literatury 20. století.

Poznámky

¹ Touto problematikou se nedávno - na konferenci *Critical Theory in the 1990s. The Way Ahead* (Literární teorie v devadesátých letech: cesta vpřed), konané 18. - 22.9.1989 na University of Wales v Cardiffu - zabýval i renomovaný britský teoretik a kritik Frank Kermode. V příspěvku "Between the Acts: the and now" (Mezi akty: tehdy a nyní) analyzo- val z tohoto hlediska tématické a stylistické rysy, jakož i podmínky vzniku posledního románu Virginie Woolfové.

² Uvedme některé nejdůležitější studie: D.T.Torchiana, *Backgrounds for Joyce's Dubliners*, Boston, Allen and Unwin 1986. Dominic Manganiello, *Joyce's Politics*, Boston and Lon- don, Routledge 1980. I.B. Nadel, *Joyce and the Jews. Culture and Texts*, London and Basingstoke, Macmillan 1989. J.J.Cope,

Joyce's *Cities. Archaeologies of the Soul*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1981. Michael Seidel, *Epic Geography. James Joyce's Ulysses*, Princeton, Princeton University Press 1976. Maurice Harmon (ed.), *The Irish Writer and the City*, Totowa, N.J., Barnes and Noble 1984.

³ V příručce k Joyceovu povídkovému cyklu *Dubliňané* (*Dubliners*, 1914) upozorňuje Patrick Rafroidi na Joyceův dopis bratru Stanislausovi, v němž se autor pokusil vymezit svůj vztah k domácímu regionalismu. Ve sbírce povídek Seumase O'Kellyho (?1875 - 1918) *U proudu řeky Kilmeen* (*By the Stream of Kilmeen*, 1906) kritizoval Joyce idealizaci postav, morální teovitost i styl. Přitom však neodmítal "obrozenské" poslání autora (O'Kelly se zejména po své předčasné smrti v boji proti odpůrcům strany Sinn Fein stal hrdinou irského národního hnutí), ale nepřijímá nostalgický pohled na venkovský život. (Patrick Rafroidi, *James Joyce: Dubliners*, London and New York, Longman 1984, s. 14 - 15). O'Kellyho regionalismus, jenž na rozdíl od regionalismu skotského daleko více zdůrazňuje keltskou mytologii a folklór, byl Joyceovi nepřijatelný pravděpodobně i svým pojetím vztahu mytického světa a každodennosti. V pozdější O'Kellyho povídkové sbírce *Killmeenský skřítek* (*The Leperchaun of Killmeen*, 1920) je patrná snaha vytvořit iluzi folklórního společenství žijícího v současnosti. Na tom se podílí i styl, který je místy až křečovitou imitací oblíbeného žánru irské lidové slovesnosti *seanacai* (lidového vyprávění, "skazu"). Reference k lidové mytologii s u O'Kellyho často mechanicky prolínají s narážkami na duševní svět současného venkovana, jehož součástí již mytologie dávno přestala být.

Poněkud složitější je Joyceův vztah ke tvorbě jiného irského autora, jejíž část je též možno označit za regionalistickou. Jde o George Moora (1852 - 1933) a jeho povídkovou sbírku *Pole neorané* (*The Untilled Field*, 1905). Na rozdíl od O'Kellyho klade si Moore, podobně jako Joyce, základní otázku irské národní identity. Řada povídek odehrávajících se na venkově je rámcována symbolickým podobenstvím o neúspěšných snahách sochaře a kněze najít v uměleckém díle,

plastice Madony, kontinuitu minulosti a přítomnosti (irského románského umění a současného života. Podle Roberta Velche se díky tomuto symbolickému rámci stává prostor uměleckého díla "neoraným polem" irského vědomí. Mooreova symbolická metafora má určité funkční podobnosti s Joyceovými figurami v *Dubliňanech*, kde je rovněž kladena otázka identity národního společenství. (Robert Velch, ed., *The Way Back: George Moore's The Untilled Field and The Lake*, Dublin, Wolfhound Press 1982, s. 76.

⁴ Nejpodrobnější monografií o této vývojové fázi skotského regionalismu je práce Thomase D. Knowlese, *Ideology, Art and Commerce. Aspects of Literary Sociology in the Late Victorian Scottish Kailyard*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis 1983. Jak ukazuje Knowles, na přelomu století se skotský regionalistický román a povídka stávají masovým komerčním artiklem s velkou čtenářskou obcí v Anglii, Kanadě a USA. Zde také *kailyard* ovlivnil pozdější vývoj amerického regionalismu *local color*. (Knowles, c. d., s. 66 - 97).

⁵ Počátkem našeho století vycházely například v Ottově Anglické knihovně v překladu Josefa Bartoše romány tehdejšího významného skotského regionalisty J.M.Barrieho *Malý farář* (*The Little Minister*, 1891) a *Sentimentální Tommy* (*Sentimental Tommy*, 1896). Bartoš rovněž přeložil (spolu s F.Žilkou) povídky Barrieho současníka se spřízněným literárním programem, Iana Maclarena (vl.jm. John Watson), *Drumtochtské obrazy* (*Beside the Bonnie Brier Bush*, 1894).

⁶ Pojem *dějinnost* chápeme v nejobecnějším smyslu, který vyjádřil Edmund Husserl v *Krizi evropských věd*: "přítomný živý kulturní útvar" (Husserl uvádí nejobecnější příklad lidského poznávání, ale zároveň také projektování světa - příklad geometrie) "je tradice a současně něco tradujícího". K jeho pochopení nestačí uvažovat o vnější kauzalitě nebo vycházet z indukce, nýbrž "mít, byť i 'implicitně', vědomost o jeho dějinnosti." "Každá explikace a každý přechod od ozřetelnosti k ozřejmění" (tedy, v podmínkách románového tvaru, od časoprostoru k hodnotové struktuře) "není nic ji-

ného než historické odhalení. Bytostně samo v sobě je to něco historického, co bytostně a nutně nese v sobě horizont své historie. Ovšemže se tím zároveň říká, že veškerá kulturní přítomnost chápaná jako totalita "implikuje" veškerou kulturní minulost v neurčité, ale strukturálně určené obecnosti." Historický svět je podle Husserla "dějinný jen skrze vnitřní dějinnost jednotlivců a jejich vnitřní dějinnost je spjata s vnitřní dějinností jiných osob žijících v společnosti." (E. Husserl, *Krise evropských věd*, přel. Jan Patočka, Praha, Academia 1972, s. 401 - 403).

⁷ E. Husserl, *c. d.*, s. 386 - 390, 408 - 409, 72 - 75. Dějinnost v tomto pojetí předpokládá určité absolutní apriori, "prapůvodní historický smysl", avšak tento smysl je v protikladu k jiné apriorní matematické představě kauzality založené na "kauzálním zákonu", která obepíná veškerou přírodu i předvědecký přirozený svět našeho života jako určitý "ideový šat". Podobně apriori lze spatřovat i v Heideggerově (a Patočkově) konceptu "otevřenosti" jako "bytostné zvláštnosti" člověka, jako možnosti "aby se mu jsoucno...ukázalo samo od sebe, t.j. bez zprostředkování něčím jiným." Ale "otevřené chování", směřující k takovému odhalování jsoucna, "je vždy v pohybu...a rozpadá se co do smyslu v různé pohyby částečné. Pouze "jeden z nich je zaměřen na téma otevřenost, zjevnost, odhalování a jeho tradice. ... Teprve vyšetření a pochopení vzájemných vztahů všech těchto pohybů by dalo obraz toho, co je přirozený svět, svět lidského života." Vedle toho Patočka explicitně kritizuje Husserlovo pojetí světa života jako "invariantu", stojícího v protikladu ke koncepcím moderní matematické přírodovědy a jiným "obrazům světa". (Jan Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Praha, Academia 1990, s. 25, 28, 30).

⁸ H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1978, s. 205: "...teorie metaforické transformace slouží [u Vica, M.P.] jako model pro teorii autotransformace lidského vědomí v dějinách." Odkazy výše jsou ke s. 103 - 104 citované Whiteovy práce. White zde hlavně parafrázuje Lévi-Straussovo *Myšlení přírodních*

národů a známou Mannheimovu práci *Ideologie a utopie* (Ideologie und Utopie, 1936). Důležitou přípravnou prací je Whiteovo studium tzv. realismu v dějepisectví 19.století (v Micheletových, Burckhardových, von Rankeových a de Tocquevillových spisech) v knize *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě 19.století* (Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1973, s. 133 - 230). Zde formuluje White poprvé svou typologii historiografických žánrů, které vytvářejí určitou "metahistorickou" rovinu, existující "nad" rovinou faktografické informace. Původním Whiteovým cílem bylo ukázat, že tzv. realistické dějepisectví usilující o nezkreslené podání faktů je do jisté míry podobně "metahistorické" jako např. Hegelova filosofie dějin, neboť působení obou žánrů není založeno na zprostředkování pouhých faktů, nýbrž na vysvětlení jejich hlubšího významu, jež je možné pouze ve figurativním jazyce. Zatímco v jazyce filosofie dějin je tato figurativnost zjevná v pojmosloví a metodologii a je formalizovaná pomocí abstrakce, v historickém textu zůstává pod povrchem a projevuje se hlavně v působení *stylu* ("rétorických" prostředků) na čtenářovo vědomí. (Srv. H. White, *Tropics of Discourse*, s. 107 - 115).

⁹ H. White, *Tropics of Discourse*, s. 216. Metaforičnost Vicova pojetí historie spočívá podle Whitea zejména v tom, že jeho teorie transformace jazykových figur (metafory, metonymie, synekdochy a ironie) slouží jako model pro vztahy vědomí k jeho předmětům a zároveň pro zachycení dynamiky proměn vědomí v čase.

¹⁰ H. White, *Metahistory*, s. 328. Podle Whitea má jak Hegelova, tak i Marxova dialektika historie formu dramatického konfliktu.

¹¹ M.M.Bachtin, *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová, Praha, Odeon 1980, s. 352 (kurzíva *M.P.*).

¹² *Tamtéž*, s. 353.

- 13 H. White, *Tropics of Discourse*, s. 206.
- 14 A. Preminger, ed., *Princeton Handbook of Poetic Terms*, Princeton, Princeton University Press 1986³, s. 144.
- 15 H. White, *Tropics of Discourse*, s. 207.
- 16 Název *kailyard* uvedl do skotské literatury jeden z autorů tohoto žánru, duchovní Ian Maclaren (vl.jm. John Watson). Jde o reminiscenci na lidovou nebo ohlasovou píseň "Na naší zahrádce roste bílá růže", kterou v 18. století upravil Robert Burns. V době vzniku *kailyardu* kolovala tato píseň spíše v košilatých verzích, líčících morální prohřešky, k nimž docházelo za keřem.
- 17 C. Craig, "Myths Against History: Tartanry and Kailyard in Nineteenth Century Scottish Literature", in: Colin McArthur (ed.), *Scotch Reels*, London, British Film Institute 1982, s. 8.
- 18 J. Mali: "Mythology and Counter-history: The New Critical Art of Vico and Joyce", in: D. P. Verene, ed., *Vico and Joyce*, Albany, SUNY 1982, s. 32 - 38. Mali cituje Joyceovu poznámku, že Vicovy teorie "musel přijmout pod tlakem vlastních životních situací" a dále ukazuje, že Joyce viděl ve Vicově "hledání nové vědy způsob života blízce příbuzný vlastnímu zápasu o nové slovesné umění."
- 19 U. Eco, *The Middle Ages of James Joyce: The Aesthetics of Chaosmos* (Opera Aperta, 1962), Hutchinson Radius 1989, s. 33 - 40.
- 20 Vedle těchto institucí měl však *kailyard* daleko širší základnu zejména v pastorační práci kněží skotské Svobodné církve (Free Church), která se roku 1843 odštěpila od skotské presbyteriánské církve ve jménu fundamentalismu a koncem století se pokoušela působit na své věřící také světskými prostředky. K nim patřila kromě literatury rovněž žurnalistika: vedle již zmíněného časopisu měli "kailyardis-

té" značný vliv v glasgowském týdeníku *Christian Leader* a v Londýně založili další časopis s názvem *British Weekly*, který podtrhoval širší kulturní orientaci *kailyardu*, a rovněž magazin *Woman at Home* zaměřený na ženy a domácnost, v němž dominovaly sentimentální povídky Annie C. Swannové, plné romantických kliše.

²¹ Pozdější Barrieho dílo, představované zejména wildeovskou komedií *Chlapík Crichton* (Admirable Crichton, 1901) a báchorkou pro děti *Peter Pan* (1904), tvoří čestnou výjimku.

²² Sociologické aspekty *kailyardu* zevrubně zkoumá citovaná monografie T.D.Knowlese, *Ideology, Art and Commerce*.

²³ Craig, *c. d.*, s. 14.

²⁴ Podle Knowlese nebyl "profil skotské národní politiky na konci 90. let minulého století zdaleka jasný". Politickou neurčitost skotského programu se Maclaren snažil překonat důrazem na takřka ekumenickou snášenlivost (zahrnující dokonce i katolicismus) a ideály praktického křesťanství, které byly ve zjevném rozporu s nesnášenlivými postoji většiny kalvinistických církví a sekt. Srv. T. Knowles, *c. d.*, s. 176, 171 - 175.

²⁵ Viz např. G. Shepherd, "The Kailyard", in: D. Gifford (ed.), *The History of Scottish Literature, vol. 3, Nineteenth Century*, Aberdeen, Aberdeen University Press, s. 313. Shepherdová zde cituje známou kritiku *kailyardu* z pera George Blakea, význačného autora skotského dělnického románu 20. a 30. let, uvádějící i pro jiné přístupy typický kontrast velkoměstských "slums" a rurální idylky a hodnotící postoje autorů *kailyardu* k realitě skotského života jako "národní infantilitu".

²⁶ V případě hrdiny *Malého faráře*, duchovního Gavina, je to vzdělání spolu s pevným morálním postojem k životu, v případě Kate Carnegieové je to hrdinčin původ, slučující

v sobě tradici katolického - tzv. "jakobitského" - odboje proti Angličanům a novodobou loyálnost k britskému impériu. Kate je "dcerou z jakobitské rodiny, vychovanou romantikou vojáckého života, [která] se usadí v neužším kruhu skotského venkovského společenství - lépe bychom si mohli představit zdomácnělou orlici, zoboucí před stodolou společně s drůbeží." Ian Maclaren, *Kate Carnegie and Those Ministers*, London, Hodder & Stoughton 1896, s. 348 - 349. Ironická metafora - orlice zoboucí na dvorku mezi drůbeží - je tu prostředkem metonymické identifikace "malého" světa *kailyardu* s "velkou" národní a imperiální historií. Hrdinčin otec je zasloužilý britský generál.

27 Pojmů "jinakost" a "jiné" zde používáme v souladu s filozofickými úvahami francouzského fenomenologa Emmanuela Lévinase. Viz např. jeho práci *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin 1982, s. 17 - 33, v anglickém překladu "Ideology and Idealism", in: Seán Hand, ed., *The Levinas Reader*, Oxford, Basil Blackwell 1989, s. 235 - 248. Pro názornost citujeme: "Jinakost absolutně jiného není jen nějaká podivnost jeho podstaty, existuje ve společné rovině s podstatnými odlišnostmi, do jejichž oblastí zasahuje. ... Jiné není zvláštním případem, jiným druhem, nýbrž původní a počáteční výjimkou ze řádu. Není tomu tak proto, že Jiné je něčím novým, co "vytváří prostor" pro vztah transcendence. Je to proto, že odpovědnost za Jiné je transcendencí v tom smyslu, že může být něco nového pod sluncem." (*The Levinas Reader*, s. 245)

28 *The Levinas Reader*, s. 245 - 246.

29 Viz C. McArthur, "Scotland and Cinema: The Iniquity of the Fathers", in *Scotch Reels*, s. 42 a dále. Význačnými adaptacemi byly třeba film *The Little Minister* (Malý farář) z roku 1934 nebo snímek *Beside Bonnie Brier Bush* (U krásné plané růžičky) natočený ještě v době němého filmu.

30 Pojem "sémantické gesto" použil a definoval Jan Mukarovsky. V práci *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948 jej

charakterizuje jako způsob organizovanosti díla v "dynamic-kou jednotu!", "od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu ob-rysu (s. 120). Zároveň definuje Mukařovský sémantické gesto ve svých *Studiích z estetiky* (s. 100) jako "konkrétní, niko-li však kvalitativně predeterminovanou sémantickou intenci", kterou "nelze pojmenovat ... významovou kvalitou" díla; "mů-žeme toliko ukázat, jakým způsobem se pod jeho vlivem sesku-pují jednotlivé významové prvky, počínaje nejzjevnější for-mou a konče celými tematickými komplexy."

³¹ Viz M. T. Reynolds, "The City in Vico, Dante and Joy-ce", in *Vico and Joyce*, s. 116. Reynoldsová upozorňuje na souvislosti mezi pojetím města jako prototypu celé společ-nosti u sv. Augustina, v Dantově *Božské komedii* a Vicově *Nové vědě*. Na 10. epizodě *Odysea* "Odrazné skály" ukazuje Joyceo-vo pojetí města jako "morální vize historie", ale zároveň jako určité kompozitní bytosti, která je podobně jako jazyk a dějiny lidským výtvozem a je v neustálé interakci se svět-skou a duchovní mocí.

³² J. Joyce, *Dubliňané*, přeložil Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1988, s. 235.

³³ Místo staršího překladu, který používá Skoumal, ci-tujeme výstižnější překlad vydaný Ekumenickou radou církví roku 1989. Anglický text rozvíjí svůj význam od slova "gene-ration", označujícího rozmnožování (potomstva i majetku), ale zároveň též jednu *generaci*, jednu dobu, jeden cyklus v dějinách lidstva. *Synekdochický význam*, který je v českém překladu poněkud zúžen, implikuje v anglickém originále vztah mezi dynamikou jazyka a morální vizí historie.

³⁴ D. Torchiana, *c. d.*, s. 266.

³⁵ Viz D. Manganiello, "Vico's Ideal History and Joyce's Language", in: *Vico and Joyce*, s. 197 - 203. Pojme-nování cizího světa se podle Vica děje procesem metafori-zace, při němž "člověk ve své nevědomosti ze sebe dělá prin-cip vládnoucí vesmíru." "Podobně jako paměť vybírá i jazyk

určité události, aby je uchoval, ne však tolik podle jejich vlastního významu, nýbrž podle dojmů, které zanechávají ve vědomí národa." (*tamtéž*, s. 199). Synekdochičnost však u Joyce nahrazuje metaforičnost, stejně jako individuální jazyková tvořivost běžnou irskou variantu angličtiny.

³⁶ P. Rafroidi, *James Joyce: Dubliners*, s. 23.

³⁷ Podobného aspektu si všiml Lévinas ve svém eseji o Proustově *Hledání ztraceného času*: "V tomto smyslu je Proust básníkem sociální skutečnosti, který však nezobrazuje dobové mravy. Cit vyvolaný uvažováním o citu je zcela obsažen jen v této reflexi. Místa a věci vzbuzují tento cit, který existuje prostřednictvím jiných (*les autres*): Albertiny, autorovy babičky, jeho dřívějšího já. Vědět, co dělá Albertina, co vidí, nebo kdo vidí ji, není zajímavé samo o sobě jako poznatek, ale je nekonečně zajímavé díky její fundamentální cizosti, cizosti, jež se vysmívá poznání." Emmanuel Lévinas, *L' autre dans Proust, Deucalion*, 2 (1947), s. 120. Citováno z anglického překladu v *The Levinas Reader*, s. 163.

³⁸ U. Eco, *c. d.*, s. 23 - 27, 29. Romantickou koncepci epifanie jako extáze umožňující postihnout věčné podstaty v proudu nestálých jevů, které tvoří realitu, v záblescích "vnitřního zraku" (imaginace), přejal Joyce od anglického secesního kritika Waltera Patera, ze závěru jeho *Studii o historii renesance* (*Studies in the History of Renaissance*). Tento romantický platonismus se potom v *Portrétu umělce v jinošských letech* pokouší sloučit s tomistickým aristotelismem, který chápe krásu jako vyzařování (Joyceův výklad tomistického pojmu *claritas*), jež je objektivní vlastností "věci".

³⁹ J. Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1983, s. 203 - 204.

⁴⁰ *Tamtéž*, s. 208.

charakterizuje jako způsob organizovanosti díla v "dynamic-kou jednotu!", "od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu ob-rysu (s. 120). Zároveň definuje Mukařovský sémantické gesto ve svých *Studích z estetiky* (s. 100) jako "konkrétní, niko-li však kvalitativně predeterminovanou sémantickou intenci", kterou "nelze pojmenovat ... významovou kvalitou" díla; "mů-žeme toliko ukázat, jakým způsobem se pod jeho vlivem sesku-pují jednotlivé významové prvky, počínaje nejzjevnější for-mou a konče celými tematickými komplexy."

³¹ Viz M. T. Reynolds, "The City in Vico, Dante and Joy-ce", in *Vico and Joyce*, s. 116. Reynoldsová upozorňuje na souvislosti mezi pojetím města jako prototypu celé společ-nosti u sv. Augustina, v Dantově *Božské komedii* a Vicově *Nové vědě*. Na 10. epizodě *Odysea* "Odrazné skály" ukazuje Joyceo-vo pojetí města jako "morální vize historie", ale zároveň jako určité kompozitní bytosti, která je podobně jako jazyk a dějiny lidským výtvořem a je v neustálé interakci se svět-skou a duchovní mocí.

³² J. Joyce, *Dubliňané*, přeložil Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1988, s. 235.

³³ Místo staršího překladu, který používá Skoumal, ci-tujeme výstižnější překlad vydaný Ekumenickou radou církví roku 1989. Anglický text rozvíjí svůj význam od slova "gene-ration", označujícího rozmnožování (potomstva i majetku), ale zároveň též jednu *generaci*, jednu dobu, jeden cyklus v dějinách lidstva. *Synekdochický význam*, který je v českém překladu poněkud zúžen, implikuje v anglickém originále vztah mezi dynamikou jazyka a morální vizí historie.

³⁴ D. Torchiana, *c. d.*, s. 266.

³⁵ Viz D. Manganiello, "Vico's Ideal History and Joyce's Language", in: *Vico and Joyce*, s. 197 - 203. Pojme-nování cizího světa se podle Vica děje procesem metafori-zace, při němž "člověk ve své nevědomosti ze sebe dělá prin-cíp vládnoucí vesmíru." "Podobně jako paměť vybírá i jazyk

určité události, aby je uchoval, ne však tolik podle jejich vlastního významu, nýbrž podle dojmů, které zanechávají ve vědomí národa." (*tamtéž*, s. 199). Synekdochická však u Joyce nahrazuje metaforičnost, stejně jako individuální jazyková tvořivost běžnou irskou variantu angličtiny.

36 P. Rafroidi, *James Joyce: Dubliners*, s. 23.

37 Podobného aspektu si všiml Lévinas ve svém eseji o Proustově *Hledání ztraceného času*: "V tomto smyslu je Proust básníkem sociální skutečnosti, který však nezobrazuje dobové mravy. Cit vyvolaný uvažováním o citu je zcela obsažen jen v této reflexi. Místa a věci vzbuzují tento cit, který existuje prostřednictvím jiných (*les autres*): Albertiny, autorovy babičky, jeho dřívějšího já. Vědět, co dělá Albertina, co vidí, nebo kdo vidí ji, není zajímavé samo o sobě jako poznatek, ale je nekonečně zajímavé díky její fundamentální cizosti, cizosti, jež se vysmívá poznání." Emmanuel Lévinas, *L' autre dans Proust, Deucalion*, 2 (1947), s. 120. Citováno z anglického překladu v *The Levinas Reader*, s. 163.

38 U. Eco, *c. d.*, s. 23 - 27, 29. Romantickou koncepci epifanie jako extáze umožňující postihnout věčné podstaty v proudu nestálých jevů, které tvoří realitu, v záblescích "vnitřního zraku" (imaginace), přejal Joyce od anglického secesního kritika Valtera Patera, ze závěru jeho *Studii o historii renesance* (*Studies in the History of Renaissance*). Tento romantický platonismus se potom v *Portrétu umělce v jinošských letech* pokouší sloučit s tomistickým aristotelismem, který chápe krásu jako vyzařování (Joyceův výklad tomistického pojmu *claritas*), jež je objektivní vlastností "věci".

39 J. Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1983, s. 203 - 204.

40 *Tamtéž*, s. 208.

41 N. S. Baron, N. Bhattacharya, "The Limits of Language", in: *Vico and Joyce*, s. 117 - 120. Autoři citují známou scénu hrdinovy rozmluvy se starým děkanem: "Jazyk, kterým mluvíme, je nejprve jeho a teprve potom můj. Jak jinak znějí slova *domov*, *Kristus*, *pivo*, *učitel* na jeho a na mých rtech! [...] Jeho jazyk, tak běžný a tak cizí, bude mi vždycky přejatou mluvou." (*Portrét*, s. 222). Starý děkan není Ir, nýbrž Angličan.

42 J. Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, s. 293.

43 *Tamtéž*, s. 210.

44 J. Joyce, *Odysseus*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1976, s. 50 - 51.

45 Jde o řadu Télémachova a Odysseova putování. Télémachova řada je vymezena božstvy Athénou a Próteem a společenstvími od Ithaky až do Egypta. Odysseova je určena Poseidónem a vymezena zhruba Lótofágy a Hádem. Michael Seidel, *Epic Geography. James Joyce's Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1976, s. 34.

46 M. Seidel, *c. d.*, s. 239 - 246. Mollyino tělo nepředstavuje pouze "Matku Zemi", jak se uvádí v románu, ale egyptskou bohyni noci Nut, jejíž tělo, rozpjaté nad Středomořím na čtyřech "pilířích" rukou i nohou bylo vesmírnou klenbou, po níž spěl každodenně bůh slunce Ra. Ne náhodou se v Mollyině monologu spojují dva erotické zážitky: s Bloomem u Dublinu, a s Mulveyem v Gibraltaru. Tím je znovu konotováno přenesení mytického časoprostoru do lokality, která však již není vymezena v empirické realitě, nýbrž v proudu jazyka.

47 Cesta jezuity Conmeeho, představujícího místní duchovní autoritu i model společenství založený na minulosti a feudálních tradicích, má svůj protiklad v průvodu místodržitele, reprezentujícího cizí světskou moc v přítomnosti, v realitě společenství jako atomizovaných jedinců, jejichž vztahy k moci jsou určeny jen zájmy a prospěchem.

48 U. Eco, c. d., s. 10.

49 Srč. D. Manganiello, *Joyce's Politics*, Boston and London, Routledge 1980, s. 167.

50 J. Joyce, *Odysseus*, s. 178: "Jenže já, entelecheia, podoba podob, jsem skrze paměť já, byť v proměnlivých podobách."

JIŽANSKÝ MÝTUS O PÁDU ČLOVĚKA

William Faulkner: Absolone, Absolone!

Eva Věšíňová

Každý pokus vyložit dílo Williama Faulknera stojí před problémem, jak chápat a vymezit jeho kontext. Faulknerův román představuje jedinečný přínos a možná hlavní severoamerický milník v rámci konstituování moderní prózy ve světě první třetiny tohoto století. Přinesl originální a široce podnětné řešení destrukce tradičního románu a směřoval vlastní cestou k formám schopným vyjádřit rozporuplnou složitost až nesmyslnost nové doby a dezorientaci a ochromení člověka v ní. Tyto formy byly ovšem u Faulknera funkčně velmi vyhraněné - zobrazovaly člověka, jehož bytí bylo naprostou většinou doslova utvářeno jednou oblastí, americkým Jihem. Teoretická analýza by měla polaritu světového literárního činu a poměrně úzkého regionálního zakotvení stěžejní části autora díla respektovat a hledat pro ni vysvětlení.

Tuto část skládají tzv. romány yoknapatawpahské, kterým je ohraničený prostor a provázaný život regionu svého druhu inherentní.¹ Protože však přímočaře realistické záměry regionální literatury (v americké klasické tradici snahu postihnout "local colour", místní kolorit) je v nich třeba už ve výchozím bodu úvahy vyloučit, stává se Faulknerův jedinečný 'region' všelidské krize zajímavou výzvou. Potřeba nového chápání regionální tvorby - konkrétně třeba takového, které krystalizuje v pojetí jejího "životního prostoru" v pohledu slovenského teoretika P. Zajace (vztah lokálního ke globálnímu je vztahem části a celku, funkcí jedné složky tvořivé energie v celkovém proudu tvorby),² může otevřít nové cesty literární historii, v tomto případě pak nabízí možnost postihnout výjimečné zjevení Faulknerova díla v kontextu širší literární situace.

Je zjevné, že autorovy tvůrčí počátky souvisí s uměleckým hnutím 'jižanské renesance', které založilo celou novodobou literární existenci amerického Jihu. Ve dvacátých letech našeho století tam nenavazovalo na nic než dlouhodobý literární útlum, téměř neplodnost, představující kulturní daň, kterou Jih platil ze svých společenských anachronismů. Tehdy však zřejmě vznikla situace, kdy nejen americký, ale celosvětový vývoj kulturní odezvu Jihu přímo vyprovokoval. "První světová válka znamenala pro Ameriku šokující kulturní střet s Evropou. Pro Jih to byl otřes ještě větší než pro Sever. Ospalý a do sebe uzavřený, dostal se do střetu jak s Evropou, tak se Severem a jeho novým řádem. Je pravda, že v určitých směrech byl vliv války patrnější na Severu, ... ale to byly změny týkající se ne tak podstaty, jako míry. Naopak na Jihu byly sice často skrytější, často však také radikálnější a dramatičtější. Narůstalo nesmírné napětí, hluboká vnitřní dilemata z poslušnosti tradicím, nové ambice popírající starou morálku, nové příležitosti, nová zoufalství, nové nebo spíš staré etické problémy, doposud nevyřčené a neřešené - všechny ty jevy, které stimulují člověka nebo spíš společnost, aby se vyslovila. Jih byl právě tehdy v klasické situaci společenství zasaženého kulturním šokem, a tím motivovaného stvořit vlastní umění, které by obsáhlo a objektivovalo povahu jeho vlastního hlubinného dramatu."³

Paradoxně, první světová válka vytvořila kulturní most mezi Evropou a Amerikou a probudila na Jihu ne periférii, ale kulturně a historicky utvářený celek, který sice hospodářsky odumíral, ale ještě se vzchopil k umělecké a intelektuální bitvě. Je zajímavé, že ji vyhrál. Jižanští 'noví kritici' se postupně zbavili sociálního patosu, který provázel zaslepené odhodlání konzervovat minulost, a v navázání na výsledky anglických teoretiků vypracovali s vědeckou systematickostí metody analýzy jazyka a stavby básně, jež do poloviny našeho století určovaly základní polohu angloamerické literární teorie i kritiky a znamenaly jejich výrazný posun vpřed. Místo americké 'nové kritiky' ve světovém proudu vývoje je prokázáno, řečeno nejobecněji, jednak jejím objektivizujícím přístupem ke strukturálnímu zkoumání literárního díla - některé úhly pohledu a hodnocení jsou svou povahou

velmi příbuzné ruské formální škole - jednak jejím pojetím vztahu umění a poznání.⁴ Umělecký program 'jižanské renesance' z představ a formulací kritiků svébytně vstřebávala jižanská próza, která od počátku třicátých let získávala v literatuře vznikající na celé rozloze země silné, dlouhotrvající postavení - v letech druhé války a poválečných už kritika mluví o druhé generaci 'jižanské renesance'.

Dílo Faulknerovo oběma generacím sice dominuje, je ho však třeba zároveň vidět jako integrální součást prózy Jihu, a to hlavně proto, že s ní má v době jejího nástupu důležitá společná východiska v ambicích a v uměleckém názoru. Kulturní probuzení Jihu nemělo rozměry regionální. Pro život literatury byl Jih prostorem globálním, světem o sobě, s nímž byla svázána konkrétní existence jeho obyvatel a duchovní bytí jeho spisovatelů. Povědomí o lokálním postavení v rámci celku, které by mohlo fungovat jako brzda, bylo záměrně potlačeno: Tzv. "autonomní umění" se v programovém, emocionálně filozofickém pojetí stávalo výrazem obranného popření života materialisticky dravé industriální společnosti, která Jih směrem ze severu pohlcovala.⁵ Sám umělecký pohled se zaostřoval opět na Jih samotný, na děje minulé, které ho utvářely. Zcela odlišně od evropských avantgardních uměleckých hnutí, v jejichž *inovační* tvořivosti lze nalézt životní prostředí nových kritických směrů (viz pozn. 4), se zde výrazně uplatnil tvořivý potenciál *tradice*, která má v jižanské próze podobu vlastně až doposud neukojené historické reflexe. Plodné možnosti tradice, které spočívají v usouvztažňování minulého, přítomného a budoucího a v nekonečném oplozování díla novými významy v čase, se rozvíjely zcela spontánně a velmi dynamicky: Zmrtvělá a bezvýhodná přítomnost Jihu si přímo vynucovala návrat do historie, spojený s úsilím pochopit a začít přehodnocovat.⁶ Dlouhodobá potřeba takových návratů formovala určité společné rysy celého proudu tvorby: různé časové a motivické zapojení minulosti, všudypřítomný vykřičník otroctví a Občanské války, zájem o pevné i deformující rodinné vazby, o lidské vztahy degenerující ve zkostrnatělém řádu, o pouta mezi lidmi a prostředím, lidmi a půdou.

Neodvolatelnost, neodbytnost, osudovost traumatické minulosti jsou však významy, které nezprostředkovává jen tematická spřízněnost jižanské literatury. Existenciální prožívání společné reality se přetavuje ve zřetelné rysy společného uměleckého názoru. "Už ve svých prvních významnějších prózách K. A. Porterová, Faulkner, Warren, C. Gordonová, Tate, Lytle a ostatní z první generace chápali příběh ne jako prostředek sebevyjádření, jako tomu bylo u Thomase Wolfa, ne jako hlásání myšlenek, ale jako druh umění... Kritici mezi nimi, když svou pozornost obrátili od poezie k próze, brzy zjistili, že základní kameny literárního způsobu už byly položeny... Jejich rozbory spatřují v esteticky pochopené a napsané próze proporční zastoupení jistých základních strukturálních a látkových komponentů; pečlivě detailního nebo 'naturalistického' povrchu, ironie, symbolismu, přesné a důsledné práce s úhlem pohledu. Pro jednoduchost nazývejme tento způsob, který se stal novou tradicí jižanského románu a povídky, 'symbolickým naturalismem'. Všichni hlavní prozaici první generace 'renesance' ... ve vzácné shodě tvořili v individuálních modech tohoto způsobu ... Navíc, většina jejich nejschopnějších následovníků, od E. Veltové a C. McCullersové po F. O'Connorovou a V. Styrona, E. Spencerovou... (aj.) psala v taktu založené tradici."⁷ 'Symbolický naturalismus' je název poněkud eklektický, v němž naturalistické znamená odpozorovaně lidské, přesto ale obecně postihuje tvůrčí způsob, který utvořil z jižanských lokálně globálních témat díla vrcholná. Literární obrazy amerického Jihu se staly nejen díky Faulknerovi hodnotou světového kulturního povědomí.

Od literární situace, předpokladů vzniku díla lze plynule přejít k literární realizaci, k jejím vlastním časoprostorovým charakteristikám. Způsob dění v čase a prostředí spojuje podstatnou část Faulknerova díla v masivní komplex, kritikou často označovaný jako 'yoknapatawpshský cyklus' či 'sága'. Pojmenování není zvlášť výstižné, protože časová dimenze propojující jednotlivé části není vymezena začátkem a koncem poslopně se odvíjejících dějů. Je to široké časové rozpětí historické skutečnosti, v níž v různých momentech

tkví motivy, kořeny a souvislosti všech událostí, dějů a lidských osudů, které lze vysledovat či rekonstruovat v jednotlivých románech. Je to celá doba existence Jihu, která začíná příchodem bílých lidí a jejich prvním činem, zničením indiánského života v kraji, kterým ztratili právo na půdu ještě dřív, než ji začali "vykořisťovat". Pokračuje zotročením a degradováním černých lidí, dalším stupněm vykořisťování, neprávem hájeného ve válce proti Severu. Rozpadá se pak ve smrtelných křečích doby před světovou válkou a hlavně po ní, kdy se Jih neumí bránit severním arivistům a rozkládá sám sebe, protože se s jejich amorální racionalistickou podnikavostí smiřuje. Tím celá minulost ústí do podivné přítomnosti, která řád postrádá. Skutečnost, že se některé yoknapatawphské romány a povídky vztahují k určitému období této časové rozlohy především, inspirovala svého času pokus chronologicky 'urovnat' a souvisle vyložit minulost Yoknapatawphy.⁸

Vyčerpávající interpretace na tomto základě by však byla zavádějící, neboť by vyloučila význam faktu překrývání, kdy se jednotlivé prózy ve svých motivech stávají obměnami společného tématu (nejzřejmější je doba a důsledky Občanské války, téměř všudypřítomné, nejvýraznější však v *Nepřemožených* a v *Absolone, Absolone!*), dále různých druhů dění ve stejném čase (paralelizace tří příběhů v *Srpnovém světle*) a podobných druhů dění v různém čase (bezvýchodnost životní situace Bayarda Sartorise v románu *Sartoris* a Quentina Compsona v *Hluku a zuřivosti*, která pramení z pochyb o jižním kódu stejně jako z ulpívání na něm v nepřijatelně se měnící době; raná varianta 'snopesismu' v životní cestě Thomase Sutpena v *Absolone, Absolone!*). Především by však vyloučila významové důsledky toho, že vedle překrývání se i všechny části, stejně jako celek, rozpínají do velké časové šíře. To je pak na jedné straně umožňuje chápat jako vyjádření vývoje, souběžnosti a opakování významů kumulujících se v čase celku, ale na druhé straně také jako narůstání a bytnění významových spojů, které vplývají z minulosti do přítomnosti každého jednotlivého lidského osudu. Tímto myticky trvajícím, ne uplývajícím časem nasycené příběhy pak žijí samo-

statně jako určité variace celku i jako jednotlivé dílky skládající mozaiku jeho komplexního obrazu.

Tento obraz je zdánlivě dědictvím jednoho malého kraje o rozloze 2 400 čtverečních mil, jediného dějiště všech románů a povídek, odehrávajících se několik mil od sebe. Krajina, zákoutí Yoknapatawphy, usedlosti, jednotlivé domy a ulice v městečku jsou sledovány soustředěným pozorovatelem téměř folkloristických zájmů, který je popisuje buď sám, nebo většinou ústy svých přesných vypravěčů, místních obyvatel, pro něž má v malém životním prostoru každá píď země svůj význam. Čtenář je tak vybaven podrobným místopisem autentického prostředí, "kraje zvětralé rozryté rezavé hlíny nějakých pětasedmdesát mil jižně od Memphisu, v Deltě severního Mississippi. Hranice kraje tvoří na severu řeka Tallahatchie, na jihu Yoknapatawpha. Dvě jeho špinavé štěrkové silnice se protínají ve tvaru kříže v centru kraje, Jeffersonu. Podél severo-jihní silnice vede Sartorisem postavená železnice, směřující k memphiskému uzlu. Ještě další dvě cesty přicházejí do města, úhlopříčně, jedna z rybářské a lovecké oblasti a od Sutpenovy stovky, druhá z vesnice Francouzova zátoka, kde Flem Snopes začal svou kariéru."⁹ Takto přesná podoba kraje vyvstává ale z příběhů postupně, kout po koutu, román po románu. Aby čtenáři usnadnil orientaci, nakreslil autor mapu. Připojil ji sice k románu *Absolone, Absolone!*, ale zahrnul i místopis dalších příběhů. Mapa, pořízená 'výhradním vlastníkem kraje' (stejně jako jména, která Faulkner s potěšením vymýšlí - název kraje vysvětluje jako indiánské slovo Yok-na-pa-TAV-pha s významem 'voda teče líně rovnou krajinou'), je jemně ironickou hříčkou, která zlehčuje složitě propojené významy ponurých dějů způsobem příbuzným dětské vystřihovací slepovance, a je i explicitním vysvětlením vlastního pojetí 'symbolického naturalismu'. Stejně jako v něm, tak i v precizní mapce je napětí, které nemůže být důsledkem jednoznačného úmyslu posílit autenticitu fikce, ale dvousměrného záměru, který míří i k podkrytí realistického povrchu. Je to hravé dílčí řešení tvůrčího způsobu, který však svou hlavní vahou spočívá v něčem podstatnějším.

Faulkner skutečně vychází při kresbě dějiště z dokonalé znalosti vlastního kraje a jeho obyvatel, města Jeffersonu - Oxfordu, kde prožil většinu života, ale přetavuje ji v imaginativní fikci. Zabydluje ji sice lidmi, kteří jsou praví obyvatelé místa, po generace s ním srostlí a vrostlí do jeho sociálního rozvrstvení a nezaměnitelně jižního maloměstského běhu života. Uvaluje však na ně zároveň mohutný balvan času, času celé minulosti Jihu, a ten se kondenzuje v jejich osudech, komplikuje a dramatizuje jejich jednání, ten je drtí. Mohutnost času se nesrovnává s titěrností prostředí - tady vzniká hlavní napětí mnohovýznamového 'symbolického naturalismu', které nutí hledat a nalézt v Yoknapatawphě symbolickou scénu jižního dramatu. K tomu slova autora: "Sartorisem počínaje jsem objevil poprvé, že moje malá poštovní známka rodné půdy stojí za to, abych se o ní rozpísal, a že vůbec nebudu dost dlouho žít na to, abych jí poznačil všechno, co bych chtěl, že sublimování skutečného do apokryfního mi poskytuje absolutní svobodu k tomu, abych využil beze zbytku svůj talent, jestliže nějaký mám. Otevřel jsem si zlatý důl na lidi, takže vytvářím kosmos podle svých plánů. Mohu si s těmi lidmi pohrávat jako Bůh, a to nejen v prostoru, ale i v čase. Fakt, že se svými postavami pohybují v čase úspěšně, aspoň podle mého názoru, mi ověřil mou vlastní teorii, že čas je plynný jev, který neexistuje jinak než v krátkodobých převtěleních do lidských životů. Není žádné 'bylo', pouze 'je'. Kdyby existovalo nějaké 'bylo', neexistoval by smutek ani lítost..."¹⁰ 'Je' je zároveň 'bylo', historie je v přítomnosti, několikerá jižní vina se dočkává mnohonásobných trestů, zaslepenost ústí do prohlubující se scestnosti. Tento princip jižního osudu (jeho kódem by mohla být povídka *Medvěď*¹¹), obecněji osudu degenerující komunity, která selhala v naplnění svého vlastního smyslu pozitivního soužití, je obsažen ve všech příbězích z Yoknapatawphy. Opakuje se, a tak se absolutizuje, mytizuje, ritualizuje v podobě životních absurdit, rozporů a ztroskotání, rozložených do pestré škály žánrů a poloh od humoru přes grotesknost k hrůznosti. Deformace příslovečně pevné křesťanské morálky měnicí se ve falešné heslo předurčují zlo, které je na Faulknerově Jihu bezesporu mocnější než dobro.

Ožívá výmluvně i otřesně, v archetypálních motivech incestu, násilí a vražd z nutnosti či přesvědčení, alkoholické i genové debility, fungujících jako symbolizující hyperbolizace.

Předpokladem recepcí (a tak existence) mýtu je magičnost, síla a pronikavost, kterými působí. Faulkner svůj mýtus nechává pronikat do vědomí i podvědomí jednajících a vyprávějících postav. Jižní skutečnost je tak silná, že zcela prostupuje, směřuje či zatemňuje jejich vnímání, citění a myšlení. Se stejnou silou má působit i při recepci románů, má dojít k jakési komunikaci vědomí aktérů příběhu a čtenářů. Podstatné jsou pro to postupy sdělování, které se jeví, abstrahujeme-li k podstatě, být v zásadě dvojího typu. Je to vyjádření vnitřním monologem, až přímým spontánním proudem vědomí, nebo více záměrem a pamětí utříděné vyprávění. Nikdy se nerealizuje jeden typ čistě, protože základním principem je navozovat neustálou součinnost podvědomí a vědomí, polaritu duševních pochodů a jejich kontroly, přesto však jeden bývá základní. Přitom se vždy realizuje z několika úhlů pohledu, které se navzájem relativizují a komponují významovou složitost. *Hluk a zuřivost* jako drama rodinného rozkladu je kompozicí vnitřních, podvědomých či vědomých rekapitulací jeho čtyř hrdinů. Je mnohem komornější než *Medvěď*, v němž proud vědomí osciluje mezi polohami abstraktně filozofickými a individuálně konkrétními ve velké časové extenzi, která sahá od zabydlování Jihu až po důsledky jeho prohry se Severem a rekonstrukce. V *Srpnovém světle* se vyprávění paralelních příběhů poskládává ze vstupů postav spíše pozorujících, které se především zúčastňují děje souběžného. Všechny děje, stejně jako reflexe událostí *Hluku a zuřivosti*, jsou 'inkarnací' trvání v čase tím, že celou minulost Jihu obsahují implicitně, v jejich důsledcích pro individuální osudy. Nejjobsažnější, komplexní zobrazení hlavních syndromů nemoci Jihu se spatřuje právě v *Srpnovém světle* a pak v románu *Absolone, Absolone!*. V něm je v centru také individuální dramatizace, příběh Thomase Sutpena, je však vyprávěn tak, že zahrnuje recepci tří generací. Skladebná objektivizace je výsledkem mnohvrstevné subjektivizace a nejmohutnějším jednolitým srůstem významů vznikajících v čase.¹² Je-

ho podrobnější analýza může být klíčem k chápání provázanosti způsobu a smyslu Faulknerova uměleckého sdělení i obecně.

Náročné sledování příběhu je vázané na postavu Quentina Compsona, který si vybavuje sutpenovskou historii z podání otce a tety Rosy. Skládají se mu její fakta, ale i odlišné významové tóny jejich vyprávění. Klidné vstupy otcova monologu jsou pohledem jeffersonské honorace na neznámého privandrovalce, jsou směsí pohrdání k člověku beze jména a rodinné tradice, maloměstského zájmu o záhadu i konečné kapitulace před Sutpenovými schopnostmi. Úvody "Já si myslím", "Podle mě ale", "Dědeček vyprávěl", "A tak se tvůj dědeček domníval" svědčí o rodinném předávání příběhu z pokolení na pokolení, o potřebě stále se jím zabývat, o vlastním interpretačním přístupu.

Zatímco pro generace Compsonů má Sutpenův život povahu legendy, jiný, absolutní a životně určující význam má pro tetu Rosu. Nepravá "teta" je paradoxně vášnivá vyschlá stařenka, stará panna posedlá věčným přemítáním o jediné odmítnuté, protože pokořující možnosti stát se ženou, a to Sutpenovou. Je to karikatura jižní dámy, jež si přesto podržuje určitý patos ve své neústupnosti až do sebezničení. Líčí svého protivníka Sutpena se směsí nenávisti a obdivu, jako démona nadpřirozených schopností. V jejím podání nabývá jeho příběh fatálních rozměrů, postupující tragédie jeho rodiny nemůže být ničím jiným než dílem trestajícího Boha. Tím přizvukuje mytické atmosféře, ale zároveň vytváří i příběh s tajemstvím, které obestírá kolem ruiny Sutpenova domu.

Stupňování tajemnosti i akcentování významů jednotlivých klíčových momentů zdržováním slouží i digrese, kroužení, vracení a přerývání, které charakterizují partie všech vyprávěčů. Současně se však právě v této kompozici sdělování odrážejí pulzující kontakty mezi podvědomím a vědomím, které hledá a utřídí si smysl svého obsahu. Tuto součinnost často přímo explikuje autorská řeč: "... jako by teď naslouchal dvěma odlišným Quentinům - Quentinu Compsonovi, který se připravuje na Harvardovu universitu, připravuje se na ni na Jihu, na hlubokém Jihu, který je od roku 1865 mrtvý a zalidněný užvaněnými, rozhořčenými a zklamanými přízraky, a naslouchá, musí naslouchat jednomu z těch přízraků, který od-

mítl nehybně ležet dokonce ještě déle než většina ostatních a vykládá mu o starých přízračných časech; a Quentinu Compsonovi, který je ještě příliš mladý, aby si už zasloužil stát se přízrakem, ale přece jen se jím musí přes to všechno stát, jelikož se narodil a vyrůstal na témž hlubokém Jihu jako ona - dvěma odlišný Quentinům, kteří teď spolu rozmlouvají v dlouhém mlčení nelidí a rozmlouvají neřeči, asi takhle: 'Zdá se, že tenhle démon - jmenoval se Sutpen - (Plukovník Sutpen) - plukovník Sutpen. Který neočekávaně přišel odkud s tlupou cizích negrů na tu půdu a vybudoval plantáž - (Násilnický urval plantáž, říká slečna Rosa Coldfieldová) - násilnický si ji urval. A oženil se s její sestrou Ellenou a zplodil syna a dceru, kteří - (Zplodil je bez něžnosti, říká slečna Rosa Coldfieldová) - bez něžnosti. Kteří se měli stát skvosty jeho pýchy a štítem a útěchou jeho stáří, jenže - (Jenže oni ho zničili nebo tak nějak, nebo on zničil je nebo tak nějak. A zemřel) - a zemřel. Nikdo ho nelitoval, říká slečna Coldfieldová - (Jenom ona) Ano, jenom ona. (A Quentin Compson) Ano. A Quentin Compson.'¹³ Autorská řeč je v rámci celé výpovědi mnohofunkčním hybridem. Chvilí se nezřetelně vyděluje, organizuje další vstupy, částečně koriguje i nadlehčuje jejich tón, vzápětí se však totálním průnikem zcela rozplývá v monologu postavy. Ponořuje se a opět vynořuje a znovu svou přepjatou intelektualizací, přesahující výrazové možnosti postavy, popírá pominuvší prolnutí. Zalykajíc se slovy a obrazy přináší pak nezacílené mytizující narážky na obecné zákonitosti osudu, asociace na prvky mýtů různého původu, obecně akcentující vinu a trest. V odbočkách a brzdění, opakujících způsoby ostatních vyprávěčů, spolu s přemírou sdělování navozuje představu hyperfunkce jakéhosi nadřazeného intelektuálního vědomí, které ve svém obrovském obsahu a svou horečnou činností nejvíc souzní s podobně ustrojeným a vzrušeným vědomím Quentinovým.

V druhé polovině románu se výchozí časový bod retrospektivy posunuje ještě dál k přítomnosti, ukazuje se, že student Quentin si evokuje to, co slyšel, i vlastní reakce a vzpomínky proto, aby příběh sám dokončil a předal jeho význam. Vypráví spolužáku Shrevovi, který je "hebký, andělíčkovsky baculatý", zdravý, silný, bílý a čistý jako Kana-

da, odkud pochází. Quentin naopak vypadá "křehce a dokonale sinale", protože je nemocným Jihem, chce si sice od něj vytvořit rozumový odstup, ale nemůže, neboť právě "jižní přízraky" Sutpenů a nepravých tet ho iniciují do tajemství života, fascinujícího, ale trýznivého, paralyzujícího. "Proč to udělala?' Quentin neodpověděl. Ležel nehybně a strnule na zádech, chladná noc Nové Anglie mu ležela na obličejí a strnulým tělem a údy mu teple probíhala krev, dýchal ztěžka, ale pomalu, široce rozvíral oči k oknu a myslel si, 'Už nikdy víc klid. Už nikdy víc klid. Už nikdy víc. Už nikdy víc.'"¹⁴ V *Hluku a zuřivosti* tentýž Quentin prožívá rozpad své vlastní rodiny a řeší ho pro sebe sebevraždou. To, co zde unese jako vědomí obecného, nevydrží osobně. Jeho citlivost a pronikavé chápání mu dovolují, podobně jako Bayardu Sartorisovi v románu *Sartoris* či Ike McCaslinovi v *Medvědu*, obsáhnout vědomím celý Jih, a tak i uzavřený bludný kruh jeho osudu. Jejich duše je širší, zranitelnější a zodpovědnější než život sám, který přese všechno pokračuje chaoticky dál. Oni v něm však pro sebe nevidí cestu, jejich životy se končí nebo se vytrácejí ze společnosti.¹⁵ Přesto právě jejich úhel komplexního pohledu je určující, oni ve svých vyprávěních a úvahách zprostředkovávají čtenáři poznání, které v dalších příbězích yoknapatawphské série vyplývá ze smyslu a point lidských dramát. Toto zprostředkování je v *Absoloni* roli Shreva dokonce zpředmětněno.

Jiný druh vědomí má Rosa, zahlcená nenávistí a zkostnatělá pokroucenou jižní morálkou, skladatelka básní na poražené vojáky Konfederace; nebo primitiv Wash Jones, který slepě obdivuje svého pána Sutpena, aniž by až do nejzazšího momentu pocítil, jak krutě je od něho ponižován. Duševní obzor těchto postav (srv. též třeba Hightowera v *Srpnovém světle*), tragikomických, absurdních, vzbuzujících nechuť i lítost, ustrnul ve starém Jihu, odráží některý z jeho těžko pochopitelných jevů, zdaleka nedokáže obejmout skutečnost. Jsou však ještě jiné postavy, vyrovnané a v mnohém pozitivní, které vyvažují latentní nebo vybuchující zlo a šílenství v jiných (Lena v *Srpnovém světle*, Dilsey v *Hluku a zuřivosti*, rozšafný Ratliff z *Vesnice*). Ty si nalézají cestu především intuitivně, nejde jim o to Jih chápat nebo

měnit, spíš jsou schopné ho 'unést', najít si v něm prostor pro svůj život i určitá vlastní morální měřítka. Takový je v *Absolonovi* dědeček, jehož lidský postoj k Sutpenovi se liší od indiferentní zvědavosti páně Compsona a dokazuje, že ani postavy typu Sutpena nemohou být - tam, kde Faulkner pracuje s relativizujícími hledisky nejdůležitější - zcela zatraceny. Sutpen či Snopes jsou lidé, kterým chybí etika a cit i subjektivně, natož obecně, v uvědomování si souvislosti v širších vztazích. Jejich vědomí se redukuje na kalkulující, chladnokrevný rozum, jejich aktivita na prosazení sebe sama proti druhým. Přesto, na rozdíl od Snopese, o Sutpenovi je známo víc a je to důležité - jeho rozhovory s dědečkem se Quentinovi vybavují doslova v původním znění. Byl nejdříve "neviný" čili nevědomý, "chytrosti a odvaze", ve slovníku podnikavců bezohlednosti, ho naučili jako jedinému prostředku, jak se vzepřít životu bílé chátrny. Dědeček, jižanský aristokrat ducha, ví zřejmě i o příčinách v morálním kodexu své kasty, do níž se Sutpen dral - ten mu přikázal zbavit se bohaté manželky i syna, nakažených troškou černošské krve.

Sutpen začíná v Jeffersonu znovu, uspěje, opět se ožení, vychová Henryho a Judith. Životy těchto dětí a zavrženého syna se však nevyhnutelně proplétají, jejich vztahy nabývají osudových rozměrů antické tragédie a nota mýtu v příběhu se opět silně akcentuje. Román graduje v obou provázaných rovinách, v dějové rekonstrukci i v rovině lidského vědomí, které jí, vzrušené, šokované i opojené, utváří. Quentin a Shreve se noří do osudů dětí a sami zaplňují bílá místa jejich životních příběhů. Quentin se identifikuje s citlivým, naivním i hrdým Henrym, který s bratrskou péčí a ještě hlubší láskou vybírá sestře snoubence - tím je však osudem či intrikami řízený bratr. Tento bratr, tajemný Charles Bon, je postava symptomatického původu, ve kterém jsou kořeny tragédie. Jako hrdina představuje romantizující konstrukt, dílo Shreva, který ztrácí svůj počáteční ironický odstup a je vtažen do jižanské legendy natolik, že postupně přebírá Quentinovu úlohu a stává se sám jejím tvůrcem a vypravěčem. Ze sporných faktů o Bonově životě vymýšlí jeho přerod z bohatého cynika s komplexem rasové nečistoty, který po fatál-

ním setkání s Henrym a Judith upadá do zoufalé beznaděje citových a mravních rozporů. (Na rozdíl od podobného niterného boje Joea Christmase v *Srpnovém světle*, který svou dvojí rasovou příslušnost vnímá na hranici vědomí a podvědomí a schizofrenicky a násilně se vybíjí na obě strany, je stejná zkušenost u Bona mnohem více kultivovaně zjemnělá.)

Bonův obraz, který se rodí ze Shreveovy uvolněné psychologické představitivosti, současně dokazuje, že Shreve, kanadský posluchač, zpočátku glosující "ty a ten tvůj Jih", byl zasvěcen, převzal od Quentina jeho vědění. Duševní zrak obou se slévá, Shreve může navázat tam, kde skončil Quentinův vnitřní monolog. "...ti dva se nehýbali, jenom dýchali, oba mladí, ... narodili se půl kontinentu daleko od sebe, a přece se spojili, navázali do jisté míry styk v jakési geografické transsubstanciaci tím kontinentálním korytem, Řekou, která protéká nejen fyzickou zemí, jejíž geologický střed tvoří, nejen protéká duchovním životem bytostí ve svém prostoru, ale je i samotným prostředím, které se směje stupňům zeměpisné šířky a teploty, ačkoli některé z těchto bytostí, jako Shreve, ji nikdy nespátřily..."¹⁶

Pro globálnost poznání může být důležité místo, odkud člověk pochází - Faulknerův Jih jako střed země - ale hlavní je způsob. Lidské vědomí a podvědomí je latentní duševní obsah, trvajících v čase, který jsou lidé schopni v sobě oživit kdekoli a v jakémkoli čase historickém. Nejen Quentin a Shreve, ale Quentin, Shreve, Henry a Bon cítí a myslí společně. "...mohli bez pohybu, teď osvobozeni od těla jako ten otec, jenž poručil a zakázal, syn jenž odmítl a zavrhl, milenec, jenž se podrobil, ... a bez nějakého únavného přechodu od krbu a ze zahrady do sedla dusat přes zamrzlé vyjeté koleje v té prosincové noci...; ani tam a tehdy nebyli dva, ale čtyři, jeli na těch dvou koních ocelově šedou temnotou, a ani na tom nezáleželo: co to bylo za obličej a jakými se sami nazývali jmény a byli nazýváni jmény tak dlouho, dokud proudila krev - krev, ta nesmrtelná dočasná čerstvá nepomíjející krev, která dovede udržet čest nad netečným nedostatkem soucitu a lásku nad tučnou a pohodlnou hanbou."¹⁷

Henry a s ním Quentin trpí a bojují se Sutpenem, který dále znásobuje vinu na svém míšeneckém synovi. Henry, ještě

víc vázaný k Bonovi dobou společného marného strádání a zklamání v Občanské válce, se ve prospěch Judith, její svatby a rodinné cti smiřuje s možností Bonovy bigamie i incestu. Historie rodinných perverzí se na Jihu opakují - Quentin, zřejmě zde inspirovaný (avšak datace románu *Hluk a zuřivost* upřesní, že zpětně autorem), je do podobné incestní krajnosti posedlý podobnou láskou ke Caddy. Co však Henry nepřekoná, je představa míšení ras, a tak, puzen 'svědomím', Bona těsně před svatbou zastřelí. Starozákonní mýtus o Absolonovi je však jen částečnou, navíc ironickou paralelou - svého trestu za rozpoutání zla musí dojít ještě Sutpen.

K osudové tečce směřují potom životy zbylých členů jeho rodu. Rostoucí rozrušení Quentina a Shreva, kteří se jimi prodírají, mate proud vědomí, který je, jako často u Faulknera, tím inkoherentnější, čím roste váha obsahu a jeho intelektualizace. Schopnost skutečně sledovat spleť rodinné vazby i zažívat vzrušení ze správného čtení pak opravdu závisí na připojené 'chronologii' a 'genealogii', které jsou z rodu autorových autentizujících doplňků. Malý Bon, vzešlý z dřívějšího záhadného svazku Charlese Bona, je ve své rozporuplné vzteklosti bližší Christmasovi než otec. Téměř bílý, žije provokativně a sebevražedně jako černocho a se ženou jako "opice" zplodí statného, ale debilního syna. Jeho šílené kvílení v popelu Sutpenova domu, který vyhoří poté, co Quentin s Rosou odhalí jeho tajemství - živořícího vraha Henryho - je výsměchem posedlému a zkázonosnému boji za bílý rod. Quentin v samém závěru lapá po dechu, neschopen vyjádřit, co si o Jihu myslí. Shreve se brání krutým cynismem, který, podobně jako jiné matoucí, absurditu podtrhující závěry (srv. *Srpnové světlo*, *Hluk a zuřivost*), může provokovat k přemýšlení, může vyvolat objektivizující 'pachut' individuálních dějů, může být Faulknerovým řešením ironie, překonávající v románu rozpor subjektivního a objektivního.

Ztroskotání Sutpenova útoku na život dokazuje, že člověk není svobodný ve svých volbách, je vždy svázán se všemi lidmi, s jejich konáním přítomným i minulým, které skládá způsob lidského bytí. Quentin i další 'slabí' hrdinové obnáhnou vědomím tuto odpovědnost bezezbytku a neunesou ji.

Jejich pochopení je ale pochopením příčin lidských pádů v yoknapatawphských románech, je klíčové, je podmínkou dalšího pokračování života. Postava 'čistého' Shreva, který pochopil díky Jihu, je vyslovením této myšlenky v obecné rovině *Absolona*. Faulknerovy románové formy obohatily a mnohdy inspirovaly vyjadřování moderní prózy ve světovém rozsahu, protože přesvědčily o své umělecké objevnosti. Mohly přesvědčit proto, že nevyčerpatelná formální složitost mířila a dospěla k myšlenkové celistvosti, o níž mnohé vypovídá předpověď z autorova slavného, generace kritiků provokujícího výroku: "Člověk nejen přetrvá, ale zvítězí" - pokud si bude vědom svých činů.

Poznámky

¹ Řadí se k nim romány *Sartoris* (1929), *Hluk a zuřivost* (*The Sound and the Fury*, 1929), *Když jsem umírala* (*As I Lay Dying*, 1930), *Svatyně* (*Sanctuary*, 1931), *Srpnové světlo* (*Light in August*, 1932), *Absolone, Absolone!* (*Absolom, Absolom!*, 1936), *Nepřemožení* (*The Unvanquished*, 1938), románová trilogie spojená osudy rodu Snopesů *Vesnice, Město, Panské sídlo* (*The Hamlet*, 1940; *The Town*, 1957; *The Mansion*, 1959), kniha povídek *Sestup Mojžiši* (*Go Down, Moses*, 1942), prózy *Neodpočítej v pokoji* (*Intruder in the Dust*, 1948), *Rekvie pro jeptišku* (*Requiem for a Nun*, 1951) a *Pobertové* (*The Reivers*, 1962).

² Srv. P. Zajac, "Región ako problém lokálneho a globálneho", in: *Región v národnej kultúre*, Dolný Kubín - Nitra 1988.

³ R. P. Warren, "Faulkner - Past and Future", in: *Faulkner. A Collection of Critical Essays*, ed. R. P. Warren, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall 1966, s. 4.

⁴ Připomeňme třeba přístup vůdčího "nového kritika", J. C. Ransoma k básnickému dílu o sobě s vědomím, že právě jeho vnitřní ustrojení, tedy jeho nekonečně variabilní "tkáň", má kognitivní potenciál, neboť umožňuje ontologicky jedinečné poznání. Toto se realizuje jako protipól rozumového, a to v oblasti estetického bytí a jeho projevu, "autonomního umění". Nelze pak v této souvislosti nezpomenout zvláště rané pojetí "ozvláštňení" a "zcizujících postupů" u Šklovského - pojmů, vysvětlujících, jak umělecká imaginace rozbíjí automatismy vnímání a kromě estetických hodnot vytváří nové cesty k poznání. Přirozeně si není možné v tomto myšlenkovém kontextu následně nevybavit i český strukturalismus, především v díle J. Mukařovského, ačkoli jistě zajímavá hlubší analýza zdánlivých paralel a návazností estetického myšlení v obou směrech (t. j. v nové kritice a strukturalismu) by byla zřejmě brzy zablokována neslučitelností jejich vnitřní dynamiky a směřování.

⁵ Diachronní pohled na široký proud americké literatury ani nemůže odhalit žádný souvislý monocentrální vývoj sledovaný dalšími oblastmi. Sama americká literární historie dělí často sféru svého zájmu na čtyři oblasti: severovýchod, středozápad, jih a západ. Jestliže si připomeneme koncepci maďarského historika umění L. Vayera, který vidí směřování vývoje jako výslednici "regionálních vývojových řetězců", několika vývojových proudů inspirovaných různými, střídavě iniciativními centry, může mu právě americký vývoj přitakat. Jsou v něm skutečně patrné známky přelévání vlivu na tvářnost celku literatury, a to ze severovýchodu, dlouho kulturně nejdůležitějšího, přes dobově významné, pro všechny oblasti inspirující regionální rozptýlení "local color school" na středozápad a odtud na jih.

⁶ Když Peter Zajac modeluje ve své studii "Región ako problém lokálneho a globálneho" literární situaci, definuje ji v pojmech časoprostorových. Vychází z jednoty času a prostoru v nejširším smyslu a poukazuje na její řádově příbuzné realizace v praktickém životě (jednota činnosti a jejího zakotvení v životním smyslu), v procesu literární

tvorby (vzájemnost tvořivosti a tradice) a v literárním díle (jednota děje a prostředí). Popírá dichotomii tvořivost x tradice, zabydlenou v konzervativních teoriích tradicionalismu, zdůvodňuje tvořivou schopnost tradice a poukazuje na obecně sílící projevy jejího znovuobjevování v nových, funkčních přístupech od začátku druhé poloviny našeho století.

⁷ J. M. Bradbury, *Renaissance in the South*, University of North Carolina Press 1963, s. 15 - 16.

⁸ Mám na mysli interpretující čítanku sestavenou jedním z prvních kritiků, kteří ocenili Faulknera, Malcolmem Cowleym (*Portable Faulkner*, New York, Viking Press 1946).

⁹ F. J. Hoffman, *William Faulkner*, Twayne Publishers 1966, s. 22 - 23.

¹⁰ In: *Writers at Work*, ed. Malcolm Cowley, New York, Viking Press 1958, s. 141.

¹¹ V originále *Go Down, Moses*, česky samostatně 1969.

¹² V dalším vývoji yoknapatawphské série, ve 40. letech vyúsťujícím ve snopesovskou trilogii, pozoruje faulknerovská kritika částečné rozklížení složité jednoty děl, poukazuje na epizodičnost *Vesnice* a celé trilogie, na posun od implicitního k explicitnímu sdělování, kdy vyprávěč ztrácí svůj subjektivně posunutý pohled, pravdu svého já, a přitom akcentuje možnost existence pozitivního smyslu a morálních hodnot.

¹³ W. Faulkner, *Absolone, Absolone!*, přel. Jiří Valja, Praha, Mladá Fronta 1966, s. 8 - 9.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 292.

¹⁵ Důležitým pokusem o románovou typologii, založeným na principu vztahu vědomí hrdinů a světa, v němž se pohybují a hledají životní smysl, je teorie publikovaná v knize G. Lukácese *Metafyzika tragédie* (1916, česky 1967). Navzdory

pozdější Lukácsově marxistické kritice tohoto díla zůstává srovnání rozsahu či záběru vědomí, určujícího jednání, s "obsahem" světa podnětné i pro moderní prózu, včetně Faulknerových románů (Lukács analyzuje díla 19. století a starší). I když v nich často již zcela chybí boj o životní smysl, zesiluje se v nich význam vnějšího a vnitřního života člověka ve společenství.

16 V. Faulkner, *Absolone, Absolone!*, s. 204.

17 *Tamtéž*, s. 232 - 233.

NA CESTĚ MEZI LEGENDOU A ANEKDOTOU

Erenburgův Bouřlivý život Lazika Rojtšvance

Lenka Vachalovská

Se jménem Ilji Erenburga (1891-1967) jsou tradičně spojovány především jeho "budovatelské" romány 30. let, publicistika či memoáry *Lidé, roky, život* (Ljudi, gody, žizň, 1961-65). Na okraji pozornosti zůstávala dlouho autorova umělecky zajímavější díla z 20. let, sovětskou literární vědou a kritikou přecházená mlčením už pro svůj kritický vztah k revoluci a k novému zřízení. Spolu s románovým debutem *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků* (Neobyčajnyje pochoždenija Chulio Churenito i jeho učeníkov, 1922) sdílí osud polozapomenutého originálního impulsu také Erenburgův román *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* (Burnaja žizň Lazika Rojtšvaneca, 1928).¹

V případě tohoto románu byla po řadu let s větší či menší intenzitou pociťována jako "tabu" úzká vazba díla na židovskou kulturní tradici. Jestliže se sovětská literatura 20. let zaměřovala s oblibou na život a prostředí mimo "centrum" (I. Babel, I. Ilf a J. Petrov, K. Fedin, L. Leonov aj.), znamenají i některé Erenburgovy prózy impuls "ne-centra", jsou odrazem existence svébytné "kultury v kultuře".² K dojmům z dětství a k vědomí vlastního židovského původu se Erenburg vrací také v dalších dílech, přestože ortodoxní židovství pro něj bylo spíše exotickým objektem pozorování.³ Téma "židovství" má u něj specifický a vnitřně vrstvený obsah.

Obecné úvahy o židovství mohou směřovat ke dvěma specifickým pojetím: k židovství jako univerzálnímu, nadnárodnímu faktoru (např. intelektuální a filozofický potenciál, který je součástí světové kultury) a na druhé straně k židovství pojímanému více "lokálně" nebo partikulárně, jako příslušnost ke konkrétní náboženské (sektářské), zvykové komunitě,

popřípadě i k místu, jehož atmosféra je prodchnuta životem a "bytím" této komunity (jako tomu bylo v případě Chagalova Vitebska nebo Babelovy Oděsy). V románu *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* jsou zastoupeny obě uvedené polohy (přestože oddělovat od sebe je lze pouze teoreticky). První se prosazuje osobností autora,⁴ "přítomností" jeho kultury (můžeme předpokládat souvislost s takovými rysy románu, jako jsou relativizace, resp. mísení "vážnosti" a "nevážnosti", ironie a sebeironie). Tuto polohu vnáší autor i do hlavní postavy, zároveň je však u Lazika Rojtšvance viditelná vazba na místo - ruské maloměsto s výraznou židovskou menšinou, v daném případě Gomel. Zatímco první rovina představuje jakousi vnitřní determinantu, ovlivňující způsob myšlení (autora a částečně i hrdiny), druhá je souhrnem víceméně vnějších atributů, které jako by vypovídají o příslušnosti hrdiny ke konkrétní pospolitosti. Zmíněné atributy jsou sice pro postavu charakteristické, ale nikoli rozhodující: hrdina je vlastním původem i životem v židovské komunitě "označen", její kulturu a tradice vstřebal v transformované podobě do svého myšlenkového světa, není ovšem do tohoto společenství integrován zase natolik, aby byl fatálně a apriorně ovlivňován příslušností k němu. Rojtšvancovi není "dána" sounáležitost s ostatními členy komunity, je mu dáno vlastní "hledání" (směřování, které nemusí být nutně nalézáním) pouta nejen k židovské pospolitosti, ale k lidem, lidstvu obecně. Hrdinovo "hledání" je hnací silou jeho pohybu (ať už na úrovni hledání afinity nebo putování za lepším živobytím) a převažuje nad vztahem k rodnému místu. Lokální židovství jako vnější atribut nemůže samo o sobě připoutat Rojtšvance k místu ani k lidem; židovství jako způsob uvažování a vidění světa sice geneticky souvisí s komunitou a jejím kolektivním myšlením (nakonec i vnějšími znaky), tato vazba na komunitu však již není bezprostřední: židovství je v daném okamžiku způsob uvažování individua (individuality) a hrdinu z komunity spíše vyčleňuje.

S židovstvím je v románu spjata osamělost protagonisty. Tento atribut, sbližující hlavní postavu s typem "židovského intelektuála", je v krajní podobě přítomen už v Erenburgově románové prvotině. V *Neobyčejných dobrodružstvích Julia Ju-*

renita a jeho žáků se s příznačnou nadsázkou odděluje od ostatních figurek částečně autobiografický hrdina, "Žid Ilja Erenburg", kterého "velký provokatér" a "učitel" Jurenito charakterizuje slovy: "...Nastalo přirozené rozdělení. Náš Žid zůstal osamocen. Můžeme zrušit všechna ghetta, pustit Židy z vykázaných oblastí, odstranit všechny hranice, ale nemáme čím vyplnit těch pár metrů, které vás od něho dělí..."⁵ "Žid Erenburg" reprezentuje v románu destruktivní, s ničím neslučitelný prvek, jenž je v představách autora s židovstvím spjat. "Učitelovo prorockví o osudech plemene židovského" je v *Neobyčejných dobrodružstvích Julia Jurenita a jeho žáků* uvozeno diskusí o tom, zda jako jediné ponechat v lidské řeči slovo "ano", či "ne". Erenburg (jako románová postava) říká v závěru Jurenitovi: "Můj praprapraděd chytrák Šalomoun sice říkával: Je čas sbírat kameny, a čas kameny házet! Ale já jsem prostý člověk, mám jen jednu tvář, nikoli dvě. Někdo je jistě bude sbírat... Kdežto já, nikterak z touhy po originalitě, ale z čistého svědomí, musím říci: Znič ano, znič všechno na světě, a pak zůstane pouhé ne!" (71) Židovství je zde ztotožněno s analytickým myšlením, je prezentováno jako nositel negace, i když citované výroky jsou také umocněny nadsázkou v souladu s groteskně dadaistickým tónem Erenburgových próz.

Příslušnost k rase signalizuje u Erenburga zároveň společenský status, je synonymem "sociální štvanosti" (stejně jako u J. Joyce a některých dalších prozaiků 20. století⁶). Vědomí sociální izolovanosti kulminuje v Erenburgových prózách 20. let, zachycujících mj. dobové představy Žida jako nestvůry, která se má nasytit krví pravoslavného novorozeněte,⁷ či vidinu židovstva jako původce civilizačního úpadku.⁸ Podobně jako u Babela se postavy Židů nápadně odlišují od ostatních již svým zevnějškem ("Všechno to byli hašteřiví, brebtaví lidé se skobovitými nosy, vyrážkou na temeni hlavy a ohnutými zády," uvádí Babel⁹). U Erenburga je synekdochou židovství nos (doprovázený charakteristickými přívlasky - "nedvojsmyslný nos"¹⁰ apod.); o Rojtšvancovi (*Bouřlivý život Lazika Rojtšvance*) je dále kromě jeho malého vzrůstu známo i to, že má obligátní vousy a licousy - tento detail se záměrně opakuje na několika místech románu.

Mezi Židy si autor vybírá postavy z nejchudších vrstev, jeho představy o židovství mají vždy sociálněkritický podtext, (F. Langer, Erenburgův vrstevník, spatřoval právě v tom charakteristický rys celé generace židovských intelektuálů: "...náš původ přispěl k tomu, že jsme cítili živě sociálně. A tímto cítěním jsme také měřili utrpení židů kdekoli na světě, jako každé utrpení kterýchkoli páriů."¹¹) Tento zřetel je akcentován i v *Bouřlivém životě Lazika Rojtšvance*: Ke klíčovým podobenstvím prózy patří historka o středověkém římském masopustu a židovském běžci, jenž musel podle tradice a papežova přání třikrát oběhnout město - los přitom padl vždy na toho, kdo se z povinnosti nemohl vyplatit. S nejchudším Židem se zde ztotožňuje i hrdina románu: "Myslím, že to byl dědeček mého dědečka, poněvadž právě z takového žalostného stínu povstal náš rod proslulých Rojtšvanců" (191).

Nízký sociální status a osamělost jsou doprovázeny motivem vykořeněnosti, stálého pohybu z místa na místo. S židovstvím Rojtšvance spojuje své - chtěné i nechtěné - putování: "Utěšuju se slovy jednoho moudrého zázračného rabína. Ten řekl, že pohyb znamená život, kdežto sedět na jednom místě znamená smrt. Ta nejhnusnější herka je lepší než nejnádhernější palác. Podle mne žid, který se nehýbe z místa - to je až neslušné, to je jako porouchaná lokomotiva" (96).

Putování hlavního hrdiny tvoří přitom v *Bouřlivém životě Lazika Rojtšvance* pomyslný kruh. Lazik nedobrovolně opouští krejčovské řemeslo a vydává se z rodného Gomelu na cestu po Rusku a Evropě. Ke konci románu se ocitá v Palestině, židovská pravlast se však ukazuje jako iluzorní útočiště a cíl. Představa "země zaslíbené" se hrouťí a hrdina se alespoň v úvahách vrací do vlasti reálné ("To se ví, je to tam špatné a těžké... Lidi tam ale něco hledají. Určitě se mýlí. Možná, že ani neletí vzhůru, ale dolů, ale aspoň někam letí, a nezívají jen na hotových polštářích..." - 305). Zhroucení mýtu o ztraceném ráji, resp. jeho groteskně-ironická parafráze jsou v románu motivovány "přízemně". "Země jako země. Já například necítím, že je moje, poněvadž určité není moje, ale buď Rothschildova nebo rovnou Chamberlainova, a necítím ani, že je svatá..." (291), shrnu-

je hrdina zjištění, že i v Palestině bude bez peněz hladovět.

Na své pouti střídá Lazik Rojtšvanec role a pokouší se jako "sluha mnoha pánů" vždy znovu adaptovat v novém místě. Jeho provokativní sondy do existujících poměrů jednotlivých evropských zemí však pravidelně končí krachem. Bezprostředním popudem k dalšímu a dalšímu putování je hlad, protože jídlo stojí koneckonců v pozadí veškerého Lazikova snažení (třebaže si je hrdina nahlas vědom "nepřístojnosti" takové motivace). Lidské tělo a jeho funkce se jako leitmotiv objevují v nejrůznějších obměnách od začátku do konce románu.¹² Tyto charakteristiky sblížují hrdinu s klasickým pikarem. *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* bývá také tradičně řazen k žánru pikareskního románu,¹³ k němuž ostatně odkazuje už sám název prózy¹⁴ (stejně tak ovšem odkazuje k tradici hagiografie a dobrodružného románu). Podobně jako pikaro i Rojtšvanec se pokouší začlenit do "velkého" světa, tendence k "parazitismu" není však jedinou hrdinovou polohou a neprosazuje se důsledně. Co chvíli se totiž Rojtšvanec zpronevěřuje zásadě řešit problémy tím, že je obejde, a snaží se poměrů nejen využít, ale také je napravovat - právě k tomu směřují jeho podobenství, historky, které vypráví příležitostným posluchačům jako "exempla". Lazik je na jedné straně pikarem, ale zároveň i moralizujícím filozofem. Tato druhá poloha je v románu tematizována zcela v duchu židovské tradice: během prvního pobytu ve vězení narostla Rojtšvancovi bradka, která je pro Žida atributem moudrosti a schopnosti filozofického náhledu na svět, a "zůstal mu zvyk přemýšlet o tom, o čem je lepší vůbec nepřemýšlet" (45). Oscilace mezi "praktikem" a "bloudem"¹⁵ (výrazněji spojující Erenburgova hrdinu s Haškovým Švejkem¹⁶) nevede ovšem k psychické "rozpolcenosti" postavy, jak by bylo možno očekávat ve "vysokém" žánru. Všudypřítomná ironie a sebeironie podmiňují kolísání výpovědi a jejích tónů v románu jako celku, v němž se seriózní víra v možnost nápravy poměrů střídá se satirickokomickým až burleskním laděním.

Oproti klasickému pikaresknímu románu dochází k posunu i u tradičního atributu pikara, sociální osamocení¹⁷: v *Bouřlivém životě Lazika Rojtšvance* je tento problém přito-

men nejen jako potřeba přežít, na své úrovni se prosadit, popř. "vyšvihnout se", jde tu v první řadě o hledání takového vztahu k okolí, při němž by osamocení byla zrušena, ale individualita zachována. Obhajoba práv individuality je v románu explicitně formulována jako ústřední problém, jednotlivé epizody a úvahy směřují právě k otázce vztahu člověka a celku, proporcí a disproporcí mezi mikro- a makrosvětem. Soupeření hrdiny se světem nekončí zakotvením ve společnosti, svět Rojtšvance nepřijímá a ten umírá jako "bloud" a neúspěšný "praktik" zároveň. Smrt protagonisty je přitom dalším momentem překračujícím rámeček pikareskního románu. Působí překvapivě, třebaže není dílem náhody - je narážkami připravována v několika posledních kapitolách. Ve srovnání s pikarem, který je svým způsobem "nesmrtelný", je Rojtšvanc okamžikem smrti dále individualizován: jeho "bouřlivý" život je životem do jisté míry uniformním a nevydělujícím se z anonymity "malého" světa (podobně jako pikaro nechce ani Lazik příliš upoutávat pozornost, i když toto předsevzetí realizuje vždy jen dočasně), ale právě smrt podtrhuje konečnost individuální lidské existence, a proto i její neopakovatelnost. Naopak z hlediska problémů, které jsou v románu nastoleny, signalizuje Lazikův odchod ze světa jejich otevřenost a neukončenost. Neznamená zodpovězení otázek, ani vyrovnání se s problémy, není zjevením "vyšší" pravdy ani definitivním pochopením řádu světa.

* * *

"Dvojdmost" protagonisty ("praktik" a "bloud", židovský pikaro a "moralista") se do struktury díla promítá ve dvou základních rovinách: paralelu k hrdinově pozemské anabázi a jakýmsi žánrovým obrázkům ze současnosti tvoří v románu Lazikova podobenství, jež výstižně charakterizuje Erenburgův termín "svatá anekdota".¹⁸ Tyto zvláštní miniatury na pomezí lidové hagiografie a anekdoty ze života jsou více či méně tvůrčí parafrázy útvarů, které M. Buber označuje v knize o chasidismu jako "legendární anekdoty": "...anekdotou (nazývám) vyprávění jednoho jediného děje, který osvětluje celý život. Legendární anekdota jde dál: v jediném ději je vyřčen smysl celé existence."¹⁹ Erenburg se inspiroval vyp-

rávěním přátel z pařížské Rotondy²⁰ i četbou chasidských legend. Některé momenty "svatých anekdot" (parodie ortodoxního náboženství, soustředěnost na všední život, nevtěsnatelný do předem vymezeného rámce) jsou pro Erenburga i sovětskou literaturu 20. let obecně podstatné, jejich zvýraznění však vychází především z povahy chasidského folklóru. Chasidismus jako "plebejská" korekce židovského náboženství, resp. autorovy představy o něm hrají v románu významnou úlohu. O tom, co je Erenburgovi v chasidismu blízké, vypovídá jedno ze závěrečných podobenství románu - krátká disputace mezi zázračným rabínem a učeným talmudistou. Představa vzestupů a pádů člověka, které jsou od sebe neoddělitelné, tu asociuje Dostojevského výrok, že člověk potřebuje k životu stejně tolik štěstí jako neštěstí. Člověk přitom není pasivním čekatelem, ale strůjcem vlastního osudu. U Erenburga končí rabín spor s talmudistou slovy: "Jsem ti samozřejmě vděčný za chytré rady, ale já o ... hotový ráj nestojím. Já myslím, že tam mohou žít jedině andělé, poněvadž to nejsou lidi, nemají ani srdce, ani játra, ani vášně. Člověk se ale vůbec nemá bát, ani když se řítí dolů. Jak by bylo možné vystoupit nahoru, kdyby se nikdy nepadalo? Vyprávěl jsi mi o nějakém cizím ráji. To není můj ráj, můj ráj vůbec neexistuje, ještě jsem ho nestvořil, a koukat na krásné obrázky opravdu nechci. Když se budu moc smát a moc plakat a moc milovat, - potom možná na pokraji hrobu ten svůj zkrvavený ráj uvidím" (305). M. Buber zachytil analogický motiv na minimálním prostoru: "Rabí Áronovi se chtěly otevřít slasti všech světů, on však jen zakroutil hlavou. 'Ať je to třeba tak,' řekl nakonec, 'ale chci se za nimi trmáčet sám.'" ²¹

Jako apologie přirozeného života a prostoty vyznívá podobenství, které Lazik Rojtšvanec vypráví před svou smrtí. Jeho význam podtrhuje mj. postava Bešta, zakladatele chasidismu. Malý chlapec zachraňuje v tomto příběhu město, na něž se Bůh rozhněval. Lidské hříchy nemohou být vykoupeny Beštovými modlitbami, ale právě dětskou hrou na píšťalku, symbolizující očistnou sílu umění a zároveň začínající, nezkažený život, který přesahuje mrtvý rituál. Spolu s tendencí "nalézt... dokonalosti pozemské místo", ²² připisovanou obecně židovství, naznačují mnohá podobenství románu, že právě (po-

zemská) radost a přirozenost jsou neodmyslitelnými pilíři (nikoli pouze chasidské) etiky.

Na rozdíl od tradičního židovského boha, trestajícího a nelítostného, figuruje v Rojtšvancových historkách bůh s lidskými vlastnostmi a chybami, jenž je jako soudce často na pochybách. Svět "nahore" je záměrně "snížen" - stačí připomenout, jak jsou ve "svatých anekdotách" charakterizováni andělé, kteří "nejsou lidi, nemají ani srdce, ani játra, ani vášně" (305), přesto jsou ale lidem podobní: "Andělé..., to se rozumí, jsou známí zbabělci a báli se narušovat nebeskou disciplínu" (106). Také bůh je líčen a hodnocen z hlediska člověka, neboť člověk u Erenburga stvořil boha, a nikoli naopak (tento akcent se mj. promítá do frekventovaného spojení "vymyšlený bůh" - 106, 312-313). Pro Rojtšvance (i autora) není bůh ani tak nadpřirozenou silou, jako spíše personifikací obecně lidského principu. Při svém rozhodování je ovlivňován lidmi, vede s nimi diskusi. Berdičevský zázračný rabín tak radí bohu, jaký má vynést ortel, obhajuje před ním lidstvo ("... všiml si, že bůh má dneska dobrou náladu a že už je trochu dojatý jeho plamennými argumenty..." - 108), vyčítá mu, jak svět uspořádal, a nakonec rozpravu přerušuje, neboť záležitosti pozemské ho nutí vrátit se na zem. "Nebe" a "země" vstupují tedy do dialogu jako rovnocenní partneři. (Přinejmenším rovnocenní, protože "člověk je přece stvořen, aby pozvedl nebe!"²³) V přehodnocení vztahu "nahore" a "dole" se odráží jeden z nejpodstatnějších rysů chasidského folklóru - zrušení hranic mezi svatým a profánním, resp. představa, že spása nespočívá v negaci všednosti, ale v jejím pozvednutí, v "posvěcení" obyčejných každodenních úkonů.

V Rojtšvancových podobenstvích je žánr klasické legendy (hagiografie) "snížen", ale přesto - nebo právě díky tomu - může být korektivem "nízké" všednosti: korekce tu není podmíněna kontrastem mezi "vysokým" a "nízkým", spočívá naopak v tendenci sblížit "nahore" a "dole", usouvztažnit je (prostřednictvím "snížené" legendy, nikoli pouze "nízké" všednosti). Ačkoli i vysloveně tragické či "vysoké" polohy jsou hrdinovým komickým podáním a komentářem "sníženy", Rojtšvancovy příběhy mají ráz obecně platného poselství, jsou v záplavě destruuujícího výsměchu náznakem pozitivní va-

rianty (proud hrdinovy výmluvnosti se proto v těchto místech zpomaluje a frekvence jeho krkolomných slovních obrátů snižuje, třebaže nelze zobecnit, že by se styl vyprávění zcela proměnil).

Tomuto "snižení" odpovídá i to, že Lazik Rojtšvanec je "antihrdinou" a jeho život hagiografií "převrácenou naruby".

Tradičně se literární hrdinové židovského původu srovnávají s postavou Věčného žida.²⁴ Pokud Erenburgův román chápeme jako novodobou variaci na mýtus o Věčném židovi, je možno vyjít z Meletinského koncepce "mytologismu" moderního románu.²⁵ Mýtus je v ní chápán jako souhrn archetypálních motivů a situací, nehraje roli ve své původní podobě, tj. není ani tak vyprávěním o tom, "jak svět vznikl", ale spíše viděním toho, "jaký svět je". Modifikací archetypálních situací jsou v ruské literatuře "prokleté otázky", tak jak je reflektoval ve svých románech Dostojevskij. Zřetelné jsou i v Erenburgově románu, v němž se postbiblická tradice prolíná s dědictvím klasické ruské literatury. Uvažujeme-li o románu z hlediska moderního "mytologismu",²⁶ máme před sebou mýtus roztroušený, "mýtus- tkáň",²⁷ kdy motivy a postavy odlišných tradic procházejí dějem, množí se a oscilují. Několikanásobná identifikace se tak např. objevuje ve zmíněném podobenství o římském masopustu: Rojtšvanec se přirovnává k nejchudšímu římskému Židu Lejzerovi a k vědomí jejich společného údělu se v narážkách vrací v románu několikrát, "jako ten nahý žid kolem Říma" (306) dobíhá i k závěru svého putování. Vedle toho ale také Lejzer přistupuje na záměnu se symbolickou, dvojčedinou postavou tesaře Jehošuy-Věčného žida, bloudícího světem a nenacházejícího klid: "Pojmenovali mě nejměšnějšimi slovy, ale já vám teď povím, kdo jsem - jsem chudý žid... Nejdřív mě samozřejmě zabili a teď mě nenechají klidně ležet v zemi. Okrádají chudáky a pronášejí moje nešťastné jméno, abych se obracel v hrobě..." (195-196), říká Jehošua. Biblický příběh Kristova návratu je tu přehodnocen, resp. rozšířen zcela v intencích Dostojevského o nový aspekt - Ježíš, který se vrací na zem, je pronásledován poznáním i vykonavateli toho, co bylo spácháno v jeho jméno, vrací se nikoli jako soudce a spasitel, ale obviněný a odsouzený k trestu věčného bloudění. Motiv ukři-

žování Krista (z hlediska židovské otázky) zmiňuje mimoděk Erenburg ve své knize vzpomínek, kde v náznaku shrnuje dobové povědomí a emoce slovy: "Židé ukřižovali Krista... Kristus byl žid..."²⁸

Středověká pověst o Věčném židovi (Ahasverovi) je pravděpodobně apokryfického původu. Vychází z několika míst v Bibli, zejména z pasáže Evangelia podle Jana, v níž byl údajně jeden z Kristových učedníků předurčen k nesmrtnosti.²⁹ Sám původ postavy není zcela jasný, lze ji interpretovat jako Kristova učedníka odměněného nesmrtností za věrnost, ale také jako zrádce, který je stejným údělem potrestán. Motiv nesmrtnosti chápáné jako trest má svou tradici - objevuje se v biblickém příběhu o Abelu a Kainovi, v Koránu aj. Erenburg jej předjímá v jednom z dialogů románu *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků*: "Večer nám přišli oznámit, že jsme odsouzeni k nejvyšší výměře trestu. 'Co to znamená?' zeptal jsem se. 'Poněvadž k nesmrtnosti nás odsoudit nemohou, je to zřejmě ten nejbanálnější rozsudek smrti,' odpověděl mi Jurenito" (145). Tato mytická situace implikuje touhu člověka po nesmrtnosti a současně strach před ní, stejně tak i odvěkou snahu vyrovnat se s otázkou, proč je člověku vyměřeno právě tolik času, kolik pro život má, proč jeden umírá dříve a jiný později. Věčný žid, jenž jako stoletý stařec vždy znovu omládne, personifikuje v legendách zároveň celý židovský národ a symbolizuje jeho nesmrtnost. Zatímco v některých variantách legendy chybí motiv putování, v řadě pozdějších literárních zpracování devatenáctého století je naopak zdůrazněn spolu s utrpením a pronásledováním Ahasvera, jenž už neztělesňuje pouze svůj národ, ale hledající, trpící a revoltující lidstvo jako celek.³⁰

Příběh o Věčném židovi je možno - už vzhledem k jeho apokryfickému původu - interpretovat v některých variantách jako "parodii" (v širokém slova smyslu, tj. jako variaci, korekci, posun) biblického motivu: vypravěčova ironie a sebeironie, spojené se "snížením" původního námětu, jsou pro "mytologismus" v románu dvacátého století příznačné.³¹ V *Bouřlivém životě Lazika Rojštvanca* se promítají do formy románu a jeho syžetu v několika rovinách: v celkové struktu-

ře, v níž se všední situace střídají s podobenstvími, ale i v rámci jednotlivých vyprávěných historek, kde dochází dále k posunu předpokládaného "poučení". Proporce mezi všedním a vznešeným je přitom různá a diferencované je i ladění těchto miniatur.

Paralelu s postavou Věčného žida navozují mj. narážky na neurčitost Rojtšvancova stáří: hrdina zdánlivě nestárne, neboť vzrůstem i naivitou připomíná spíše dítě. (Dovedena do krajnosti je tato tendence v epizodě, kdy ho lékárník Dreckenkopf v pruském Königsbergu vydává v zájmu reklamy za nevyvinutého chlapce.) Také proto Lazikova smrt v poslední kapitole působí takřka paradoxně, neboť náhle vyjevuje tragiku příběhu této navenek satirické postavy. Situace, kdy Rojtšvanec dospívá k místu svého posledního odpočinku, vyvolává sice znovu asociaci s mýtem o Ahasverovi, ve skutečnosti je ale jeho dalším "snížením": Lazik nemůže zemřít v "zaslíbené zemi", protože jako žebrák svou přítomností znesvěcuje poutní místo a především - nemá peníze na pohřeb.

Ahasverovské téma bloudění a pikarovo putování nejsou v Erenburgově románu bez vnitřních souvislostí - "snížením" legendy se hrdina ocitá de facto na úrovni pikara a jeho cesty za lepších živobytím.

* * *

Rojtšvancovy příhody sleduje čtenář očima hlavního hrdiny. Jeho verbální aktivita, téměř zahlcující ostatní činnost, je mnohdy významnější než samotný děj, protože často vytváří vlastní "fabuli" románu. Historiky a úvahy, k nimž Lazika inspiruje okolní dění, vycházejí z dobových anekdot a reálií, hypertrofie slov se tu ovšem stupňuje do té míry, že vznikající fantasmagorie jako by ztrácela bezprostřední návaznost na vnější realitu a existovala sama o sobě a pro sebe. Tyto pasáže mají mnoho společného s dadaistickým principem "ne-souvislosti".³² V případě Rojtšvance není ovšem cílem absolutní a provokující negace, přístup ke skutečnosti je založen spíše na relativizaci faktů a dění. Absurdita má v Erenburgových prózách racionální kořeny. Není nakonec výsledkem náhodných vazeb - "ne-souvislost" vzniká postupně díky elipsám v logické návaznosti a zkratkám, nenajdeme tu téměř nic, co by v předchozím textu nebylo explicitně nebo

v náznaku přítomno. Jazykovými prostředky je sice navozen a umocněn dojem "nesmyslnosti", na mnoha místech je však využito postupu, který koneckonců těžší z reálné nesouvislosti makrosvěta a mikrosvěta nebo distorze vztahu mezi nimi. V Lazikově květnaté samomluvě dominují bohaté přívlastky a metafory, jejichž rejstřík je vcelku pevně vymezen, i když doplňován úměrně novým zkušenostem hrdiny. Na "vědomosti" z židovské školy a "poznatky" zprostředkované propagandistickou literaturou (hrdina je v duchu klasické ruské literatury charakterizován také tím, co čte) jsou nanášeny další vrstvy, resp. úločky či "ssedliny" poznávané reality. Kumulace těchto reminiscencí přetěžuje text natolik, že se na první pohled přibližuje samoučelné slovní ekvilibristice. Zvláště výrazně jsou takto předimenzovány hrdinovy písemné projevy: "Králíci jsou chováni na plantážích pod palmami a v podobných skříních. V souvislosti s tím se porodnost obyvatelstva neslýchaně vzdouvá, pročež nás výroba mýdla nemůže dohonit, neboť i v případě, že na hospodářství připadne nějaký ten kousíček mýdla, napůl už vymydlený, v zaokrouhlených číslech lze říci, že je to naprostá nula vedle bohatého opeření jednoho či dvou tisíc králíků" (114), uvádí Rojtšvanec ve služebním hlášení. Jednotlivá slovní spojení, s nimiž Rojtšvanec běžně operuje, mají často složitou genezi - do mikrosvěta postavy a její slovní aktivity je "velký" svět se svou logikou a reáliemi zakomponován tak, jak proniká k hrdinovi a transformuje se v jeho vědomí. Prvotní význam slovních spojení daný konkrétní životní situací může také v některých případech přerůstat v metaforu: tak např. pojem "čínská násobilka" vznikl jako výraz pro změny v hodnocení čínské revoluce, stává se však pro hrdinu obecným synonymem "logiky" historie, signalizuje "aritmický" pohled na člověka, navozuje dojem jednoduchosti, ale i určité exotičnosti a nepochopitelnosti.³³

* * *

Jednou z příčin pocitu absurdity existujícího světa je pro Erenburga právě deformace vztahu jednotlivce a celku, vždy znovu se prosazující a společností sankcionovaný "aritmický" přístup k člověku ("Když se kácí les - lítají třísky" - 100): "... když kráčí ulicemi stoprocentní historie,

obyčejnému člověku nezbyvá nic jiného, než akorát umřít s naprostým nadšením v očích. To je čínské dvakrát dva a tomu každý rozumí" (100). Skryté i vyslovené polemiky s principem "čínské násobilky" jsou u autora spojeny s variacemi na Dostojevského "prokleté" otázky. Tato vazba je explicitní v *Neobyčejných dobrodružstvích Julia Jurenita a jeho žáků*. Při rozhovoru "učitele" s kremelským "kapitánem" (viz kapitola "Velký inkvizitor nelegendární") zde Erenburg karikuje myšlenku oktrojovaného štěstí slovy "kapitána": "Vedeme lidstvo k lepší budoucnosti. Někteří lidé, kterým se to nelíbí, nám všemožně překážejí... Musíme je zneškodňovat tím, že zabijeme jednoho pro záchranu tisíců. Jiní se zase vzpouzejí, protože nechápou, že jejich vlastní štěstí leží před nimi... Ženeme je dopředu, ženeme je do ráje železnými důtkami. Musíme zastřelit dezertéra proto, aby jeho děti poznaly všechnu slast budoucí komuny!" (156) Také v *Bouřlivém životě Lazika Rojtšvance* úvahy na toto téma tvoří zvláštní kapitolu, uvozenou náhodným dialogem ve vlaku. Možnost záměny osob tu Lazika inspiruje k plamenným replikám, v nichž hrdina, na začátku románu sám sebe považující za omyl a hříčku přírody, obhazuje svou totožnost a individualitu - zpočátku nikoli kvůli ní samé, ale spíše ve snaze zůstat "malým", anonymním, ale beztretným člověkem, postupně však meditace o justičních omylech přerůstá v polemiku s logikou "čínské násobilky". Pojem "obyčejný člověk" ztrácí pejorativní nádech, když o jedné z obětí Rojtšvanec říká: "...proč ten anonymní doktor musel doplatit na velkou etapu?... Kdo ví, možná že se mu prostě ještě chtělo žít pětadvacet let? Nikdy jsem ho na vlastní oči neviděl, ale jedno je mi jasné: nepochybně to byl obyčejný člověk, a ne nějaké platidlo, aby ho strkali do pokladny na lístky... Myslíte, že když se zabije člověk a oceňuje křiklavou pečetí, že to jako není živá mrtvola, ale jen dvakrát dvě skvělé budoucnosti, že krev přestane být krví?" (100-101) Jako symbolické shrnutí Lazikových úvah následuje pak paralelní historka o berdičevském zázračném rabínovi, jenž za štěstí lidstva odmítá zaplatit životem jednoho člověka.

Zatímco oficiální proud sovětské literatury pozdějších let se k tradičnímu tématu "malého" člověka stavěl vcelku

jednoznačně v duchu dobového schématu, podle něhož celek dominoval nad individuálním zřetelem, Erenburga přitahovaly otázky ve své době všeobecně považované, v porovnání s historickými převraty, za náhodné, dílčí či privátní. V záhlaví *Nepravděpodobných historek* (Nepravdopodobnyja istoriji, 1922) charakterizoval Erenburg námět svých povídek jako "titérnou tragédii".³⁴ Rovněž v *Bouřlivém životě Lazika Rojtšvance* stojí ve středu problémů postava několikanásobně vyobcovaná z lidské pospolitosti. Spolu s pečeti chudoby a židovského původu je Rojtšvanec poznamenán ještě jedním traumatem, dobovým i silně autobiografizovaným: pocitem, že žije na hranici dvou epoch, a snahou smířit starý a nový svět. Problém vztahu člověka a světa a hledání "modu vivendi" je umocněn historickými kataklyzmaty. Jestliže byl Erenburg spjat s humanistickými tradicemi devatenáctého století a zároveň s evropskou avantgardou dvacátého století, u hrdiny románu se tato "rozštěpenost" přenáší do satirické roviny: kontrast i paralela mezi starým a novým jsou ztvárněny prostřednictvím pravidel a hesel čerpaných z talmudu i revoluční propagandy, která Rojtšvanec, jak se na prostáčka sluší, vehementně uvádí do praxe. Jeho pracné, mravenčí úsilí "malého" člověka je vedeno snahou přizpůsobit se, začlenit se do okolního světa, nezaostat za dobou.

Asociaci se světem hmyzu a živočišným lezením vyvolává už křestní jméno postavy, zdrobnělá varianta jména Lazar: zatímco výchozí podoba je obecně synonymem utrpení, zdrobnělina tuto polohu opět posouvá, neboť je - zvláště v ruském originále - spjata těsně s infinitivem "laziť" (lézt, šplhat). Tato představa se v textu rozvíjí několika směry: především leitmotivem "Jen lez, Laziku, jen lez..." (82, 138), kterým se Rojtšvanec utvrzuje ve svém zaujetí, zároveň ale jako realizovaná metafora ve chvílích, kdy hrdina používá stoličku, aby se výškou vyrovnal své vyvolené, nebo nahlíží horlivě do cizí aktovky. Živočišné pachtění však Lazikovi nebrání v tom, aby čas od času sám sebe viděl s neskrývanou sebeironií: "Už to pro mne začíná být nesnesitelné, to moje lezení ke světlému cíli," uvažuje při první komplikaci. "Jenže já lezu za svými ideály, lezu a snad i dolezu" (87). Ironie je tu ovšem dále ironizována, Lazik jako by na chvíli

spatřil sám sebe s odstupem, vzápětí se ale "nebezpečí" uvažování lekne a utvrzuje se - alespoň navenek - v dřívější horečné snaživosti. Relativizace tak často není ukončena, tvoří řetěz či kruh a záleží na rozhodnutí čtenáře, který z významů bude považovat za určující, tj. kdy kruh relativizace přeruší.

Hře významů napomáhá také technika vyprávění. I když se hned v úvodu stylizovaný "autor" od hrdiny distancuje ("Vím, že mi hned řeknou: 'A taky příjmení má nějaké... no takové...'" - 36) a do děje zasahuje čas od času jako "vševědoucí" (koriguje hrdinovy výroky apod.), stylisticky se jazyk "autora", resp. vyprávění ve třetí osobě téměř shoduje s promluvami hrdiny. Ani přímá řeč aktérů Lazikových historiek se od jazyka "vypravěče" stylisticky příliš neliší. Odstup od vyprávěného tedy kolísá a není zcela přesně vymezen.

Proměnlivá distance mezi autorem a hrdinou (autor pozoruje Rojtšvance-"malého" člověka a současně Rojtšvanci-"moralistovi" vkládá do úst své názory) a výsledná "dvojdomost" protagonisty jsou doprovázeny relativizací poměru k prostředí (hrdina se světu přizpůsobuje a na druhé straně jej "napravuje"). Charakteristická ironie a sebeironie, které G. Lukács pojal svého času ve stati o Erenburgovi jako neutrální polohu v zápase světových názorů dvou sociálních vrstev,³⁵ představují v románu *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* nutný předpoklad umožňující relativizaci pohledů, východisko myšlenkové a emocionální potence díla. Jsou výrazem snahy o odstup, obranou proti vtaženosti jedince do soukolí dějin a "velkého" světa a zároveň pokusem vyrovnat se s nesouvislostí člověka a vyššího celku, s absencí jejich vnitřní sounáležitosti. (Úvahy o relativizaci a významových posunech v Erenburgově románu narážejí přitom na problém, k němuž je obvykle v sovětské literární vědě a kritice přihlíženo jen velmi málo, a to vztah záměrných a nezáměrných prvků díla. *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* vyvolává v řadě míst otázku, zda a nakolik byly významové oscilace do textu předem "zakódovány" autorem, či zda jsou výhradně dílem čtenáře a jeho doby.)

* * *

V *Bouřlivém životě Lazika Rojtšvance* je vztah člověka a absurdního "velkého" světa tématem, které se promítá do techniky vyprávění i románového tvaru. V "židovství" a chasidismu se Erenburg inspiroval prvky, které s tímto tématem korespondují. Specifická kulturní vazba není v daném případě pouhou vnější dekorací, není ale ani apriorní "zakotveností" ve statickém slova smyslu: spíše než "zázemím" je pro autora i hrdinu impulsem k opuštění jakéhokoli pevného zázemí - místo hotových odpovědí předpokládá kladení otázek a postupné hledání místa člověka ve světě.

Zatímco v západoevropském prostředí, jímž byl nepochybně ovlivněn také Erenburg, zazněl tento problém s plnou silou, v sovětské literatuře se objevil spíše zprostředkovaně, neboť její oficiální proud začal záhy směřovat jinam. Analogie jsou přesto zřejmé v prózách M. Bulgakova i dalších Erenburgových současníků. Problematikou a způsobem ztvárnění, spojujícím obraz dobové všednosti s prvky mýtu, legendy a fantazie, navazují na toto dílo nepřímo také romány autorů sedmdesátých a osmdesátých let.

Poznámky

¹ Vzhledem k tomu, že román *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* nebyl ve 20. letech ani později v SSSR knižně publikován, je pochopitelná absence kritických ohlasů. Ani literárněvědné práce však toto dílo neuváděly (viz m. j. *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, t. 8, Moskva, Gos. nauč. izdatelstvo Sovetskaja enciklopedija 1975, s. 942 - 946; podobně se např. souhrnná práce o sovětské satirě 20. let zmiňuje pouze o románu *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků*. Viz L. F. Jeršov, *Sovetskaja satiričeskaja proza 20-ych godov*, Moskva - Leningrad, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR 1960, s. 201 - 202.)

² "Zakotvenost" v určité kulturní tradici je zde patrná i přesto, že geografická lokalizace je v tomto případě problematická. V řadě teoretických statí k otázce regionalismu je oproti fixaci na místo zdůrazněna právě mentalita, tradice a sociální status (viz např. F. Buriánek, "Regionální zřetel v literární vědě", in: *Z literárněvědných studií*, Praha, Čs. spisovatel 1985, s. 190). František Miko uvažuje v této souvislosti o "životním archetypu" ("Región jako otázka recepcie a tvorby kultúry", in: *Región v národnej kultúre, Acta Musei Oraviensis Pauli Országh-Hviezdoslav*, Dolný Kubín - Nitra 1988). Podnětné je i propojení této otázky s problémem vztahu části k celku, jak ho vidí Peter Zajac ("Región ako problém lokálneho a globálneho", in: *Región v národnej kultúre*).

³ Viz např. I. Erenburg, *Lidé, roky, život 1*, Praha, Čs. spisovatel 1962, s. 20 an.

⁴ Totéž platí i pro literární postavu s autobiografickými rysy, Ilju Erenburga z románu *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků*.

⁵ I. Erenburg, *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků*, přel. J. a V. Tafelovi, Praha, Odeon 1966, s. 71. Dále na tuto edici odkazují v textu.

⁶ Viz J. M. Meletinskij, *Poetika mýtu*, Praha, Odeon 1989, s. 312 an.

⁷ Viz *Nepravdopodobnyja istorii*, Berlin, Izdatelstvo S. Efron 1922, s. 33 (povídka "V rozovom domike").

⁸ *Tamtéž*, s. 59 - 60 (povídka "Veselyj finiš").

⁹ I. Babel, "Ve sklepním bytě", in: *Historie mého hobučníku*, Praha, Odeon 1986, s. 81.

¹⁰ I. Erenburg, *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance*, přel. J. Zábrana, Praha, Odeon 1989, s. 161. Dále na tuto edici odkazují v textu.

¹¹ Viz "Předmluva" Františka Langra, in: J. Langer, *Devět bran. Chasidů tajemství*, Praha, Odeon 1990, s. 53.

¹² Jestliže Erenburgova *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků* navazují na tradice racionální a intelektuální satiry voltairovského typu (viz o tom např. L. F. Jeršov, *c. d.*, s. 201 - 202), frekvence živočišných, resp. kulinárních motivů posouvá *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* směrem k typu rabelaisovského realismu.

¹³ Viz např. L. Zadražil, "Neobyčejné osudy Ilji Erenburga a jeho románových hrdinů", in: I. Erenburg, *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance*, Praha, Odeon 1989, s. 26.

¹⁴ Asociaci s jedním z prvních pikareskních románů, *Životem Lazarilla z Tormesu*, vyvolává i rodné jméno hrdiny.

¹⁵ Termíny Daniely Hodrové. Viz její práci *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*, Praha, Čs. spisovatel 1989. Charakteristiku Haškova Švejka viz pozn. s. 230.

¹⁶ Je téměř pravidlem srovnávat Rojtšvance s Haškovým Švejkem (viz např. R. Schröder, "Ehrenburgs *Lasik Roitschwantz* - Schelmenroman, Tageschronik, Menschheitsdichtung", in: *Roman der Seele, Roman der Geschichte*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun. 1986, s. 60; L. Zadražil, *c. d.*, s. 29). U obou postav hraje roli negace stávajících společenských norem jejich důsledným domýšlením a uskutečňováním ad absurdum. Jestliže však Haškův Švejk působí jako maska bez vnitřního života, Rojtšvanec má blíže k tradiční literární postavě. Je výrazněji individualizován (na rozdíl od Švejka chová city k ženám apod.), ztělesňuje konkrétního, neopakovatelného, "malého" hrdinu. (Není bez zajímavosti, že starší

český překlad Erenburgova románu z 20. let podtrhuje jazykovými prostředky pitoresknost vyprávěného a stojí tak blíže Haškovu románu než pozdější překlad Jana Zábrany.)

¹⁷ Termín Oldřicha Běliče. Viz jeho práci *Španělský pikareskní román a realismus*, Praha, AUC Phil. Mon. IV (1963), s. 128 an.

¹⁸ Tohoto slovního spojení užívá Jurenito v závěrečné řeči k označení žánru, kterým má jeho žák Erenburg v budoucnu psát. V prvním vydání ruského originálu "blažennyj anekdot" (svatá anekdota). Viz *Neobyčajnyja pochoždenija...*, Moskva-Berlín, Gelikon 1922, s. 329. Později adjektivum vynecháno, viz I. Erenburg, *Neobyčajnyje pochoždenija Chulio Churenito i jeho učennikov, Sobranije sočinenij v 9 tomach*, Moskva, Goslitizdat 1962, s. 219. Česky: *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků*, Praha, Odeon 1966, s. 184.

¹⁹ M. Buber, *Chasidská vyprávění*, Praha, Kalich 1990, s. 10.

²⁰ Viz I. Erenburg, *Lidé, roky, život* 3, Praha, Čs. spisovatel 1963, s. 100 an.

²¹ M. Buber, *c. d.*, s. 220.

²² M. Buber, *c. d.*, s. 16.

²³ M. Buber, *c. d.*, s. 516.

²⁴ Viz např. J. M. Meletinskij, *c. d.*, s. 324. V souvislosti s prózou *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* poukazuje na tuto paralelu R. Schröder (*c. d.*, s. 71 an.).

²⁵ Vycházíme také z doslovu Daniely Hodrové, která Meletinského pojetí dále precizuje. Viz D. Hodrová, "Mýtus jako struktura románu", in: J. M. Meletinskij, *Poetika mýtu*, Praha, Odeon 1989, s. 384 - 394.

26 Termín J. M. Meletinského, viz c. d. Třetí část má název "Mytologismus" v literatuře 20. století.

27 Viz D. Hodrová, in: Meletinskij, c. d., s. 391.

28 I. Erenburg, *Lidé, roky, život 1*, Praha, Čs. spisovatel 1962, s. 21.

29 *Bible*, ekumenický překlad 1984, s. 867.

30 K autorům novodobých variací patří mj. Goethe, Schubarť, Quinet, Béranger, Žukovskij; v české literatuře Nebeský, Vrchlický aj.

31 Viz např. D. Hodrová, in: Meletinskij, c. d., s. 388 an.

32 Na tuto paralelu upozorňuje v souvislosti s románovou prvotinou např. Jiří Taufer, jehož doslov má název "Erenburgův Velký provokatér aneb dada tendenční", in: I. Erenburg, *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků*, Praha, Odeon 1966, s. 197 - 205.

33 V proudu Lazikovy výmluvnosti se často objevují prvky revoluční frazeologie, většinou nečekaně a zdánlivě bez souvislostí. Působí stejně nesmyslně jako předsudky, které jsou zpravidla předmětem kritiky. Rojtšvanec svou horlivostí paroduje i přehmaty moderní společnosti: to, že přirozené životní projevy jsou vydávány za buržoazní předsudky a zvrácenosti, je zjevně samo předsudkem. Podstatnou součástí hrdinových promluv je parodie představ o vztahu starého a nového, o charakteru pokroku, promítající se až do detailních poloh: časté je mj. užívání adjektiv vyjadřujících časové údaje v hodnotícím smyslu (tj. ve významu "nicotný", "nedůstojný"), např. "zaostalý valčík", "kolečko prozatímního salámu", "momentální suchárek" aj. Viz I. Erenburg, *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance*, s. 81, 120, 177.

34 I. Erenburg, *Nepravdopodobnyja istorii*, s. 4 [přel. L. V.].

35 G. Lukács, "Ilja Ehrenburg", *Moskauer Rundschau* 45 (1930), s. 8. Citováno podle sb. *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film. 1918 - 1933*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun. 1987, s. 419 - 426. Ironii chápe Lukács jako důsledek bezmoci individua před chaosem světa. Tento určující rys Erenburgovy tvorby je podle Lukácse sociálně determinován: Erenburg je reprezentantem vrstvy, která hraje ve střetnutí proletariátu a buržoazie úlohu outsidera (a proto rozhodčího).

DRUHÁ STRANA

Fantastické romány A. Kubina a G. Meyrinka

Gabriela Veselá

"Chudobný je básník, jehož oblast nepřekračuje to přirozené, co vidí", napsal v roce 1913 německy píšící spisovatel spjatý s Prahou Gustav Meyrink. Vydání výboru "strašidelných" novel, v jehož úvodu tuto tezi vyslovil,¹ bylo jedním z ukazatelů zvýšeného dobového zájmu o fantastickou literaturu, která se v letech kolem první světové války stala módním a dobře prodejným artiklem. V roce 1919 v časopise *Der Orchideengarten*, vydávaném jihlavským rodákem K. H. Stroblem, čteme: "Pozorovatel naší současné literatury musí jasně konstatovat sklon k bizarnosti, fantastičnosti, který lze pravděpodobně chápat jako reakci na mizérii všedního dne a neútěšnost jeho jevů. Piší se novely, které látkově přerůstají dimenze přirozenosti a více či méně básnicky (často jen popisně) se zabývají tím, co je cizí a vzdálené."²

K autorům, kteří se v německy psané literatuře na formování tohoto literárního proudu podíleli, patří - vedle Gustava Meyrinka a Karla Hanse Strobla - Hanns Heinz Ewers, Alfred Kubin, Oskar A. H. Schmitz, Franz Spunda, Leo Perutz a další. Meyrinkův román *Golem* (*Der Golem*, 1915, česky 1916, nově 1970)³ a Kubinův román *Druhá strana* (*Die andere Seite*, 1909, česky pod titulem *Země snivců* 1947, reedice 1981) tuto literární tendenci dobře reprezentují. Ovlivnily vyprávěcí techniky, styl, postavy, motivy atd. řady dalších děl tohoto typu a jejich podrobnější rozbor může přiblížit některé charakteristické rysy fantastického románu, který se v prvních desetiletích 20. století "obnovil" jako žánr, včetně řady tradičních konvencí a klišé, vzniklých již v období romantismu.

Počátky Meyrinkovy práce na *Golemovi* sahají do let 1906-07. Kubinův román vznikl v roce 1908 během velmi krátké

doby. Psaní, jež autor, známý malíř a grafik, považoval vlastně za "nesympatickou činnost",⁴ mělo být východiskem z tvůrčí krize a uvolněním psychického stresu, které Kubin tíživě pociťoval po otcově smrti. Zatímco Meyrink pracoval na svém díle téměř deset let, Kubin celý román napsal za pouhých dvanáct týdnů.⁵

Oba romány jsou napsány tzv. ich-formou a líčí podivuhodné zážitky vypravěče v době přelomu století - *Golem* na pozadí asanace pražského židovského ghetta, která probíhala v letech 1893-1917, *Druhá strana* popisuje hrdinovo prožívání zániku Snové říše a jejího hlavního města Perly v centrální Asii. Oba romány mají rámcovou kompozici, tj. vlastní, vnitřní děj románu je tu zasazen do rámcového dění, odehrávajícího se v jiné časové rovině.

Meyrinkův román začíná jednoho večera v hotelovém pokoji kdesi v Praze. Hrdina, ležící v posteli, odloží knihu o životě Buddhy Gotamy a upadá do polospánku: "Nespím a nebdím, a v polosnu se mísí v mé duši osobní zážitky s přečteným a slyšeným, jako se slévají proudy rozdílné barvou i průzračností" (7).⁶ Dřímání přechází v spánek a snílka přepadají podivné obrazy. "Jak to bylo dál nevím. Vzdal jsem se dobrovolně veškerého odporu anebo mě mé myšlenky přemohly a umlčely? Vím jenom, že mé tělo leží ponořené do spánku v posteli a mé smysly se od něho odpoutaly a jsou na něm už nezávislé" (8-9). Tato předehra s nadpisem "Spánek" navozuje domněnku, že celé další dění románu by bylo možno vysvětlit jako snovou vizi vypravěče. V závěrečné kapitole s názvem "Konec" dochází k hrdinovu "probuzení": "(...) musím se rozpomínat, kde to jsem. Ležím v posteli a bydlím v hotelu. (...) Dívám se na hodinky: spal jsem stěží hodinu" (243). Tím jako by vypravěčova zkušenost zachycená ve vnitřním románovém ději byla zabudována do snu a celý román by bylo možno racionálně vysvětlit jako vypravěčovu snovou představu. Avšak tato jednoznačná interpretace románového děje jako vypravěčova snu je samotným textem románu i jeho kompozicí problematizována. První kapitola končí jako vyprávění v první osobě, druhá kapitola, bezprostředně na ni navazující, začíná obdobně, odehrává se však na jiném místě a v jiné době. Možnost identifikace "já" bezejmenného vypravěče první

kapitoly s "já" vnitřního románového děje, rytcem kamejí Athanasiem Pernathem, není hned patrná a čtenář se o ní dozvídá až později. K znejasnění vztahu mezi představou a realitou přispívají i nadpisy kapitol: kapitola, v níž vypravěč usíná, je nadepsaná "Spánek" a druhá kapitola, která jako by zahajovala líčení snu, nese nadpis "Den". Meyrink tím sugeruje převrácení relace mezi oběma rovinami. O možnosti snového charakteru románového děje se v závěrečné kapitole výslovně uvažuje, avšak jen proto, aby byla v následujícím vyprávění opět rozmanitým způsobem zpochybňována. Tak rámcový vypravěč po probuzení odpovídá otázku "Zdálo se mi to všechno?" slovy: "Ne, něco takového se nezdá" (243).

Domněnka, že vnitřní románový děj je faktickou skutečností, je posílena tím, že elementy tohoto děje se vracejí vypravěči v bdělém stavu, a tedy v rámcovém ději. Vypravěč v rámcovém ději odchází do míst, kde stávalo ghetto, a nachází skutečně osoby, které zná ze "snu" a kterým je nápadná jeho podobnost s Pernathem. Především však nachází v hotelovém pokoji "cizí klobouk, který (...) si dnes na Hradčanech v dómu omylem s někým vyměnil" (243), na jehož podšívce je napsáno jméno Athanasius Pernath. Klobouk na jedné straně posiluje domněnku o identitě bezejmenného rámcového vypravěče s hrdinou vnitřního děje Pernathem, na druhé straně je však konkrétním důkazem Pernathovy faktické existence, nezávislé na psychickém rozpoložení rámcového vypravěče. Kromě toho se v závěru románu vypravěč s Pernathem setkávají a zpětně si vyměňují dotyčné klobouky: "Starý služebník mi dává můj klobouk a říká - (...) Pan Athanasius Pernath děkuje co nejzdvořileji (...). Mám dále vyřídít, že si váš klobouk na hlavu nenasadil, protože si záměny ihned povšiml" (252). Klobouk je v židovské tradici symbolem lidské identity. Tento moment setkání a výměny klobouků stírá jednoznačné řešení otázky totožnosti, a tedy i snu. Jestliže při závěrečné konfrontaci rámcového vypravěče s Pernathem považujeme toto setkání za skutečné a na Pernatha pohlížíme jako na objektivně existující vypravěčův protějšek, pak se v tomto setkání projevuje nadpřirozená dimenze, neboť Pernath v závěru vnitřního děje, tj. předposlední kapitoly, se zřítíl ze střechy domu, v němž byla místnost Golemova a za-

hynul. Jeho zjevení před zraky vypravěče je tedy třeba považovat za důkaz jeho nesmrtelnosti. Ostatně řecké křestní jméno Athanasius je možno přeložit jako "nesmrtelný". A naopak: existuje i možnost, že závěrečná vypravěčova vize Pernatha je jen jeho halucinací. V románu se hovoří o tom, že Pernath byl kdysi považován za šíleného a léčil se v blázninci. Kdyby byl - v případě, že by vnitřní děj románu byl pouhým vypravěčovým snem - Pernath totožný s vypravěčem, trpěl by i tento duševními poruchami šílenství. To by podporovalo přirozený výklad závěrečné vize. Pro identitu obou postav hovoří zjevná podobnost jejich vnějšího vzhledu: "Athanasius Pernath se ke mně pomalu otáčí a mně se zastaví srdce v těle: Je mi jako bych se viděl v zrcadle, tak podobný je jeho obličej mé vlastní tváři" (252).

Místo, kde se setkávají, je mytické: dům "U poslední lucerny", budova na Hradčanech, kterou podle židovské pověsti mohou vidět jen vyvolení a "kde nemůže bydlet žádný žijící člověk" (249). Okolnost, že vypravěč vidí tento dům, v němž Pernath od svého smrtelného pádu žije, může svědčit o tom, že vypravěč stejně jako Pernath patří k vyvoleným. Nebo tato vize může být preludem, halucinací duševně nemocného vypravěče totožného s Pernathem. Román tuto otázku jasně neřeší. Čtenář se nemůže jednoznačně rozhodnout, existuje-li opravdu samostatná rovina nadpřirozené reality, kterou text nastiňuje, nebo lze-li celý vnitřní děj interpretovat přirozeně jako snovou představu, popř. chorobnou halucinaci vypravěčovu. Mezi těmito protikladnými póly kolísají možnosti čtenářova výkladu, jehož nejednoznačnost podporuje celá struktura románu včetně rámce, do něhož přecházejí prvky vnitřního děje a který je tak použit netradičně. Rámcová kompozice tedy neslouží primárně k podpoře věrohodnosti a vsugerování autentičnosti vyprávěného děje, jak je tomu při konvenčním použití rámce, ale k zdůraznění dvojznačnosti románového obsahu. Román se tak pohybuje na hranici mezi přirozeným a nadpřirozeným, čtenář se během četby nemůže rozhodnout, zda to, co je vyprávěno, se přihodilo přirozeným, racionálně vysvětlitelným nebo nadpřirozeným způsobem. Nejen obsahem textu, ale i kompozičními prostředky je evokován - řečeno slovy Tzvetana Todorova⁷ - stav fantas-

tické "nerozhodnosti", který opravňuje zařazovat *Golema* k fantastické literatuře.

I v Kubinově románu *Druhá strana* - rovněž důsledně zachovávajícím formu vyprávění v první osobě - je vlastní děj rámován úvodní částí "Výzva" a "Epilogem". Začátek úvodní části představuje zestárlého vypravěče-protagonistu, který se odhodlává popsat podivné události, jež prožil díky svému někdejšímu spolužákovi ze salcburského gymnázia Claudi Paterovi. Vyprávění se pak retrospektivně vrací o několik desítek let před začátek podivuhodných událostí a líčí všednodenní situaci vypravěče, který je kreslířem a ilustrátorem a zdržuje se ve svém bytě v Mnichově. Do tohoto popisovaného výseku přirozené reality jednoho mlhavého podzimního odpoledne přijde jako reprezentant jiné - nadpřirozené - sféry návštěvník, Paterův posel Gautsch. Ten vypravěči tlumočí pozvání k přesídlení do Snové říše, kterou Patera díky zděděnému bohatství založil v centrální Asii a jíž absolutně vládne. Objevení Gautsche vytváří trhlinu v realitě, do níž se vkrádá irealita; do přirozeného světa vstupuje fantastická událost, jíž se tento realisticky popsaný svět zcizuje.⁸ Od této chvíle se vše odehrává v začarovaném kruhu podivuhodného příběhu, který čtenář musí přijímat tak, jak je mu předkládán z perspektivy vyprávějícího protagonisty. Příznačná je vypravěčova reakce na nečekaného návštěvníka. Nejprve je přesvědčen, že proti němu "sedí šílenec" (13),⁹ a Gautschovu zprávu o Paterově Snové říši považuje za "fixní ideu" (13). I Gautsch sám přiznává, že jeho pozvání "zní pozoruhodně, zázračně" (14) a upozorňuje, že "normální život a snový svět jsou (...) protiklady" (12). Gautsch je však současně i živým důkazem skutečné, nikoli pouze vysněné existence říše. Kreslíř je nucen svůj počáteční nedůvěřivý postoj postupně revidovat. Podobnou funkci jako v *Golemovi* faktická existence klobouku v rámcovém vyprávění mají i zde další dva věcné důkazy, které Gautsch předloží, aby dokázal reálnou existenci Snové říše: pouzdro s miniaturním portrétem Patery a šek na sto tisíc marek, který má uhradit kreslíři a jeho ženě výlohy spojené s cestou do Snové říše a který je skutečně druhého dne mnichovskou bankou propla-

cen. Charakteristický je vypravěčův komentář k těmto událostem: "Vypráví-li nám někdo o věci, která je zázračná a velmi se liší od všednosti denního života, zůstává v nás vždycky nevyřešená pochybnost" (25). Nevyřešená pochybnost, o níž hovoří, vyjadřuje kolísání mezi rovinou přirozené každodennosti a sférou nadpřirozenou, reprezentovanou Gautschem, a odpovídá zmíněnému momentu fantastické "nerozhodnosti" podle Todorova, kterou s vypravěčem sdílí i čtenář. Současně je tato pochybnost, nerozhodnost v díle zobrazena explicitně, stává se jedním z jeho motivů.

Zbývající úsek první části Kubinova románu pak tvoří detailní líčení cesty do hlavního města Snové říše Perly. Toto líčení se vyznačuje názorností a přesností místních a časových údajů. Kubinovi cestující jedou z Mnichova vlakem a lodí přes Batumi a Baku do Samarkandu a odtud po bližší neurčené trase se dostanou asi za 24 hodin na hranice Snové říše. Snová říše je tedy poměrně přesně geograficky lokalizována, lze jí dosáhnout po reálné cestovní trase a cesta do ní je popisována jako přirozená. Tato okolnost mluví proti výkladu kreslířových zážitků v Snové zemi, tj. proti výkladu vnitřního románového děje jako pouhého vypravěčova snu.

Na druhé straně je Paterův stát v románě mnohokrát výslovně označován jako "Snová říše" či "Snová země" a jeho obyvatelé jako "snivci". "(...) snivec nevěří ničemu nežli snu - svému snu, který je u nás chráněn a rozvíjen; bylo by nemyslitelnou velezradou, kdyby byl rušen" (12), říká Gautsch. Z tohoto hlediska není možno vyloučit, že vstup do Paterovy říše odpovídá nočnímu snu lidí a román by bylo možno interpretovat jako konkretizaci "druhé strany" lidské psýchy, tj. její snově halucinační dimenze. Stejně jako Meyrinkův rámcový vypravěč i Kubinův vypravěč a jeho žena bezprostředně před příjezdem do Snové říše usínají. Jejich "probuzení" při příjezdu ke vstupní bráně do Snové říše lze interpretovat jako konstituování snu. Celý vnitřní děj však nelze jednoznačně vyložit jako ucelený sen vypravěčův. Zejména invaze cizích, hlavně ruských vojenských jednotek do oblasti Paterovy říše po jejím rozpadu narušuje předpoklad jen snově halucinačního charakteru této říše, neboť pouhá

snová představa či halucinace se nemůže stát předmětem mezinárodní politické a militaristické intervence.

Z epilogu, který uzavírá rámec vnitřního děje, vyplývá, že kreslíř po návratu ze Snového státu pobyl dlouhou dobu v léčebném ústavu. "(...) sny chtěly přebujet mého ducha. Ztratil jsem v nich svou totožnost (...). Téměř každá noc mi přinášela odlehlé události a domnívám se, že tyto snové obrazy byly co nejlépe spojeny se zážitky mých předků, jejichž psychické otřesy se snad vryly do jejich organismu a dědily se dále. (...) Tyto sny byly propastmi, jimž jsem byl bezmocně vydán na milost a nemilost" (256). Jestliže vypravěče přemáhají sny po zániku Snové říše, je možné, že podobně nekontrolované sny a halucinace ovlivnily i jeho líčení zážitků v hlavním městě Snové říše Perle, tj. líčení vnitřního děje románu. Vypravěčova schopnost snít, stejně jako jeho psychická labilita je v románě několikrát zdůrazňována a tak je naznačena možnost, že jeho "já" alespoň částečně přetváří fakta. Ostatně on sám v úvodu zdůrazňuje: "(...) zatímco jsem svědomitě sepisoval své zážitky, nepozorovaně vniklo do mého líčení několik scén, jimž jsem rozhodně nebyl přítomen a o nichž mi nikdo nemohl vyprávět. Uslyšíme, jako podivuhodné projevy obrazotvornosti vzbuzovala v každém člověku Paterova blízkost. Tomuto vlivu nutno přičíst i mou záhadnou jasnovidnost" (9). Vypravěč tedy sám uvažuje o snové imaginativním původu přinejmenším některých pasáží vnitřního děje. Ostrá hranice mezi imaginací a faktickou realitou je tak - podobně jako v *Golemovi* - setřena, zarámováním vnitřního děje podtrhuje dvojnárodnost románového obsahu a zpochybňuje, zda lze na svět zobrazený ve vnitřním ději pohlížet jako na pouhý snový výtvar, halucinaci a demonstraci imaginativní síly. Podobně jako v Meyrinkově románě není tedy ani v Kubinově díle nakonec opuštěn stav nerozhodnosti, zda to, o čem se vypráví, se přihodilo přirozeným nebo nadpřirozeným způsobem, a čtenář zůstává v nejistotě i po dočtení knihy. Sám motiv snu je použit - v Todorovově terminologii - ve "fantasticky nerozhodném" smyslu, takže čtenář neví, zda jej má chápat jako metaforu (zda se obyvatelé Snové říše chovají jako "snivci") nebo jako realitu (zda obyvatelé jsou "snivci"). Kubin sám své dílo v podtitulu označuje jako "fantas-

tický román" a německý titul *Die andere Seite* (Druhá strana) poukazuje na existenci dvou různých zkušenostních dimenzí.

V Meyrinkově románu se nadpřirozená, všední realitě protikladná dimenze dostává do děje použitím pověsti o Golemovi, jejímž tématem je existence magie. V knize ji vypráví Pernathův přítel loutkář Zwakh.¹⁰ Golem v této pověsti vystupuje jako hliněná figurína, kterou zhotovil rabin Löw v roce 1580 v Praze "podle dnes už nezvěstných předpisů kabaly" (40) a oživoval ji magickou silou lístku vloženého figuríně do úst. Meyrink tuto pověst svérázně přetváří a aktualizuje. Zwakhovo vyprávění neslouží k zvýraznění kontrastu mezi mýtem minulosti a realisticky, až naturalisticky popisovanou přítomností, ale k zdůraznění platnosti mýtu i v přítomnosti románového děje. Golem totiž vždy po 33 letech (magické číslo) ožívá znovu a zjevuje se v pražském ghettu. Tím se stává strašidlem, které nemůže zemřít, nesmrtelným fantómem, tedy románovou postavou, jejíž výskyt je příznačný pro gotické a strašidelné romány konce 18. a počátku 19. století. V přirozeném prostředí Prahy tak periodicky dochází ke konfrontaci s nadpřirozeným zjevením. Golemovo zjevení v židovské čtvrti zvěstuje neštěstí a vyvolává paniku. Při jeho spatření se lidí zmocňuje "křeč", "křečovitá strnulost" (43, 46). Hypnotický vliv Golemův však neočarovává jen jednotlivé osoby, nýbrž celé židovské město. Rozpoutává masovou psychózu, "duševní explozi, která vybičuje (...) snové podvědomí na denní světlo" (44), městem "proběhne (...) jako blesk jakási duchovní epidemie" (43). Tento jev je charakterizován jako "vpád (...) fantómu do říše činu" (44). Golem je tak více než pouhým strašidlem, je totiž materializací a personifikací kolektivní duše pražského ghetta, vyjadřuje "symbol duše davu" (44). Už tímto dalším významem se Meyrinkova postava od tradičních strašidel gotických románů odlišuje, a i když Meyrink některých prvků strašidelných a gotických románů využívá, zasazuje je do jiného významového kontextu a dává jim v románovém celku jinou funkci.

Meyrink využívá postavy Golema rovněž pro hru s identitou. Hlavní hrdina románu, jebož cesta k sebepoznání je

vlastním tématem díla a jehož identita je, jak víme, od počátku nejasná, se v klíčových okamžicích své cesty setkává s Golemem a každé z těchto setkání znamená konfrontaci s imateriální, spirituální sférou. K prvnímu setkání Pernatha s Golemem dochází v Pernathově pokoji, kam mu neznámý návštěvník s mongolskými rysy obličeje (Golem) přináší k opravě starou kabalistickou knihu Ibbur.¹¹ Po Golemově odchodu se Pernath zahloubá do spisu: "(...) a bylo mi, jako bych něco hledal a listoval ve svém mozku, nikoli v knize! Vše, co mi hlas řekl, nosil jsem od narození v sobě, zasuté a zapomenuté, skryté před svými myšlenkami až do dnešního dne" (20-21).

Golem přináší Pernathovi jeho zasutou minulost, na niž se Pernath s postupnými vhledy do nadpřirozené sféry rozpoznává. Golem je současně ztělesněním Pernathovy minulosti a jádra jeho "já". Afinita mezi Golemem a Pernathem je stále zřejmější, až nakonec Pernath zjistí, že v Golemovi našel svého dvojníka, své alter ego: "Měl jsem cizí, bezvousý obličej s vystupujícími lícními kostmi a s šikmo položenými očima. (...) Je jako negativ, neviditelná dutá forma, poznal jsem, jejíž linie nemohu zachytit - do kterých musím sám vklouznout, chci-li si být vědom jejich tvaru a výrazu ve vlastním Já -" (22-23). I jiné románové postavy prožívají setkání s Golemem podobně. Například Hillelova nebožka žena při tomto setkání "upadla do stavu strnulosti, dokud ona záhadná bytost byla v její blízkosti. Říkala, že je skálopevně přesvědčena, že to tehdy musela být jen její vlastní duše, jež opustila tělo, na okamžik stála proti ní a zírala jí v podobě cizího stvoření upřeně do obličeje" (46). Cesta do místnosti Golemovy je současně cestou k vlastnímu "já", k božskému jádru v lidském nitru. Podobně jako v Kubinově románu dostává vypravěč od návštěvníka Gautsche poselství z nadpřirozené sféry, přináší i Pernathovi Golem poselství z "duchovní říše" (226). Podobně jako Kubinův hrdina i Pernath se tak ocitá v oblasti mezi "pozemskými" věcmi a věcmi "onoho světa". Hranice mezi golemovskou pověstí, tj. mýtem, a románem jsou tak plynulé: pověst proniká do románu a román pověst transformuje. Centrální význam mytické Golemovy postavy pro románový celek je přitom naznačen už v titulu ro-

mánu. V této postavě také vrcholí a je personifikována ona fantastická dvojnásobnost, která je konstituujícím prvkem celého Meyrinkova textu i žánru fantastického románu obecně.

Jestliže v Meyrinkově románu golemovský mýtus mimo jiné exemplárně ilustruje tvůrčí schopnost lidského subjektu, který dokázal stvořit Golema, zaujímá i v Kubinově románu významné místo pojem "imaginativní síla" či "obrazotvornost" (Einbildungskraft). Hned na začátku románu vypravěč poukazuje na "podivuhodné projevy obrazotvornosti", kterou "vzbuzovala (...) Paterova blízkost" (9). Jako původce této imaginativní síly se tedy jeví už v této úvodní pasáži Patera. Jeho osobnost má na jedné straně kořeny ve sféře přirozené - je vypravěčovým spolužákem z dob gymnaziálních studií, na druhé straně se jeví jako tvůrce a neomezený vládce Snové říše, jako univerzální hnací síla bytí, dialektické spojení vzniku a zániku, života a smrti. Na rozdíl od Golema, který je sám výtvozem a zjevuje se v židovském městě čas od času, je Patera tvůrcem, přítomným neustále a všude: "Všudypřítomný byl rytmický puls Paterův, chtěl, nenasytný ve své představitosti, všechno zároveň, věc - a její opak, svět a Nic. Mezi tím vším se kývaly jeho výtvořiny sem a tam" (146).¹²

Podobně jako v Meyrinkově románu Athanasius Pernath měl tendenci odbýt konfrontace s Golemem jako halucinace nebo snové vize, i v Kubinově románu se vypravěč pokouší zážitky s Paterou psychologicky zracionalizovat, vysvětlit a začlenit do přirozené sféry. Když se jeho žena domnívá, že Pateru potkala jako lampáše, tedy ve funkci logicky neslučitelné s postavením vládce, považuje vypravěč zážitek své ženy za halucinaci¹³ a utíká se k přirozenému vysvětlení: "(...) určitě se mýlíš! Temnota ... v šeru se to stává často" (92). Kreslířovo setkání s Paterou lze interpretovat jako snovou vizi. Když usiloval z vlastní vůle o audienci u Patery, narážel na spleť nepochopitelného byrokratického aparátu sídlícího v kafkovsky popisovaném prostředí archívu. Jeho setkání s Paterou se nerealizuje z jeho vlastní vůle, ale jedná nutkavě, jakoby pod vlivem hypnózy.¹⁴ Vliv snového vládce - podobně jako v Meyrinkově románu při konfrontaci osob s Golemem - kulminuje v "křečovitém ztrnutí" (121), které se zmocní vypravěče. Ten opouští Paterův palác "v hlubokém

presvědčení, že (...) zešílel." (121) V dalším průběhu románového děje hranice mezi snem a realitou při vnímání Paterovy mizí zcela: "Spal jsem snad? - Bděl jsem? - Byl jsem mrtvý?" (243), klade si vypravěč otázky. Není tedy jasné, bylo-li setkání s Paterou skutečné nebo šlo-li pouze o snový výtvar vypravěčův.

Motivem hypnotizéra, "magnetizéra" navazuje Kubin na starou literární tradici sahající k romantismu, přičemž bezprostřední podněty mu poskytly povídky E. A. Poea, které ilustroval, zejména *Příběh z Rozeklaných hor* (A Tale of the Ragged Mountains) a *Fakta v případě pana Valdemara* (The Facts in the Case of Mr. Valdemar). Posledně jmenovaná povídka ho inspirovala i k popisu zvláštního výrazu Paterových očí, které jsou centrálním znakem hypnotizéra.¹⁵

Motiv hypnózy a očí hraje roli i v Meyrinkově románu. Kromě zmíněné "duchovní epidemie", kterou vyvolává v židovském městě zjevení Golema, je tento motiv spjat s dějovým pásmem kolem vetešníka Aarona Wassertruma a jeho dvou synů - chudého, souchotinářského studenta medicíny Charouska, kterého otec nenávidí, a zbohatlého podvodníka doktora Vassoryho, kterého otec zbožňuje. Charousek způsobí krach a sebevraždu svého polobratra, doktora Vassoryho, který jako lékař oslepil mnoho lidí a pod záminkou léčby z nich vyždímal milióny. Podobně i svého nenáviděného otce Wassertruma chce Charousek spleť intrik, lstí, především však sugestivní silou vůle donutit k sebevraždě jedem, aby jeho krev nepotřísnila zemi. K provedení těchto vražedných plánů přispívá v neposlední řadě skutečnost, že lidé v pražském židovském městě žijí jako ve snu, ve svém automatickém konání se všichni podobají Golemovi, "jsou bez vůle unášeni svým zdejšími bytími, oživení neviditelným magnetickým tokem" (35).

Motiv vidění a slepoty má však v Meyrinkově románu kromě konkrétního smyslu v dějové linii sledující zločineckou činnost doktora Vassoryho, tj. v přirozené sféře, i smysl přenesený, symbolický. Zmínka o slepé kočce s poškozeným mozkiem, která je odsouzena běhat stále do kruhu, je analogickým příkladem pro situaci člověka, jehož zrak je slepý pro imateriální, spirituální sféru. Jde tedy i o slepotu v duchovním smyslu. Meyrinkův Pernath stejně jako Kubinův

vypravěč naráží na spleť hádanek, do níž je třeba postupně pronikat. "Všechno zní tak záhadně!" (20-21), komentuje hned na začátku románu kreslíř Gautschovo vyprávění o Snové říši. A svůj pobyt v ní shrnuje slovy: "Byly to pamětihodné poměry, které se mi den ze dne odhalovaly. Poslední souvislosti se mi však zcela neodhalily nikdy" (53). "Byla tu mnohá tajemství; (...) chyběl mně k tomu klíč" (192). A stěžuje si: "Zoufám nad Paterou! Nerozumím mu, jedná v hádankách!" (195) Rovněž Pernath uvažuje o hádankách a má pocit, že před ním leží "řešení hádanky jako na dlani" (50).

Tato neproniknutelnost světa plného hádanek, s níž jsou hrdinové konfrontováni, v nich vzbuzuje strach, úzkost, zděšení a hrůzu, které se stávají centrálními afekty obou románů. Jedna z kapitol Meyrinkova románu je přímo nazvána "Strach". Golem je bytost, která roznáší mezi lidmi "hrůzu a zděšení" (51). Hrdinu přepadá "jakási neurčitá obava" (45), podivuhodné souvislosti nabývají pro něj "nepopsatelné hrůzostrašnosti" (50), zvuky se pro něj rozplývají "do neurčitého pocitu hrůzy" (53), osobám svazuje jazyky "cosí jako tiše se rozhořívající strach" (53). Zejména v Golemově místnosti Pernatha zachvátila "strašlivá hrůza", vůči níž se marně bránil, a jeho "srdce se začalo svírat v křeči" (94-95), atd. Fantastično je tu tedy spjato s hrůzostrašností. Podobně i v Kubinově románu je strach v různých variantách jednou z nejčastějších reakcí postav. Už při procházení branou do Snové říše se kreslíře zmocnil "jakoby úderem zcela neznámý hrůzný pocit. Vycházel z týla a sjížděl podél páteře, dech se mi zarazil a puls vynechával" (45). I kreslířova žena byla "mrtvolně bledá" a v její tváři se zrcadlil "smrtný strach" (45). Během pobytu v Perle se "ze svých úzkostných stavů už vůbec nezotavovala" (96), kreslíř ji při návratu domů často nacházel "orosenou smrtným potem", viděla "všude živé stíny a strašidla" (89). Rovněž kreslířovi "bylo úzko" (92), "měl strach" (92). Strach se jej zmocnil na cestě noční Perlou, stejně jako při pohledu do očí žebračky, které byly stejné jako oči Paterovy. "Smrtný strach" (99) jej posedl, když bloudil podzemními chodbami pod mlékárnou. Při setkání s Paterou "hrůza" jím "protékala"

(120). Rdousil jej "zaslepený strach, vystupoval od žaludku vzhůru, ovíjel srdce a tísnil vnitřnosti" (125).

Strach je však v obou románech jen průchozí zkušeností, jeho evokace není samoučelná, neboť je pouze doprovodným jevem pronikání do vyšší, nadpřirozené, spirituální sféry. Do této sféry pak už strach nezasahuje. "Člověka mohou vylekat jen strašidelné věci (...), avšak sluneční paprsky duchovního světla jsou mírné a hřejivé" (66), poučuje Pernatha archivář Hillel. Pernath se zbavuje strachu paralelně s tím, jak se osvobozuje od duchovní slepoty a otevírá se mu "vnitřní vidění: byla to ona schopnost vidět za zavřenými víčky, která okamžitě zmizí, jakmile otevřeme oči - schopnost, o níž si všichni myslí, že ji mají a kterou ve skutečnosti mezi milióny ovládá sotva jeden" (122-123). Podobně i v Kubinově románu je o strachu jako reakci hrdiny na okolní svět řeč jen potud, dokud se mu nedostane "Vyjasněné poznání" (jak zní název jedné kapitoly v druhé části románu) o vlastní podstatě Snové říše. Protože jeho žena k tomuto poznání nedospěje, nezbaví se nikdy strachu a úzkostným stavům lze také přičíst její brzkou smrt. Kreslíře naproti tomu pocit strachu opustí, jakmile pochopí univerzální působnost rytmu vzniku a zániku, života a smrti jakožto základní souvislost a pravdu o Snové říši. Evokace strachu nezůstává tedy ani u Kubina, ani u Meyrinka vlastní intencí textu. Jejich díla proto, přes snahu vzbudit jistý vykalkulovaný nepojmenovatelný strach, hrůzu, úzkost apod. a přes použití některých tradičních prvků a rekvizit hrůzostrašných románů, nelze odbýt nálepkou literatury hrůzostrašné a hororové.

Motiv strachu, psychické úzkosti, stísněnosti hrdinovy v Meyrinkově románu koresponduje s motivem úzkosti, stísněnosti, omezenosti prostředí. Dějištěm je pražské židovské ghetto, tedy oblast omezená, stísněná hradbami. Domy v ghettu stojí namačkány těsně vedle sebe, holé zdi protějščího domu jsou v bezprostřední blízkosti Pernathova okna (srov. 12). Popisuje se "úzká špinavá ulička" (9), "tmavý dvůr" (9), starý vetešnický krámk s harampádím, vyšlapané schody s ušmudlanými kamennými dlaždicemi (srov. 10), hovoří se o "tmavém schodišti napůl propadlého domu, který leží na

konci úzké, špinavé Hampejské "uličky" (15). Všechno pokrývá špína, jsou tu "tisíce špinavých zákoutí" (14). Barvou špíny je pochmurná žluť, ulicí teče "žlutý potok špíny" (24), špinavě žluté jsou i domovní zdi (srov. 25). Stejně konstantní jako motiv stísněnosti a motiv špíny je i motiv temnoty. Opětovně je zmiňována "temná klenutá místnost" (10) vetešnického krámků, ghetto je stále zahaleno kalným světlem, pološerem, svítáním či soumrakem, vše se odehrává "pod pochmurným nebem" (25). Toto osvětlení koresponduje s pochmurnou atmosférou židovského města. Detaily prostředí jsou popisovány s velkou ostrovní, vracejí se jako určující znaky prostoru a svou návratností podtrhují relevantnost "milieu", jehož negativní rysy Meyrink zdůrazňuje po způsobu literárního naturalismu.¹⁶

Autentičnost dodávají popisovanému prostoru pojmenování a přesná označení míst. Je jasně řečeno, že se jedná o pražské židovské ghetto, v textu je jmenována i řada míst, která se v Praze skutečně nacházejí.¹⁷

V popise prostředí se však projevuje dvojznačnost, odpovídající dvojznačnosti celé románové struktury. Naturalismus a autentičnost "milieu" totiž nejsou jedinou rovinnou popisů. Ghetto a Golem tvoří celek, oba v sobě mají něco tajemného, neklidného, v obou se projevuje stinná stránka lidské duše.¹⁸ Stejně jako je Golem oživená hliněná figurína, ožívají ve způsobu, jakým Meyrink prezentuje prostředí židovského města, anorganické objekty. Při líčení domů a ulic používá zoologismů a antropomorfismů: "Šeredné domy" se krčí "v dešti vedle sebe jako rozmrzelá stará zvířata" (24-25), poryvy deště stékají "po tvářích domů jako proud slz" (24), tabulky oken jsou "neprůhledné a hrbolaté jako rybí měchýř" (24). "V ghettu se domy k sobě obracejí tak podivně zády" (91). Poloviční dům je "celý nakřivo, s dozadu ubíhajícím čelem - a jiný vedle vyčnívá jako špičák" (25), "zčernalá školní budova, přikřčená, nakřivo, rozmrzelá chalupa nějaké čarodějnice, levé rameno povytaženo, druhé srostlé s vedlejším domem" (96). Domy na hrdinu shlížejí "potměšilými tvářemi plnými bezejmenné zloby - vrata: rozevřené tlamy, v nichž vyhnily jazyky, chřtány, které mohly každým okamžikem vyrazit pronikavý výkřik" (35). Pod pochmurným nebem domy vypa-

dají "jako by spaly" (25), mlha zimních večerů "pomáhá zakrýt jejich tichou, téměř nezatelnou hru tváře" (25), za nejbližšího svítání "domy vzrušeně vedou spolu nezvučné tajuplné porady" (25). Hrdinovi se zdá, že "potají naslouchal jejich přízračnému dohadování a dozvěděl se s ustrašeným údivem, že jsou ve skutečnosti tajnými pány ulice, že se mohou zbavit svého života a citění a zase si je mohou vzít nazpátek - že je půjčují přes den obyvatelům ulice a za nadcházející noci je s lichvářským úrokem opět požadují" (25).

Popis tak převrací přirozený řád věcí: objekty se podobají lidem a lidé se mění v neživé bytosti. Praha se jeví jako začarované město, které ovládá své obyvatele jako loutky. Obyvatelé ghetta ztrácejí lidské rysy a v domech "bydlí jako stíny, jako tvorové - nezrození z matek -, kteří se ve svém myšlení a jednání zdají být složení z částic bez ladu a skladu" (25). Odcizená existence lidí je charakterizována všepřonikajícím determinismem. V hrdinovi se probouzí podezření, "jestli nakonec i my, živé bytosti, nejsme něco podobného jako ty papírové cáry? - Jestli taky nás neprohání sem a tam nějaký neviditelný, nepochopitelný 'vítr' a neurčuje naše jednání, zatímco my si ve své prostoduchosti myslíme, že se řídíme svou vlastní svobodnou vůlí" (39). Vše se přitom neustále vrací, život je určován věčným návratem téhož: "V tomto domě bloudí osud v kruhu a vrátí se vždy zpět k témuž bodu" (47).

V antropomorfní a zoomorfní architektuře města se zrcadlí nadpřirozená rovina a vztah románových postav k imateriální, spirituální sféře má paralely i v popisovaném prostoru. Tak například "pod ghettem až dolů k řece" vedou nespočetné chodby "zdánlivě bezúčelně a bezcílně" (89). Hrdina se tomu nediví, neboť "půl města stálo od nepaměti na takových podzemních chodbách" (89). Labyrintem těchto chodeb se Pernath noří do hloubi města a zároveň do hloubi svého nitra, do "komnat minulosti". Po delším bloudění nachází místnost Golemovu, "místnost, k níž neexistuje žádný vchod" (42). Sám poznává obdobu se snem, který se mu vrací a v němž je uzavřen v domě se řadou pokojů, do nichž nemá přístup; "místnost bez dveří" (94) porovnává s onou komnatou svého

mozku, "zazděnou" (49) hypnózou, tj. se svými vzpomínkami na minulost, jichž byl v rámci léčby šílenství pomocí hypnózy zbaven, které byly zasuty. Tento chybějící, ztracený pokoj - častý motiv ve fantastické literatuře - se také stává místem třetího a rozhodujícího Pernathova setkání s Golemem, tj. s vlastní minulostí, s vlastním "já". Golemova místnost se vyznačuje zvýšenou polohou vůči okolním domům, tj. jde o prostor nadzemský, patřící do sféry vyšší, než je každodenní realita.

Meyrink slovo "Praha" odvozuje od slova "práh" a interpretuje je současně symbolicky jako práh mezi rovinou přirozenou a nadpřirozenou, mezi tímto a oním světem. Právě konkrétně popisované detaily prostředí a lokality v Praze reálně existující tak plní v rámci románového celku symbolickou funkci a podtrhují fantastický dojem, jímž román působí. "Na jedné straně Meyrink líčí půdorys tohoto města s Vltavou, ghettem, Hradčany, Zlatou uličkou, Daliborkou a Staronovou synagógou s dostatečnou určitostí, aby za tím byla viditelná silueta historické Prahy, na druhé straně zůstává jeho popis dostatečně neurčitý, aby bylo možno interpretovat podstatné části města jako symbolicky povýšenou architekturu duchovní cesty hlavního hrdiny. Oblouk vrat na začátku snu, u něhož končí 'vyšlapaná cesta událostí', podzemní labyrint ghetta s tajemnými chodbami a schodišti, který ústí do 'místnosti bez dveří' v Staronové synagóze, jsou architektonickými konkretizacemi Pernathovy cesty do nitra. K této fantastické architektuře patří i kamenný most přes Vltavu, spojující 'zde a tam', 'ghetto na této straně a onu stranu'. Zřítí se právě v oné noci, kdy je Pernath přijat do kruhu zasvěcených."¹⁹ Způsob popisu milieua tak sugeruje čtenáři nejistotu, zda je mu předkládán obraz historické Prahy nebo fantastického města.

Zatímco Meyrinkovo fantastické město je tedy městem současně historicky existujícím, Kubinova Perla je městem uměle vytvořeným. Kubin ji jako hlavní město Snové říše situuje do centrální Asie, do míst, kde dle líčení Marca Pola založil stařec z hor, hlava Ismáilitů, umělý ráj, který byl v prosinci 1256 zničen.²⁰ Kubinova Snová země je i v rámci

románové fikce sice reálná, ale umělá, uměle vytvořená - je svévoleným výtvorem jediné tajemné a bohaté osobnosti, Clause Paterý, který je inkarnací obrazotvornosti, imaginativní síly. Pestrosti života vytvářeného touto imaginativní silou odpovídá pestrost scénérie. Paterovo město Perla sestává z domů, které - dříve roztroušené po celé Evropě - byly na Paterův příkaz jeho agenty skoupeny, pro transport rozloženy na jednotlivé části a ve Snové říši dělníky znovu sestaveny v původní podobu: "Důvtipně rozloženy na jednotlivé kusy, byly ihned skládány dohromady a postaveny na základy již dříve vybudované. (...) a všechno se dalo podle vůle vládcovy" (20). Selekcce domů je dána Paterovou povahou - částečně božskou, částečně satanskou: "(...) není mezi nimi téměř ani jediný, který by nebyl poznamenán zločinem, krví nebo ničemností, dříve nežli byl přenesen na své nynější místo. (...) Kdekoli se událo lidské neštěstí, tam natáhl (...) Mistr svá tykadla" (164).

Popis vzhledu domů je zjevně ovlivněn Meyrinkovým *Golemem*, kterého měl Kubin původně ilustrovat, a protože se Meyrinkova práce na románu vlekla, použil některé už hotové ilustrace pro svůj vlastní román. Jako jedna z prvních částí Meyrinkova textu vznikla totiž kapitola v dokončeném románu nazvaná "Praha".²¹ V očividné paralele ke *Golemovi* Kubinův vypravěč popisuje Perlu takto: "Domy tu hrály významnou roli. Často se mi zdálo, jako by tu lidé byli jen kvůli nim a nikoli obráceně. Tyto domy byly silnými, opravdovými individualitami. Stály tu němě a přece opět mnohovýznamně. Každý měl jistou historii; kdo uměl čekat, po částech ji těmto starým stavbám odposlouchal. Byly to domy velmi náladové. Některé se nenáviděly a navzájem na sebe sočily. Byli mezi nimi škaředí bručouni, jako například protějšší mlékárna; jiné byly drzé a měly nevymáchanou hubu, právě naše kavárna je toho dobrým příkladem. Dále nahoru, dům, v němž jsme bydleli, byl nevraživou starou tetou. Pomlouvačně a zlomyslně šilhala okna. Zlé, velmi zlé bylo skladiště M. Blumensticha, drsná a žoviální kavárna vedle mlékárny, bezstarostný a lehkomyslný byl sousední domek říčního hlídače. Ale obzvláštní zálibu jsem měl v rožáku, který stál u řeky: byl to mlýn. Měl veselou tvář: byl bíle omítnutý a měl mechem zarostlou

šindelovou střechu místo čepice. Směrem k ulici, vysoko nahoře, vězela ve zdi hrubá kláda jako dobrý doutník. Trochu potměšilý a lstivý byl však jeho výraz kolem nejvyšších okének ve střeše" (74).

I pro Kubinova protagonistu "zdanlivě neživé předměty" (75) obrazy způsoby jednání obyvatel Perly.²² Stejně jako v Meyrinkově Praze i v Kubinově Perle reflektují domy pocity nenávisti a ohrožení: "Podloubí zívala na spěchajícího, jako by ho chtěla pohltnout. Neviditelné hlasy lákaly k říčnímu břehu, Blumenstichovo skladiště se škodolibě usmívalo, mlékárna se podobala skryté, pošouchlé pasti, ani mlýn nebyl potichu, tlachavě klapal po celou noc." (89)

Podobně jako obyvatelé židovského města jsou i obyvatelé Snové říše loutkami bez vůle: "(...) stejně nepochopitelná byla i moc, která z nás ve Snové zemi dělala loutky. Cítili jsme ji při každé maličkosti. Vládce ovládal naši vůli a kalil náš rozum. Pohrával si s loutkovitými poddanými, ale nače? (...) Bylo to stále temnější, čím déle o tom člověk přemýšlel" (142).

Meyrinkovu románu se podobá i osvětlení Kubinovy scenerie. Odehrává-li se Meyrinkův příběh "pod pochmurným nebem", i v Kubinově románu "nebe, které se nad tím klenulo, bylo věčně kalné; nikdy nesvítilo slunce, nikdy nevyšel za noci měsíc, nikdy nevyšly hvězdy. Věčně stejnoměrně visela oblaka hluboko dolů. Při bouřích se sice pohybovala, ale modrá obloha byla nám všem uzavřena" (53). V souladu s tím probíhají dokonce i změny ročních dob: "Pět měsíců dlouhé jaro - pět měsíců dlouhý podzim; trvalé šero v noci označovalo krátké, horké léto, nekonečná tma a několik sněhových vloček zimu" (55-56). Pološero, soumrak patří k preferovanému osvětlení fantastických příběhů. Kubinovu Snovou říši determinuje k postavení mezi dnem a nocí, bděním a spánkem, životem a smrtí, imaginací a realitou. I Kubin akcentuje vážné, melancholické rysy prostředí: "(...) Perla, hlavní město Snové říše. Melancholicky a smutně vyrůstala ze skoupé půdy v bezbarvé jednotvárnosti. (...) Zakladatel města nechtěl rušit vážnost této krajiny" (56). Tato melancholie je spjata se zánikem, se smrtí. Zejména městský hřbitov v Perle vyzařuje "mocnou melancholii" (216), neboť součástí Paterovy imagina-

ce je prvek destruktivní a Perlu - vytvořenou Paterou - lze pojímat jako architektonickou oblast jeho imaginace.

Jestliže první část románu tvoří převážně popis Snové říše jako produktu tvůrčí síly Paterovy, tak druhou část ve stále vzrůstající míře určuje "nepochopitelná tkáň smrti" (195). Postupné odumírání Snové říše je líčeno jako proces řízený všudypřítomnými silami. Tento proces postupného zániku, boj základních sil života a smrti, v němž vítězí smrt, citlivě reflektují právě věci ve své antropomorfní kvalitě. Příznačná pro tento proces je "drolivost" (186), která zachvacuje všechno a je označována jako "nemoc neživé hmoty" (186). Stavby i předměty "nezadržitelně propadaly vnitřnímu rozkladu, aniž bylo možno určit dostatečnou příčinu tohoto zjevu" (186). Tímto tajemným drolením, trouchnivěním a rozpadáváním domů a věcí pomalu začíná zánik apokalyptického rozsahu. Je symbolizován zápasem mezi Paterou, o němž se říká, že "má mimořádně hluboký odpor ke všemu pokroku, a to především v oblasti vědecké" (11) a bohatým Američanem z Filadelfie Herkulesem Bellem, který vtrhne jako revolucionář a intervnt do totalitního panství snového vládce. Pateru odhalí jako podvodníka a hypnotizéra, zbavujícího své poddané svobodné vůle, a hesly dovolávajícími se svobody, rovnosti, bratrství, společnosti, vědy a práva chce obyvatelům snového města přinést osvětu, poznání jejich situace a probudit je k akci. "I když nezískal na svou stranu všechny lidi, nepochybně probudil ve snivcích smysl pro politický život; tím však způsobil více zla, nežli snad bylo jeho úmyslem. Spolky a skupinky bujely jako houby po dešti. Každý chtěl něco jiného: volební právo, komunismus, zavedení otroctví, volnou lásku, přímé spojení se zahraničím, ještě přísnější izolaci, zrušení hranic - objevovaly se nejproctichůdnější snahy. Utvořily se náboženské kluby, katolíci, židé, mohamedáni, volnomyšlenkáři, všichni se sdružovali. Podle nejrůznějších hledisek, politických, obchodních a vyšších duchovních, rozštěpovali se obyvatelé Perly ve společenstva, která měla často jen tři členy" (158). Proces rozpadu je propukající anarchií jen urychlen. Morální úpadek jde ruku v ruce s úpadkem fyzickým. Chaotické zhroucení Snové říše, končící katastrofou apokalyptického rozsahu, probí-

há v etapách, jejichž líčení je inspirováno biblickou apokalypsou. Obyvatelé Perly, které Bell varoval před spánkem, v němž Patera boží jejich vůli a ovládá je hypnotickým kouzlem, jsou přepadeni spavou nemocí. Když se z tohoto spánku probudí, je město zaplaveno hmyzem a zvířaty, zejména hady. Lidé jsou zachvacováni nervovými a duševními chorobami, dochází ke krvavým rvačkám, vzrůstá alkoholismus a narkomanie. Propukají hrůzné sexuální orgie vrcholící ve všeobecných bakchanáliích pod volným nebem na Tomaševičových polích, velkých staveništích u hřbitova, kam lidé uprchli z hroutičího se města. Ve městě propukají povstání a ohně, rozeznívají se zvony na všech věžích a nakonec se město propadá do labyrintu podzemních chodeb, které zaplaví řeka Negro, protékající městem. S pokračujícím zánikem nabývá na intenzitě i soumrak zahalující Snovou říší: "Nerozeznávali jsme už noc ode dne, v pravidelném našedlém šeru se člověk jen s nouzí orientoval" (210). Snová země zanikne v okamžiku, kdy "rozsáhlá hradba oblaků, obloha Snové říše" (242) dokončí kruh a klesne tam, odkud vzešla. "Teplé vlahé počasí", které v Snové říši "bylo pravidlem" (55), je vystřídáno mrazivou zimou. Současně vyjde na nebi měsíc. Měsíc a chlad symbolizují smrt. Rozpad města symbolizuje rozpad světa.

I v Meyrinkově *Golemovi* nakonec dochází k zániku prostoru, v němž se příběh odehrával. Jako červená nit se textem táhne motiv konce, rozpadu, rozkladu. Už "milieu", v němž děj probíhá, odhaluje rozpadnutelnost světa. Kulisy tvoří pražská židovská čtvrť s rozpadajícími se a jako duchové strašícími domy, kde se uhnízdilo strašidlo zločinu a neřesti. Průběžně jsou popisovány znaky zvětralosti, zchátralosti, rozkladu: "(...) řady zprohýbaných domovních štítů vypadaly jako strašidelný, ve vzduchu se vznášející hřbitov - náhrobní kameny se zvětralými ciframi letopočtů, vztyčené nad zpráchnivělými hrobkami, nad 'příbytky', do kterých si hemživé lidské bytosti vydlabaly nory a chodby" (84). Stejně jako v Kubinově románu se zřítí město Perla, zmizí i v závěru *Golema* pražské ghetto, i když v tomto případě přirozeně určeným způsobem, asanací. Tato nálada zániku, příznačná pro Kubinův i Meyrinkův román, rezonuje obecné nálady šířící se

v literatuře a filozofii na přelomu 19. a 20. století, reflektuje nostalgii po zanikajícím Rakousku-Uhersku i tušení katastrofy první světové války. Fantastické apokalyptické vize jsou v literatuře této doby poměrně časté, sám Meyrink je později ještě výrazněji zpracoval v románech *Zelená tvář* (*Das grüne Gesicht*, 1916) a *Noc Valpuržina* (*Walpurgisnacht*, 1917).

Oba romány nepotvrzují Todorovovu tezi o neexistenci fantastické literatury ve 20. století. Dokládají rovněž, že fantastika není tak zcela neslučitelná se symbolikou a alegorií, jak předpokládá Todorov. Zejména Kubinův román lze číst jako alegorii zániku světa, fantastický svět je u Meyrinka i u Kubina sestaven ze symbolických odkazů. Hledající hrdina ve světě, který v sobě skrývá tajemný smysl, objevuje a luští hádanky, přičemž toto dlouhé hledání má poetický podtext a je v jistém smyslu důležitější než sám cíl. Symbolická struktura okolního světa však není prezentována jako předem daná, ale teprve v průběhu vyprávění se konstituuje, a to výlučně ve výkladu subjektu, hlavního hrdiny, který v obou románech je a zůstává perspektivním centrem celého textu. Průběžně a spolu s tím, jak hrdina do této symboliky, spleti "hádanek" proniká, je rozšifrovávána i pro čtenáře. Symbolické vztahy románového světa jsou tak v závěru obou románů rozuzleny, zatímco celkový dojem fantastična není rozrušen ani na konci, základní pochybnost, "fantastická nerozhodnost", zda šlo o popis skutečného dění nebo pouze o vylíčení vypravěčovy snové představy, přetrvává i po dočtení díla.

Poznámky

¹ *Das Gespensterbuch*, München, F. Schloemp 1913, s. VI.

² R. Riess, in: *Der Orchideengarten. Phantastische Blätter*, 1 (1919 - 1920), č. 24, s. 16.

³ Původní titul knihy zněl "Kámen hlubiny" (Der Stein der Tiefe). První zlomek románu byl otištěn v expresionistickém časopise *Der Pan* v roce 1911, druhý přetisk vycházel v časopise *Die weissen Blätter* od září 1913 do února 1914. V knižní formě dílo vydal v roce 1915 nakladatel Kurt Wolff v Lipsku.

⁴ Alfred Kubin, *Z mého života a z mé dílny*, Praha, Odeon 1983, s. 75.

⁵ Vyšel na jaře 1909 v nakladatelství Georga Müllera v Mnichově a v Lipsku v edici s příznačným titulem "Galerie fantastů" a text byl doprovázen 51 autorovými ilustracemi.

⁶ Citáty z českého vydání *Golema* v překladu Evy Pátkové, Praha, Odeon 1970 - dále na tuto edici odkazují přímo v textu.

⁷ Srv. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970. Německý překlad: *Einführung in die phantastische Literatur*, München, Carl Hanser Verlag 1972.

⁸ Srv. teorii Rogera Cailloise, podle níž "fantastično" (...) vyjevuje skandál, trhlinu, zvláštní, téměř nesnesitelný průlom do reálného světa (...). Podstatou fantastična je jev: to, co se nemůže stát a přece se stane, na určitém místě, v určitém čase, v totálně uspořádaném světě, který vypadá, jako by z něj tajemství navždy bylo vyloučeno." (cit. podle: *Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur*, Nr. 2, hrsg. Rein A. Zondergeld, München, Insel Verlag 1975, s. 35).

⁹ Citáty z českého vydání Kubinova románu pod titulem *Země snivců* v překladu Ludvíka Kundery (Kladno, Nakladatelství mladých 1947). Stránkové odkazy přímo v textu.

¹⁰ Zwakhovo vyprávění se opírá o vyličení této pověsti L. Weiselem ve sbírce židovských pověstí a mýtů *Sippurim*, kterou vydal Wolf Pascheles v Praze 1853.

11 Tato kniha existuje jen v Meyrinkově imaginaci.

12 Srv. též: *Země snivců*, s. 141 - 142, s. 146 aj.

13 Srv.: "Zážitek mé ženy byl přirozeně halucinací" (s. 92).

14 První audienci prožívá kreslíř takto: "Běžel jsem stále kupředu... Byl jsem hnán dále, náměstími a ulicemi... a dříve, nežli jsem poznal, kam mě nohy zanesly, stál jsem před palácem" (117). Podobnou zkušeností se vyznačuje i druhá audience: " Tu se ve mně cosi zacukalo - několikrát a rychle za sebou. Musil jsem vstát... Poznenáhlu mě naplňovalo tupé nutkání... Odevzdal jsem se zcela tomuto nejasnému pocitu... Táhlo mě to a tlačilo, předal jsem se zcela jakési vůdčí síle... Když jsem počal přemýšlet, byl jsem na poloviční cestě k paláci...chtěl jsem se vrátit. Nic nepomohlo, musil jsem dále..." (197) Kreslíř jde k Paterovi "jako loutka, mechanicky" (197), dlouhými chodbami paláce prochází "jako náměsíčník" (198). Když stane před Paterou, propadne plně hypnotickému kouzlu: "...nemohl jsem se odvrátit; byl jsem jako spoutaný v ruku magické síly" (120). "...nevýslovně sladká únava mě přemohla - sklonil jsem hlavu - oči se mi zavřely. -- " (200)

15 Oči jsou jedním z mála rysů přítele z mládí, na které si vyprávěč po dlouhé době vzpomíná: "...velké, nadpřirozeně světlé oči takřka vyčnívající z obrazu hleděly na mne - to byl nesporně Claus Patera!" (14) A jeho žena po setkání s lampářem-Paterou tvrdí: "...omyl je vyloučen, takové oči jsou jenom jedny... Slepě se třpytily!" (91 - 92) Při první audienci "Patera otevřel pomalu oči. Zároveň se mne zmocnila děsná slabost. Ztrnule a neodvratně musil jsem sledovat tyto strašlivé oči. To vůbec ani nebyly oči, podobalo se to dvěma světlým kovovým terčům, které se třpytily jako dva malé měsíce." I při druhé audienci "...jsem vytřeštěně zíral do očí bez lesku - byl jsem v klatbě. Jeho oči se podobaly dvěma prázdným zrcadlům, které zachycují nekonečnost. ...kdyby se mohli mrtví dívat, byly by to jejich pohledy" (199).

16 Předlohu pro tuto charakteristiku velkoměstského prostředí našel Meyrink mimo jiné v románu Charlese Dickense *Ponurý dům* (Bleak House, 1852 - 1853). Tento román byl součástí výboru z Dickensových románů a povídek, jež Meyrink přeložil a vydal v Mnichově roku 1910.

17 Např. Staronová synagoga (45, 91), BataliÓN (54 a další), Týnský dvůr (57), Hradčany (250), Zlatá ulička (165, 250), Jelení příkop (165), Daliborka (165), Fürstenberská zahrada (165) atd.

18 V ghettu se ulicemi dnem i nocí plíží "nezachytitelný stín zločinu" (35) a většina románových postav je zkažená vražednými instinkty, nenávistí, krutostí, lakomstvím a neřestí.

19 H. Oehm, "Der Golem von Gustav Meyrink", in: Vinfried Freund - Hans Schumacher, ed., *Spiegel im dunklen Wort*, Frankfurt a. M. - Bern, Verlag Peter Lang 1883, s. 181.

20 Německé vydání knihy Marca Pola *Milión*, jež měl Kubin patrně v ruce, se objevilo v roce 1907. Zmíněný příběh o stvoření a zániku umělého ráje se stal jedním z pramenů Kubinova románu. Další inspiraci přinesla povídka E. A. Poea, *Zánik domu Usherů* (The Fall of the House of Usher), kterou Kubin ilustroval.

21 Tato kapitola vyšla v již zmíněném předtisku v časopise *Der Pan* pod titulem "Vetešník Wassertrum".

22 Srv. charakteristiku složení obyvatelstva Perly na s. 58 - 59.

ENGLISH SUMMARIES

The Novel and the "Genius Loci"

A COLLECTION OF CRITICAL ESSAYS

The essays collected in this volume examine a complex relationship between "the region" and "regionalism" in a number of European and American novels published from the turn of the century to the beginning of the forties. While the *regional* aspects, namely the representations of a specific region and its topography, are typical of almost every work of fiction, *regionalism* in twentieth-century literature can be understood as a manifestation of a specific value pattern and an expression of a distinct creative attitude which, instead of being absorbed in the details of provincial, suburban or village life, aims to recreate the region in the form of a myth, and as an autonomous, aesthetic reality.

This development also changes the meaning of the *regional* features of twentieth-century novel. *Regional* begins to imply singularity and fullness, and signalizes the existence of an independent centre which may become an origin of *another*, alternative, universal perspective and value pattern. Such notions of cultural region and fictional space differ from the traditional ones in the absence of a single centre as a source of civilization and culture. The events laden with central and universal meaning may occur everywhere, even on the periphery. Therefore the words "influence" or "impact" typical of the centralist approach have been replaced by the concept of *event* signifying the permanence of meaning and its permeating through fictional world. These are a few general features of the following essays whose common purpose is to study the links between *local* and *spi-*

ritual regions in selected novels.

* * *

Vladimír Svatoň

"THE NOVEL OF THE TURNING POINT IN LIFE" IN RUSSIAN TRADITION

A.M.REMIZOV'S *SISTERS IN THE CROSS*

In classical theories of the novel (Blanckenburg, Schelling, Hegel), basic structural principles of fictional form were related to patterns of modern (middle class) society. Therefore also during the seventeenth and eighteenth centuries the novel of adventure and the *Bildungsroman* became dominant genres formulating the hero's circumstances as a problem to be solved by means of his abilities and because of his readiness to act. During the nineteenth century the limitations of this concept became apparent in three respects: first, to the rationally uncontrollable spheres of life discovered already in the classical novel; second, to the unexpected chance affecting the hero's life and destroying his plans, and, third, to the dissipation of the hero's activity in the emotional turmoil described already in sentimentalist fiction.

A different type of novel emerging in Russian literature can be named "the novel of the turning point in life," because of the centrality of the hero's sudden discovery that rational, daily activities happen on the surface of the "mighty stream of life" whose pull, though it can impede his own career, may also offer him realistic and valuable possibilities. In this new light, many of the standard motifs of the traditional (classical) novel are transformed. Thus, the constant drifting of the hero is replaced by the magic of an intimate relationship with a specific place; everydayness and periphery become more important than history or centres, and the failure of the hero's designs opens the way to new and more worthwhile chances.

These features are typical of A.M.Remizov's novel *Sisters in the Cross* distinguished by the grotesque nature

of the mythic world underlying everyday reality. At times, Remizov's grotesque becomes transparent and reveals an unknown order of being behind the events of daily life.

* * *

Zdeněk Hrbata

PARTICULARITY, PERMANENCE AND POETRY
LITERARY REGIONALISM OF RAMUZ AND GIONO

Between the wars, Charles-Ferdinand Ramuz and Jean Giono published a number of major regionalist novels in French language. Their common characteristic is the elevation of a local tale to a universal message. In spite of their concentration on particular regions (Swiss cantons Vaud and Valais in Ramuz and the Provençe in Giono), they describe general aspects of human nature. Conversely, the focus on a particular region protects their generalizations from abstraction.

Under these circumstances, the regionalist novel changes from a mere depiction of the *couleur locale* to a profound creative vision of the nature of things and of the universe. This vision transmutes the time as well as the space. Both of them become elementarized: narrative time is replaced by the time of nature and the rhythm of a landscape, and fictional space is segmented into several basic configurations (mountains - lowlands, river - pasture, village - city). The elementary spatio-temporal patterns make up a specific continuum which can be called a parabolical chronotope because it transforms every story into a parable.

Thus, the general meaning, namely the universal rhythm of nature and human life, is grasped and communicated. Even the characters, similar to mountains, trees, &c., are integrated into an eternal time. If everything in the fictional world is subject to a universal rhythm, this rhythm must be permanent: natural processes as well as human activities are repeated but each time they begin anew.

In the novels of Ramuz and Giono, thematic, motivic and structural aspects of the elementarization of space and time

and of the corresponding universalization of meaning are studied. Special attention is paid to the lyrical representations of the harmony between natural and human world (in Giono's fiction) and to the expressions of the general rhythm of the universe. The aim of the elementarization of space and time and of the universalization of meaning is to create a "permanent" and "intense" fictional world which is integral as well as anchored. Both these processes are also shaping the main characters who ask about the possibility of permanent human joy and happiness, strive to overcome barriers of loneliness and to create a network of almost mystical collective relationships based on the poetry of life (Giono).

The chief feature of Ramuz's novels is the emphasis on essential aspects of human nature and life. This implies that the individual has to be *situé* and cannot live uprooted from her place and community. Rather than invoking a traditionalist percept of the "return to the roots," this theme marks a rediscovery of the essence of life and a plunge into the depths of the soul which includes the idea of the Absolute.

* * *

Anna Housková

IDYLIC REGION AND THE SEARCH FOR THE ROOTS

In twentieth-century Latin American novel, the attribute "regionalist" does not imply marginality. The environment in which the story takes place is by no means conceived as a periphery of the civilized world: the pampas, forests, mountains, &c., have a representative, Pan-American meaning, as if the region included the whole continent.

There are at least two distinct types of Latin American regionalist novel:

The first can be called the *novel of continuity*. It is mainly represented by idyllic novels whose stories take place in remote, isolated parts of the country, in a fully autonomous world with its own stable order. The idyllic no-

vel develops in the long span of time, from Jorge Isaacs to García Márquez. In this development, four idyllic loci are identified and studied in the relation to temporality in various narratives. They include the farm in Isaacs's novel *María*, the pampas in *Don Segundo Sombra* by Ricardo Güiraldes, the village remote from the world in *Zurzulita* by Mariano Latorre and the suburb in *La sangre e la esperanza* by Nicomedes Guzmán. The oppositions between nature and civilization, home and alien world or between epic community and prosaic society inherent in all these loci are idyllic and have an axiological meaning: the authentic world, which is happy due to its meaningful nature and binding values, is contrasted with a realm of emptiness and alienation. The need to belong in the former world and to experience its wholeness is also expressed in the tension between the pensive nostalgia of the narrator and the naive purity of the represented world.

The second type has been named the *novel of the encounter and clash of cultures*. It is characterized by the hero's travel into the interior of the continent in search of primitive life, of the roots. Foundations of this type, anticipated in *Facundo* by D.F.Sarmiento, were laid by Rivera's novel *La vorágine*. The characters of the latter plunge into an unknown, disharmonious environment: similar to other novels of this type, the hero, having crossed the boundary between different worlds cannot belong in neither of them. The forest in Rivera's book is characterized by two kinds of "otherness." Impenetrable as a whole, it offers the hero a possibility of penetration into its heart and understanding cosmic order. An interesting variety of this type is represented by J.M.Arguedas's *Los ríos profundos*. Contrary to the usual pattern, the image of the centre does not appear at the end of the search but it is introduced at the very beginning of the narrative. The hero is marginalized and remains in a disparate, heterogeneous world. Even at this level, the periphery achieves a central meaning, for the weak, uprooted hero now stands in the centre of the fictional world and of its value structure. And the chief values of the hero's character - his sensitivity and unders-

tanding towards another - become manifest due to his intermediate position between diverse social groups.

* * *

Martin Procházka

REGIONALIST AND MODERNIST NOVEL

VALUE PATTERNS AND COMMUNAL LIFE IN LATE NINETEENTH-CENTURY SCOTTISH FICTION AND IN JAMES JOYCE

The spatio-temporal and value patterns typical of the regionalist novel in Scotland, are studied in the so-called *kailyard* novels (Barrie, Maclaren and others) popular at the turn of the century. The discussion of the *kailyard* is extended to comprise the reactions to its idyllism and nostalgia in the works of contemporary Scottish authors (*The House with the Green Shutters* by George Douglas Brown and *Gillespie* by John MacDougall Hay) and the attempt at a synthesis of these divergent tendencies in *A Scots Quair* by L.G.Gibbon. In spite of some remarkable differences (the homology of chronotopic and value structure in the central emblem of a house, the identification of the otherness of the unconscious with the alienation caused by economic factors), the last mentioned works are still found to have a compatible figurative framework where the characteristic features of the *kailyard*, namely the metonymic identification of a universally relevant way of life (prescribed by evangelical Christianity) with the life of a particular region and community, are not subject to fundamental transformations. This is true even if the metonymic identification typical of the *kailyard* is replaced by ironical distancing in the works of Brown and Hay or by an attempt in *A Scots Quair* to mediate between the universalism of values founded on myth and historical determinism.

Similar patterns and transformations are also traced in *Dubliners* by James Joyce and may even be said to have informed the structure of his later works, especially of *Ulysses*. Their common root is seen in the spatio-temporal and value structure described by Bakhtin as the *idyllic*

chronotope. But in contrast to Bakhtin, the idyllic chronotope in the regionalist novel is perceived as a structure emphasizing -- apart from customs and tradition -- *historicity* as the chief value of the communal life. This paradox can be explained as a result of the resistance of provincial communities to the power and culture of the "centre" and to the official versions of history.

The violent assertion of historicity in provincial life, which in the Scottish culture culminates by the grim determinism of *A Scots Quair*, is evaded in Joyce's work. To explain the conditions and outcomes of this evasion, the phenomenological notion of historicity has to be rewritten in a different key using the conclusions of Hayden White (in *Metahistory* and *Tropics of Discourse*) and defining historicity as a quality of discourse produced by rhetorical figures.

In the new perspective, the relationship between the traditional regionalist novel and the founding works of modernism produced by Joyce appears as the supersession of the metaphorical and metonymical figures typical of the Scottish regionalism by the tropes of irony and synecdoche in Joyce's writing, where epiphany can be interpreted as a synecdochic structure. This shift is paralleled by the transformation of the figures of the Other (in characters and space) into the otherness of the language.

Consequently, the mythical mode (or "counter-history") in *Ulysses* may be viewed in the post-structuralist and post-modernist context rather than as a result of a modernist synthesis. The concretization of the spatio-temporal and value patterns typical of a narrow and subdued parochial culture leads to the disintegration of a totalizing modernist vision in Joyce's language, and anticipates the deconstructionist notions of structure and meaning implied in the concepts of *bricolage* and *différance*.

* * *

THE SOUTHERN MYTH OF THE FALL

WILLIAM FAULKNER: *ABSOLOM, ABSOLOM!*

There is a remarkable discrepancy between the world-scale modernist achievement and the exclusive South-centredness of William Faulkner's "Yoknapatawpha series." This divergence can be at least partially explained by the connection of the author's literary beginnings with the Southern Renaissance in the nineteen-twenties. It was this self-centred and self-conscious artistic emancipation that gave local literature an impetus to overstep regional boundaries.

In this general framework, the spatio-temporal dimension of the Yoknapatawpha novels is studied. At one level, a complex pattern of meanings is considered, which is common to all novels irrespective of their chronology. This pattern is generated by the repetition of historical events and recurrent existential situations. Another view is focused on individual stories nourished by events within a long span of Southern history. At both levels, the same temporal effect is observed: rather than by the lapse of time, the South is characterized by the persistence of its own past laden with evil and guilt and imposed on the ordinary, everyday life of a country town.

The polarity between the realistic regional setting and the burden of this mythical past generates a tension in the stories that often bursts into violence -- a symbolic Southern legacy -- and is always perceptible as pervading the lives of the characters and their relationships through their consciousness as well as the subconscious. In *Absolom, Absolom!* the complex aim of Faulkner's inward orientated narrative techniques penetrating the minds of several generations in succession is found in a specific narrative "hypertrophy" which causes the transformation of the story into a living myth. Due to the universal impact of its message, this living myth is also a myth-to-live.

* * *

Lenka Vachalovská

HALFWAY BETWEEN THE LEGEND AND THE ANECDOTE
EHRENBURG'S *STORMY LIFE OF LAZIK ROITSCHUVENZ*

The Stormy Life of Lazik Roitschvuenz is an almost unknown novel by Ilya Ehrenburg. Written in the twenties, it remained unpublished until the end of the eighties when it appeared in a Soviet literary journal.

The essay opens with a question about the meaning of Jewishness for the author and about its representations in the story. Ehrenburg's reflections about Jewishness have always a socially critical undertone: for him, Jewishness is synonymous with "being hounded" in social terms, both on the global, supra-national scale and in a specific place and community (as a member of a Jewish minority in a provincial Russian town).

Jewishness is also implied in the hero's loneliness and drifting. In this context, the relationship of Ehrenburg's book to the picaresque novel becomes evident. But Ehrenburg's hero, apart from being only a parasitic *pícaro* who can make the most of any situation, is also a philosopher voicing the author's opinion.

This dual nature of the principal character is reflected on two basic levels of Ehrenburg's narrative. Apart from Roitschvuenz's adventures, a number of parables called "holy anecdotes" are told by the hero. These anecdotes are Hasidic and represent a plebeian faith functioning as a corrective to religious orthodoxy and traditional legends. A similar approach characterizes the comparison of the hero with the Wandering Jew.

Another major theme of Ehrenburg's novel is the relationship of the individual and the social whole. The protagonist is an unimportant, "little man", but his action, attitudes and mere existence cast doubt on contemporary simplistic notions of collectivism. The relationship of the individual to the absurdity of the "great world" is projected into the thematic structure, narrative strategies and over-

all form of the novel which has many parallels both in the works of Ehrenburg's contemporaries and in the Soviet fiction of the seventies and eighties.

* * *

Gabriela Veselá

THE OTHER SIDE

FANTASTIC NOVELS OF ALFRED KUBIN AND GUSTAV MEYRINK

In the fiction written in German, *Der Golem* (1915) by Gustav Meyrink and *Die andere Seite* (1909) by Alfred Kubin represent the genre of fantastic novel popular in the time of the First World War. Both works are similar in many respects. A specific framing of first-person narratives contributes to the vagueness of the distinction between the real and the imaginary. Apart from the themes of a dream, vision or hallucination, both novels are characterized by the motifs of eyes, sight, hypnotism and blindness whose meanings are also symbolic. The impenetrable, enigmatic world is also evoked by the motifs of fear and anxiety. The ambiguity in the depiction of the environment corresponds to the ambivalence of the whole structure. In both novels, the site of the story is eventually destroyed. Though the deciphering of mysterious symbolic references runs parallel with gradual unravelling of the structure of fantastic worlds accomplished by the heroes, the ambivalent nature of the stories taking place between the real and the supernatural remains unchanged.

EDICE URSUS

Svazek 4

ROMÁN A "GENIUS LOCI"

Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře

Redigovali Anna Housková a Zdeněk Hrbata.

Anglická resumé přeložil Martin Procházka.

Na obálce použita kresba Paula Cézanna "Mústek se stromy"

Části jednotlivých kapitol byly otištěny v časopise
Svět literatury.

Vydal Ústav pro českou a světovou literaturu jako přílohu
časopisů *Česká literatura a Svět literatury*

MLEJNEK, nakladatelství a vydavatelství, s. r. o., Jiráskova
169, 530 02 Pardubice

Náklad 500 výtisků

Edice URSUS byla založena za pomoci Nadace CHARTY 77

ISBN 80-85778-07-6

