

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

filologie – dějiny české literatury a literární vědy

Blanka Činátlová

HOC EST CORPUS

Úvod do literární anatomie.

HOC EST CORPUS

Literary Anatomy: An Introduction

Disertační práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

2007

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Blanka Činátlová

Obsah

NĚKOLIK INSPIRACÍ NA ÚVOD

<i>Inspirace filosofická</i>	3
------------------------------	---

Dvě poznámky k fenomenologii těla

Poznámka první	9
----------------	---

Poznámka druhá	10
----------------	----

<i>Inspirace teologická</i>	13
-----------------------------	----

<i>Inspirace kulturněantropologická</i>	19
---	----

Poznámka k fenomenologii hry	22
------------------------------	----

ZPĚV I.

O SLZÁCH ODYSSEOVÝCH (<i>MYTHOS</i>)	34
---	----

<i>Intermezzo první: POHLED</i>	44
---------------------------------	----

ZPĚV II.

O TOM, CO SE STANE, KDYŽ JE ČLOVĚK ZAJEDNO SE SVÝMI ORGÁNY (<i>AUTORSKÝ MÝTUS</i>)	49
---	----

<i>Intermezzo druhé: HOSTINA</i>	67
----------------------------------	----

ZPĚV III.

O BATMANOVÝCH NOČNÍCH MŮRÁCH (<i>LITERÁRNÍ PERIFERIE</i>)	76
--	----

TĚLO KRISTOVO	94
----------------------	----

IMITATIO CHRISTI	100
------------------	-----

VE VÍRU TANCE	109
---------------	-----

ŠPATNÉ SNY DÁNSKÉHO PRINCE	119
----------------------------	-----

SPIKLENCI SLASTI (RÉTORICKÁ EROTIKA BUDOÁRU)	124
---	-----

PONOŽKY BARVY USCHLÉHO LISTÍ	138
-------------------------------------	-----

AGENT BEZ TĚLA	149
-----------------------	-----

ZPĚV MÝTICKÝ	149
--------------	-----

ZPĚV DANDYSTICKÝ	155
------------------	-----

PARDÁLOVÉ A DÉMONI PRÁZDNOTY	162
-------------------------------------	-----

NAŠIM ŽIVLEM JE VĚČNÁ NEZRALOST (FORMA A HMOTA)	163
---	-----

ČLOVĚK MUSÍ JÍST BIFTEK A MUSÍ SE HÝBAT (FRAGMENT)	165
--	-----

HEJ, TVÁŘ NA STROMĚ JAK ŠIŠKA (TVÁŘ)	174
--------------------------------------	-----

MELANCHOLICKÝ OTROK ZELENĚ (METAMORFÓZY)	177
--	-----

KLÍČOVÁ DÍRKA, JEŽ SE DÍVALA MÝMA OČIMA (INTIMITA, TRAPNOST, ŠMÍROVÁNÍ)	181
ULEHL JSEM NA VĚTEV, NA JEJÍMŽ KONCI SEDĚLA A HOUPALA SE S KOLMO VZTYČENÝM OCASEM VEVERKA MÉHO ROZMARU (SPÁNEK A ÚNAVA)	186
MEZI SEBOU SE DOROZUMÍVAJÍ JAKO KAVKY (JAZYK)	188
KONEC A BOMBA, KDO TO ČET, JE TROUBA! (SMÍCH)	190
 EPILOG	 194
ABSTRAKT	199
ABSTRACT	201
SEZNAM LITERATURY	203
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	211

NĚKOLIK INSPIRACÍ NA ÚVOD

Inspirace filosofická

Tělo se nade mnou uzavírá, a tím se mi uzavírá i svět. Můj prostor se neustále smršťuje, mobilita se omezuje na jakýsi vegetativní stav. Zdá se ale, že prostorové umístění pro mne dnes znamená méně, protože ať jsem kdekoli, vždycky mě poutá inertní maso, vždycky jsem chycen ve vadném těle.

Robert F. Murphy: Umlčené tělo

Jan Patočka říká, že celá filosofická tradice je kombinací umění myslet a umění vidět¹. Stěžejním problémem, jímž se zabývá především (i když nejen) fenomenologie či filosofie jazyka, se pak stává otázka, jak toto viděné, popřípadě viditelné, zachytit. A je možné toto viděné vyjádřit přesně a jasně – tak, aby označující korespondovalo s označovaným? Jsme nějak nebo něčím ve svém vidění světa determinováni? Jak *vidíme* svět?

Základním *úhlem pohledu* není pouze schopnost vnímání jako taková, ale tělesnost – tzn. způsob, jakým se lze dívat na naši situaci. Téma těla, „viditelnosti“, tělesnosti systematicky a koncepčně zpracovává především posthusserlovská fenomenologie. „*Vidíme věci samy, svět je to, co vidíme: formulace tohoto druhu vyjadřují víru, která je společná přírodnímu člověku i filosofovi, jakmile otevře oči; odkazují k hluboké vrstvě němých „mínění“, zahrnutých v našem životě*“² Tímto souvětím otevírá svá tázání po viditelném a neviditelném francouzský filosof Maurice Merleau-Ponty. Základní předpoklad vidění, dle Merleau-Pontyho *inscenátor mého vnímání* je samozřejmě tělo: „*Musím konstatovat, že tento stůl přede mnou je v jedinečném vztahu k mým očím a mému tělu; vidím ho jen tehdy, je-li v okruhu jejich působnosti; mimo něj je temná hmota mého čela, pod ním velice neurčitý obrys mých lící; jedna i druhé je viditelné pouze limitně a může ho zakrýt, jak by samo mé vidění světa vycházelo z určitého bodu světla. A dokonce: mé pohyby a pohyby mých očí rozechvívají svět tak, jako je možné rozhybat dolmen prstem, aniž by se tím narušila jeho*

¹ Za povšimnutí jistě stojí, jak si i literární věda často vypomáhá metaforami vidění – point of view, perspektiva vypravěče, oko kamery...

² Merleau-Ponty (1998): 14

*základní stálost. (...) S každým pohybem mých očí, které ohledávají prostor přede mnou, se věci na chvíli deformují.*³ Je-li svět to, co vidíme, a vidím-li (vnímám-li) svět skrze své tělo, pak sama má tělesnost představuje nejzákladnější lidskou zkušenost se sebou samým i se světem. Merlau-Ponty používá pojem „zkušenost žitého těla“. Zkušenost žitého těla představuje naprosto jedinečnou schizofrenii – tělo reflektované a zároveň reflektující, viděné a současně vidoucí. Na jedné straně jsem si vědom svého těla jako toho, díky čemu vcházím do kontaktu s věcmi; toho, co umožňuje mé vidění; jsem schopen ho vnímat a pozorovat (vidím vlastní ruku), ale na druhé straně skutečná zkušenost žitého těla přichází až tehdy, jakmile tělo ustupuje do pozadí: *„Dotýká-li se moje levá ruka mé pravé ruky a já teď chci svou pravou rukou uchopit to, co koná moje dotýkající se levá ruka, pak se vždy v posledním okamžiku tato reflexe těla na sebe sama zhatí: ve chvíli, kdy cítím svou levici svou pravici, přestávám se pravou rukou dotýkat levé.(...) Předtím, než mám vědění o těle – v němž je již implikován vztah ke druhému -, mne zkušenost mého žitého těla jakožto obalu mého vněmu naučila, že vněm se nerodí kdekoli, nýbrž že vchází tehdy, jakmile tělo ustupuje do pozadí.*⁴ Tento paradox navíc umocňuje naše zkušenost s druhými lidmi – vidím, že tutéž věc, kterou vnímám já, vnímá i jiný člověk. Věc vnímaná druhým člověkem se pak zdvojuje na tu, již druhý vnímá skrze jeho tělo, a tu, kterou vně jeho těla vidím já. Prožitek druhého, jehož vidím, jak vidí „můj svět“, demonstruje, že naše soukromé světy spolu komunikují a každý z nich se svému držiteli ukazuje jako varianta společného světa.

Setkání s druhým přináší i jinou podstatnou zkušenost žitého těla – vědomí viditelnosti mého těla. Člověk zažívá své tělo nejen jako vidoucí a pozorující, ale díky vidění druhých i jako viděné a pozorované, uvědomuje si viditelnost svého těla: *„Cítíme se být pozorováni (pálení v šíji) nikoli proto, že z pohledu něco přechází na naše tělo a spaluje příslušné místo, nýbrž proto, že pociťovat vlastní tělo znamená také pociťovat to, jak se ukazuje druhému člověku.*⁵ Toto ocitnutí se v zorném poli někoho druhého nevede pouze k vědomí subjektivně-objektivní povahy vlastního těla (tělo vidoucí/viděné), ale především k další podstatné souvislosti viditelného („svět je to, co je vidět“) a tělesného, ke zkušenosti, že svým tělem obývám svět. Tělo se stává součástí viditelná, je jím „obemknuto“: *„Tělesnost- onen fakt, že viditelná, kterým jsem, je vidoucí (pohled) neboli, což je totéž, že má vnitřek + onen fakt, že vnější viditelná je rovněž viděná, tj. prodlužuje se až do ohrazení mého těla, které je*

³ Tamtéž, s. 17

⁴ Tamtéž, s. 19

⁵ Tamtéž, s. 239

součástí jeho bytí.“⁶ Tělo náleží ke světu, viditelné, je jeho součástí. Pohled, říká Merleau-Ponty, ztělesňuje vidoucího ve viditelné, umožňuje hledání a nalézání sebe sama ve viditelné, jež má tutéž látkovou povahu – tzn. primárně jsem viděn či myšlen světem. Neboli teprve trojjedinnost těla - vidící se, vidoucí a tělo viděné - přináší komplexní zkušenost lidské tělesnosti, a tudíž i situovanosti a zabydlenosti ve světě. Velmi přesně to demonstrovuje svět románů Franze Kafky, pro něž budou právě motivy těla a tělesnosti klíčovými interpretačními momenty (viz. kapitoly o modernistické tělesnosti). Možná právě absence jedné, či hypertrofie druhé této zkušenosti vysvětluje metafyzický neúspěch Josefa K. nebo zeměměřiče K. Oba svět neustále vystavuje jejich tělesnosti, momenty šmírování, přistižení, tělesného odhalení vedoucího k trapnosti se ustavičně stupňují, oba hrdinové zažívají bolestně a marně svou viditelnost, objektivní zkušenost svého těla jako těla viděného. Občas se vzmohou na šmírování tělesnosti druhých (zejména Josef K.), ale dimenze těla vidoucího se, sebereflektujícího jim naprosto chybí.⁷ Oba hrdinové zůstávají vůči světu i sami sobě „nevidomí“, přestože oni sami jsou světem vidění. Jednotlivé dimenze těla setrvávají v izolovanosti, místo aby docházelo k jejich splétání, kdy vidoucí a viděné splývají.

Tělesnost necharakterizuje Merleau-Ponty ani jako hmotu ve smyslu částic bytí, ani jako „psychický materiál“ substanci či ducha, ale jako „*živel – tj. všeobecná věc uprostřed mezi časoprostorovým individuem a ideou, inkarnovaný princip, který zavádí určitý styl bytí všude tam, kde je nějaká jeho částice.*“⁸ Tělesnost implantuje viditelnost a hmatatelnost do vidoucího a dotýkajícího se těla, tělo se vmačkává do světa a otiskuje do sebe viditelnost světa, která jej obdařuje vidoucností a vírou (nikoli věděním) v to, že subjektivní zkušenost našeho těla míří k věcem samým. Dotek mé ruky mě spojuje nejen s vlastní viditelností, ale na základě zkušenosti žitého těla i s viditelností druhého (dotekem jeho ruky), s nímž se mohu „setkat“ díky dotyku s viditelností (=zkušeností s tělesností) jako takovou. Je-li tělesnost základní živel Bytí, pak tělesnost lidského těla má tutéž povahu jako tělesnost světa, sdílí spolu tuto tělesnost a vzájemně do sebe přesahují.

Spojí-li se tělesnost a myšlenky, dochází ke sloučení viditelného a neviditelného, protože vnímané věci vidíme, ale významy náleží neviditelné. Ve viditelné nalézáme vždy jen „trosky ducha“. Viditelné je vždy v určité vzdálenosti, zpřítomňuje se, ovšem dosažitelné začíná být teprve tehdy, jakmile jej chápeme ne jako přibližující se myšlení, nýbrž jako obklopující a obemykající (tzn. tělesnost). Zdá se, že určitá část potenciálně viditelného světa

⁶ Tamtéž, s. 264

⁷ V tuto chvíli samozřejmě opomíjíme Kafkovu Proměnu, v níž deformovaná tělesnost spočívá v něčem jiném.

⁸ Tamtéž, s. 136

zůstane právě kvůli tělesnosti vždy neviditelná – člověk nikdy nedohlédne za svá záda; stejně jako čtenář v Rozpravě o zdviži (Věra Linhartová) nespátří kvůli malé papírové knížce už nikdy svůj pokoj celý a nikdo mu nezaručí, že po té, co knihu ze svého zorného pole odstraní, zůstane prostor skrytý za knihou týž, jako když četl. Neviditelno ale neznamená ne-viditelné, to, co není nikdy vidět: „*To, co bylo či bude viděno a viděno není, anebo to, co vidí někdo jiný než já, co nevidím já, přičemž se však jeho absence počítá ke světu.*“⁹ Svět Procesu je neviditelný pouze pro nevidoucího Josefa K., nikoli pro čtenáře. Neviditelné neleží tedy mimo svět, ale „za“ viditelnem a umožňuje bytí vertikálního a transcendentálního prostoru. Hloubka a záda, dvě dimenze skrytého, dovolují věcem, aby zůstávaly ostré. Právě toto skryté, neviditelné, avšak potenciálně viditelné, působí, že věci mají tělesnost, klade před můj zrak překážky – pohled se musí nějak s touto hloubkou vyrovnat, přijmout ne-viditelné jako „jiné“ viditelné.

Na řadu podnětů Merleau-Pontyho navazuje Jan Patočka. Tělesnost vnímá jako hlavní dimenzi i předpoklad přirozeného světa. Naše tělesnost je základní osou světa, jejím středem; iniciuje zásadní časoprostorovou orientaci ve světě. Tělo označuje Patočka jako „nulový předmět“. Merleau-Ponty použil pojem „Nullpunkt“ – ve smyslu nulového bodu všech dimenzí světa, těla jako míry všech věcí světa – tělo se dotýká sebe, vidí se, a proto je schopno vidět a dotýkat se něčeho, být otevřeno pro svět. Patočka tím má ale na mysli něco trochu jiného, spíše vědomí, reflexi našeho těla, jež se nám většinou jeví tak blízké a samozřejmé, že jej ani netematizujeme, ale zároveň za určitých okolností je naopak tak tematizované jako žádný jiný předmět (bolest, slast, nemoc, hlad). Proto má tělo charakter lidské situace, interesovanosti, zakořeňuje nás do věcí a převádí z prostoru těla do prostoru světa.

Právě prostorovost (orientaci v prostoru) považuje Jan Patočka za významný rys lidské existence: „*Pouze tělesná bytost může existovat prostorově, vztahovat se k prostoru, nicméně prožívaná prostorovost našeho těla nemůže spočívat v jeho objektivně geometrických relacích jakožto věci. Naše tělo je život, který sám ze sebe prostorově jest, produkuje své umístění do prostoru, dělá se prostorovým. (...) Tedy lidská orientace není orientace v okolí, ale při pluralitě možností, kdy nejsme zapuštěni jen do jediného okolí jako zvíře, nýbrž jsme vůči němu uvolnění do vedlejších světů a poloskutečností, je naše žití vůči tomu, co nejsme my, žitím ve světě, nikoli pouze v okolí.*“¹⁰ Být ve světě tedy znamená být prostorově – vztahovat se k sobě tím, že se vztahujeme k druhému, dalším věcem a světu vůbec. Tento vztah

⁹ Tamtéž, s. 221

¹⁰ Patočka (1995): 27-28

umožňuje naše tělesnost vytvářející „horizont“ našeho bytí a svět: *„Horizont je obzor, který obkličuje všechny jednotlivost dané krajiny, její vizuální část, ale překračuje ji. Vidíme vždy výsek, ale vždy jej doplňujeme do celého kruhu. Pohybuje-li se centrum, mění-li se pohledy, mění se předměty, přesunují se z periferie k centru a naopak, ale horizont zůstává stát.“*¹¹ Stojící horizont značí přítomnost toho, co samo o sobě přítomné být nemusí, znamená jakousi hranici, jež naznačuje, že může být překračována, že nepřítomné (Merleau-Ponty by řekl neviditelné) je potenciálně přítomné a dosažitelné. Horizont představuje poslední viditelnost v krajině; mezní bod, jenž jsem schopen obhlédnout, a vztah k němu určuje každou věc ležící uvnitř. V horizontu se stýkají všechny perspektivy naší vizuality – to nejvzdálenější, nejméně viditelné určuje smysl toho nejbližšího. Prostorové umístování souvisí s udělováním významu. Situovanost člověka ve světě, vztah k horizontu klasifikuje svět, jevy a věci centrální/periferní, blízké/vzdálené, na „domácí“/cizí.

Změny ve světě provádíme svou tělesností, tím, že se vrháme¹² do světa a svou tělesnou existencí působíme na věci. Prostor je orientován k nám: *„Původní dynamika, jak ji cítíme, charakterizuje prostorovost naší tělesné existence. To se jeví v tom, že prostor je orientován k nám, orientace v prostoru tak, jak jej žijeme, má své nahoře-dole, vpravo-vlevo, vpřed-vzad.“*¹³ Orientace ve směru nahoře-dole vyjevuje náš život jako určité úsilí, přemáhání odporu, které směřuje proti tíži. Ale dal by se samozřejmě vnímat, ačkoli Patočka o tom explicitně nemluví, i jako pohyb metafyzický. Orientace vpravo-vlevo odkazuje na původní symetrii naší aktivní tělesnosti a vpřed-vzad je směr naší aktivity, tělesnosti, která vidí. S těmito třemi dimenzemi naší aktivity se nesetkáváme v sebereflexi, ale v tom, jak se nám jeví věci: *„Ukazuje se tu vzájemné zaklínění pohybové a jevové stránky, toho, co se objevuje, a jak se naše tělo orientuje k tomu, co se objevuje, jak se k tomu upíná.“*¹⁴

Další podstatná charakteristika naší tělesnosti spočívá v tom, že výhradně ve svém těle cítíme bolest, slast, svěžest, únavu... a tyto „nálady“ zásadně určují naše tělo jakožto východisko aktivity. Tyto nálady se neobjevují jako věci, tzn. neleží „před námi“, ale ovlivňují naše vidění světa, nastavují určitou faktickou situaci, v níž se nacházíme, „naladují“ nás vůči světu. Tato nálada (naladěnost) nás uvádí do světa. To, že jsme vždy nějak naladěni, znamená, že jsme vždy už někde situováni ve světovém celku – svět nás oslovil. Na tuto výzvu odpovídá člověk svou aktivitou a toto konání, říká Jan Patočka, je vždy „výslovné“,

¹¹ Tamtéž, s.29

¹² V tomto kontextu nesouvisí vrhání se do světa s existencialistickou vržeností, ale spíše s „rozvržením“ a rozvrháváním, jež zdůrazňuje aktivitu vnímajícího a vztahujícího se subjektu.

¹³ Tamtéž, s. 34

¹⁴ Tamtéž, s.35

neboť vždy konám já. Tato odpověď oslovujícímu světu (světu, který je pro mne otevřen) vždy předpokládá disponování „živým“ tělem – tělo nám musí být vždy k dispozici, povolné a poslušné, odpovídající na impuls. Vlastní tělo se nám dává jako dynamismus, který nás vrhá a vztahuje k předmětnosti světa. Momenty našeho pohybu ve světě a ke světu nacházíme v několika aspektech. První se týká našeho emocionálního umístění, ona základní situace „jak se mám“ – nálada. Další fáze pohybu vyjadřuje vlastní aktivitu s ohledem na rozvrh možností, tento pohyb znamená naše sebeumíst'ování do věcí, jež se následně manifestuje ve věcech prostorovou orientací (nahore/dole...). Díky této prostorové orientaci, vytvoření horizontu dochází k našemu sebeumíst'ování do světa, tzn. přes svět se vracíme sami k sobě. Načež pohyb vrcholí uvědoměním fenomenologie mé vlastní, personální tělesnosti; poznáním, že svět není ode mne odlišný, je též povahy (tělesné) jako já, a stejně jako má svět vliv na mne, mám já vliv na svět.

Stejně jako Merleau-Ponty zmiňuje i Jan Patočka nutnost druhé bytosti. Člověk se vztahuje k sobě skrze druhého člověka, zažívá zkušenost sebe sama jako objektu pro druhého a poznává, že druhý může být stejným objektem pro něj – díky tomu, že oba mají zkušenost se společným světem (jsme též látky jako látka světa). Zkušenost druhého k nám ale vždy přichází pouze jako prezentace – zpřítomnění, tzn. prožívání druhé lidské bytosti nikdy nebudeme moci zakusit v jeho originální podobě. Druhý pro nás zůstává fenoménem, který můžeme nahlédnout díky společně sdílené zkušenosti těla: *„Druhý je nám dán skrze svůj zjev, jen jako fenomén, a ne ve svém původním bytí. Asi tak, jak jsme si sami dáni, když se díváme na své tělo (upadli jsme a ohmatáváme se).“*¹⁵ Na jedné straně tedy do druhého projektujeme sami sebe, nacházíme totožné či podobné zkušenosti a nálady, na druhou stranu přináší i obsahy zcela nové – zážitek určité neviditelnosti (nikdy nebudu znát prožívání druhého v jeho celku, ani se druhým nebudu moci nikdy maximálně ztotožnit) a setkání s „jiným“ nebo dokonce s „cizím“. Současně vím, že má recepce druhého může být mylná, fragmentární i lživá. Prezentace mě tedy jednak usvědčuje jako necelou, potřebnou a přijímající „soubytost“ a můj život jako „souživot“ a vzájemné obohacování s druhými, jednak mi odhaluje mezní možnosti horizontu, dokonce možnosti jeho překročení (ve zkušenosti s jiným, skrytým či cizím).

Naše bytí v prostoru má tedy vždy tělesnou povahu. To, jakým způsobem se v prostoru orientujeme, ukazuje prožívajícího jako tělo, které je, ač netematické, neustále přítomno. Vědomí mého těla, těla živého a fungujícího iniciuje každou zkušenost. S tělem

¹⁵ Tamtéž, s.48

souvisí nálada; postoj, který vytváří naši základní životní situaci a který pocítujeme na naší dynamice. Žít podle Jana Patočky znamená uskutečňovat možnosti a možnosti uskutečňujeme jedině tím, že se pohybujeme, tzn. tím, že jsme tělem. Skrze tělo se vztahují k druhým i ke světu.

Dvě poznámky k fenomenologii těla

Poznámka první

Hovoří-li Jan Patočka o tělesné povaze naší existence, zmiňuje v první řadě naše bytí v prostoru. Stejně tak bychom ale měli uvažovat i o naší existenci časové. Tělo totiž představuje také základní lidskou zkušenost s časem. Právě na základě pozorování a reflexe svého těla člověk poznává a zakouší svou konečnost nebo ohraničenost. Tělo je každopádně určitou časovou limitou jeho existence. Člověk touží po nekonečném, trvalém a věčném, ale své tělo poznává jako konečné a proměnlivé. Časovým horizontem lidského života je smrt, základní faktickou situací lidského těla to, že je smrtelné. Lze i tento časový horizont překročit? Lze, i tento horizont dává tušit přítomnost neviditelného; tato zkušenost nepřítomného ale už nebude mít tělesnou povahu. Určitým pohledem za horizont může být rovněž prezentace druhého, zkušenost se smrtí blízkého člověka, i když v tomto případě bude naše projekce do druhého mimořádně obtížná, ne-li nemožná.

Člověk má prostřednictvím svého těla jedinečnou šanci zakoušet jak čas lineární, tak cyklický. V prvním případě se nemusí jednat hned o zakoušení smrti, klíčovou zkušeností je vědomí měnícího se stárnoucího těla. Tuto proměnu člověk vnímá převážně v delším časovém horizontu – každodenním pohledem do zrcadla většinou nezjistíme objevování vrásek, padání či šedivění vlasů. Zdá se, že náš „všední“ čas vnímáme spíše jako určitý cyklus. Koloběh pravidelně se opakujících událostí, které můžeme vnímat jako výraz cyklu přírodního (jaro), zemědělského (probuzení, setba) či liturgického (vzkříšení), i když se jedná o tentýž princip. I ryze profánní čas může poskytovat pravidelně se opakující události (i když je na rozdíl od prvního příkladu nebudeme vnímat jako svátek, ale spíš jako stereotyp) – prázdniny, dovolená, rozvrh pracovního týdne. A nezapomínejme ani na cykly

biologické (například menstruační cyklus).¹⁶ Soustředění se na pravidelně se navracající události vnáší do lidského života jednak rituální rytmus, gesta opakování, jednak úlevu před tíží lineárního času, který má eschatologickou povahu – směřuje ke svému naplnění, ke konci a neúprosná logika tohoto finále odhaluje pošetilost všech záchranných cyklických rituálů, neboť každý další soukromý rituál narozenin neoslavuje rok nabytý, ale ztracený.

Poznámka druhá

Když hovoří Jan Patočka o těle, jež odpovídá na výzvu, tázání světa, samozřejmým atributem tohoto žitého (a živého) těla je, že je nám vždy k dispozici, poslušné a povolné. Lze o fenomenologii těla uvažovat i tehdy, když předchozí podmínka neplatí? Tzn. nemůžeme-li svým tělem svobodně disponovat. Odpověď bychom mohli najít ve studii Roberta F. Murphyho s příznačným názvem *Umlčené tělo*.¹⁷ Robert F. Murphy napsal antropologickou studii za použití klasických antropologických metod – terénního výzkumu a zúčastněného pozorování. Jediný rozdíl spočívá v tom, že nepodává svědectví o cestě k přírodním národům, ale o vlastní odyseji do společenství nemocných a posléze paralyzovaných lidí.¹⁸ V běžném antropologickém výzkumu znamená zúčastněné pozorování, že antropolog delší dobu žije ve společenství lidí, které zkoumá, aby s nimi mohl sdílet především jejich každodennost (nejen rituály). Snaží se co nejvíce zrušit hranici mezi sebou a přírodní kulturou (podmínkou je např. znalost původního jazyka) a většinou si vybírá spolehlivého informátora, jenž funguje jako „kulturní tlumočník“. Výjimečnost Murphyho pozice v tomto hluboce osobním pozorování spočívala v tom, že se ocitl roli subjektu i objektu svého výzkumu; stal se autorem i hlavním hrdinou, antropologem a informátorem současně. Napsal tak příběh vlastního těla, který se mísí s příběhem lidské

¹⁶ Zajímavým tématem by byla i paměť těla, tělo jako zkušenost minulého času a jeho uchovávání, jež může mít dokonce narativní význam. Například jizva – deformace lidského těla, která nevznikla přirozeným způsobem. Vážou se k ní zpravidla nějaké mimořádné a dramatické okolnosti. – jizva je jejich trvalým důkazem. Proto, stane-li se člověk objektem pro druhého, skládají tyto okolnosti často příběh o původu této abnormality. V literatuře může být jizva často symbolem, znamením (vyvolenosti, příslušnosti...) nebo dokladem analogie lidského a „světového těla“ – O tom dále v kapitole o mýtickém těle.

¹⁷ Murphy, Robert: *Umlčené tělo*. Praha, Sociologické nakladatelství 2001.

¹⁸ Autorovi byl diagnostikován poměrně rozsáhlý nádor páteře. Kniha je desetiletým „terénním výzkumem“ nemoci od prvních příznaků k téměř naprosté nehybnosti.

tělesnosti a lidské situace vůbec : „*Poučení, které si bereme s paralýzy, má rovněž hluboký význam pro naše chápání lidské kultury a místa, které v ní zaujímá jednotlivec. Mezi společností a jejími symbolickými vzory pro jednání a hodnocení na jedné straně a snažením a zájmy obyčejných lidí na straně druhé není úhledně urovnaný a obapolně se posilující vztah. Jednotlivec a kultura jsou spíše v nevyhnutelném konfliktu a historie, místo aby byla realizací lidských záměrů a kulturních hodnot, obyčejně obojí popírá. Studium paralýzy je skvělou arénou, na které lze předvést tento boj jednotlivce proti společnosti, neboť invalidita není izolovaným typem lidské situace, ale její metaforou.*“¹⁹

Vlastní tělo se za těchto okolností stává na jedné straně maximálně tematizovaným, na druhé straně popisuje autor momenty, kdy se jeho myšlenky zbavují tělesnosti – jako by seděl v záhlaví vlastní postele a prohlížel si své měnící se tělo, které v tu chvíli jako cizí objekt vůbec nespojuje se svou myslí a vědomím. Nemoc ruší samozřejmost netematizovaného těla (viz. Patočka), tělo nelze považovat za implicitní, stalo se problémem, objektem mého vědomého tematizování.²⁰ Nemocné nebo dokonce nemohoucí tělo nutí člověka přeskupit většinu časoprostorových vztahů. Vědomí času se většinou rozpadá na dvě období – před nemocí a po nemoci. Období před nemocí vnímá nemocný jako bájný zlatý věk, po němž následuje pozvolný úpadek a ztráta jistoty v kontinuálním plynutí života: „*Má minulost již není přímá a plynulá, ale přetržená a polarizovaná. A má dlouhodobější budoucnost vlastně neexistuje.*“²¹ Člověk se dotýká mezního horizontu svého lidského času – smrti. Předvídání smrti přináší nemocnému, umlčenému tělu, které přestává být s to světu odpovídat, zásadní zkušenost lidské osamělosti: „*Nic tak zcela neizoluje člověka jako poznání, že když trpí, nikdo další bolest necítí; že když je nemocen, je jeho choroba soukromou záležitostí; a že když umře, svět se svých shonem se klidně točí dál.*“²² Zásadně se mění také prostorová orientace ve světě. Základní vztahy sice zůstávají (nahore/dole, vpřed/vzad...), ale mění se vztah k prostoru.

¹⁹ Murphy (2001): 13

²⁰ Murphy mluví přímo o výjimečné sociální roli nemocného. Mimo to, že se ocitá na periferii společenského dění (antropologicky řečeno stává se minoritní kulturou), je navíc zproštěn většiny běžných povinností. Místo toho má roli novou – veškeré jeho úsilí má směřovat k tomu, aby se opět uzdravil a mohl se „vrátit“ do majoritní kultury; to ovšem většinou předpokládá pasivitu (být poslušen příkazů lékaře, užívat léky...). Tak můžeme dokonce klasifikovat „dobrého“ a „špatného“ pacienta a mluvit o tzv. sociální způsobilosti k nemoci – dobrý(úspěšný) pacienta nefňuká a vtípkuje, špatný nařiká a tyranizuje své okolí.

²¹ Tamtéž, s. 30

²² Tamtéž, s. 57

Nemocného či nemohoucího člověka provází nejistota, zda jeho prostor, jeho svět lze ztotožnit se světem druhého nebo se světem vůbec. Zkušenost osamělosti zpochybňuje možnost patočkovského „souživota“ s druhým. Omezenost či nemožnost pohybu (i v metaforickém slova smyslu) omezuje schopnost uskutečňovat možnosti (připomeňme tezi předchozí kapitoly, že žít znamená uskutečňovat možnosti). Prostorový horizont nemocného těla ztrácí svou dynamiku a klasifikuje prostor možný a nemožný ve smyslu přístupný a nepřístupný – vím o existenci horizontu „zdravého“ prostoru, jež je pro mne nedostupný (nebo jsem z něj přímo vyloučen), ačkoli pro většinu ostatních to neplatí. Mezi světem obývaným mým tělem a světem vůbec se nachází disproporce.

Poškozené tělo znamená pokřivenou perspektivu, mění se způsob vědomí a reflexe vlastního těla, uvažování o sobě, o druhých o světě. Robert F. Murphy mluví o tom, že prodělal metamorfózu – ta se ale nezasahuje pouze tělo, ale i vědomí; doslova dochází k „revoluci vědomí“: *„Postižení pro nás není pouhou fyzickou záležitostí; je to naše ontologie, stav našeho bytí ve světě.“*²³ S tím jak se tělo odtělesňuje, jak jím člověk přestává vládnout, jak se pro něj stává objektem, dochází k rozložení jednoty mysli a těla; člověk se odcizuje svému tělu i okolnímu světu. Sám Murphy o sobě mluví jako o cizinci stranou americké kultury. Desetileté pozorování své metamorfózy završuje Murphy jakousi výzvou k životu a ke svobodě, jež spatřuje ve vysvobození se z vězení těla a poddanosti „zkostnatělé a z fetišizované“ kultuře. Tím ovšem končí pouze příběh antropologického výzkumu, nikoli příběh těla. Tato cenná studie podněcuje k tomu, abychom vnímali nemocné tělo jako fenomén určitě liminality, mezní horizont lidské situace, v níž si člověk uvědomuje hranice svého těla a jeho zásadní podíl pro rozumění, vnímání a vztahování ke světu – deformace těla znamená i deformaci tohoto vztahování, čímž se vlastně potvrzuje fenomenologická analýza lidské tělesnosti.

²³ Tamtéž, s. 79

Inspirace teologická

Existuje Rublevova trojice, tedy existuje Bůh.

Pavel Florenskij

Ježíš řekl: Blahoslavený je lev, kterého sní člověk, takže ten lev se stane člověkem, zavržený je však člověk, kterého sní lev a lev se stane člověkem.

novozákonní apokryf

„Křesťanství je náboženství vtělení a vzkříšení těla“ - čteme úvodní slova pravoslavného teologa.²⁴ V bibli je člověk často označován jako „oživované tělo“ nebo „živá duše“. Dialektiku těla a ducha ale nechápe křesťanská teologie jako dualismus ontologický, ale existenciální. Lidské tělo vyjadřuje osobu, je „někým“, řečí osoby, spěním a rovnováhou, která strukturuje časoprostor; to, díky čemu se vztahují ke světu, odpovídám mu a konám, ale tou nejzásadnější vlastností, podmínkou, omezeností i možností je jeho stvořenost. Co vyplývá z této stvořenosti? Jednak určitá omezenost stvořené bytosti: „*Bytost tělesná jsem proto, že jsem bytost omezená, nejsem Bůh.*“²⁵ Člověk má své stvořené tělo, napojené na tělo stvořeného světa, otevírat, aby jej mohl oživovat Duch – proto se tělo stává duchovním. Tuto stvořenost má člověk šanci bezprostředně zakoušet v transcendentální zkušenosti: „*Tím je již dáno, že slovo „stvořenost“, výrazy „být stvořen“ a „stvoření“ neodkazují na nějaký dřívější časový okamžik, kdy došlo ke stvoření příslušného tvora. Znamenají především trvalý, aktuálně trvající proces, k němuž dochází u každého jsoucna nyní stejně jako v dřívější době jeho existence, i když právě toto trvalé stvoření se týká jsoucna, které se samo časově rozprostírá.*“²⁶ Akt stvoření, a tudíž i tělesnosti, usazuje člověka do prostoru stvořeného světa (jenž má obývat a spravovat), ale především do času jeho existence. Stvořenost zásadním způsobem vymezuje vztah člověka k Bohu. Člověk, tělo obdařené duchem, každým svým poznáním i konáním odkazuje k absolutnímu, nekonečnému a věčnému bytí, ač sám omezený konečností. Toto absolutní bytí ale pro něj zůstává neobsáhnutelné, setkává se s tajemstvím, s mlčícím horizontem.

²⁴ Clément, O.: *Tělo pro smrt a pro slávu. Malé uvedení do teopoetiky těla*, Velehrad, Refugium Velehrad-Roma 2004.

²⁵ Clément (2004): 11

²⁶ Rahner (2002): 124

Stvořené tělo rovněž vyjadřuje lidskou svobodu, člověk má možnost se svým tělem nakládat svobodně – tělo se může stát duchovním a nesmrtelným, pakliže se otevírá božskému Dechu a Duchu, nebo uzavřenou a smrtí zpečetěnou konečností, pokud nenaslouchá a hledá svou identitu pouze sám v sobě (např. provinění Adama a Evy) – pak se duch stává tělesným. Tělo tedy osciluje mezi tělesností, tzn. konečností a smrtelností, a duchem, tzn. nesmrtelností. Ve svém těle se člověk zároveň poznává i nepoznává: „*Poznávám se v něm, protože jinak bych se před druhým nestyděl, neboť za to, co je nám cizí, se nestydíme. Ale mám strach, že má osoba není skrze mé tělo vidět, že vězím v tom nejneosobnějším, v čemsi především druhovém. Cítím, že pohled druhého, který na mne spočívá, buď náhodou, nebo v mohutném a izolujícím vzmachu čistě živočišného života, není pohledem důvěry, v němž bych mohl ve vši nevinnosti existovat. Je to pohled cizince, který pohrdá nebo touží, anebo obojí zároveň, a tedy mne odděluje od mé skutečné identity.*“²⁷ Tělo se stává i určitou překážkou, člověk má strach, že tělo překrývá jeho „vnitřní já“, že klame. Proto v tomto případě neznamena pohled druhého akt prezentace, soužití, porozumění, ale vyjadřuje obavy, strach, že pro druhého člověka zůstanu cizím, protože jeho pohled nebude moci proniknout „skrz“ mé tělo. Mezi naše vnitřní já a naši tělesnou existenci se vsouvá „mezistěna“, představující riziko uvážnutí pouze v tělesné existenci. Toto uvážnutí, zapomenutí na jednotu tělesné a duševní dimenze stvořeného těla se projevuje v tom, že člověk cítí stud. Stud tedy nesouvisí, jak se mnozí domnívají, s přirozenou křesťanskou pokorou, naopak je výrazem mylného chápání lidské tělesnosti, projevem narušení rovnováhy a neporozumění nebo nepoznání se ve vlastním těle nebo naopak uvážnutí v jakémsi narcismu. Všimněme si jak často tematizuje stud a trapnost spojenou s tělem ve svých příbězích Franz Kafka a modernističtí autoři vůbec. Pokud bychom při jejich čtení měli na mysli pojetí studu v kontextu křesťanské teologie, pak by klíčovou otázkou pro pochopení neúspěšné iniciace hrdinů bylo tázání právě po této ztracené jednotě.

Jako tělo, hmotu zakouší člověk sebe sama a okolní svět, který k němu patří –, „*Hmota je podmínkou možnosti toho, co je předmětně jiné – totiž svět a člověk sami sobě; je podmínkou toho, co bezprostředně zakoušíme jako prostor a čas. Hmota je podmínkou oné jinakosti, která člověka odcizuje jemu samému a právě tím ho k němu samému přivádí.*(...) *Hmota je základ loženosti toho, co je jiné, jako materiálu svobody a reálné komunikace konečných duchů ve vzájemném poznání a lásce.*“²⁸ Touto jinakostí se samozřejmě myslí transcendentální zkušenost – člověk se setkává sám se sebou a shledává, že

²⁷ Clément (2004): 14

²⁸ Rahner (2002): 262

se střetává s něčím, co ho přesahuje, co je bytostně jiné (absolutní) povahy než on, ačkoli on sám je touto absolutností a jinakostí zahrnován, je v ní obsažen a je na ní závislý; setkává se s tajemstvím, protože tuto jinakost nemůže nikdy nahlédnout. A právě hmota, tělo představuje nezbytnou podmínku toho, že se člověk s touto jinakostí může setkat, neboť skrze omezené a konečné k němu přichází neomezené a nekonečné. Díky tomu není ani člověk ve své tělesnosti jasně ohraničitelným, ale komunikuje s tělesností světa. Bůh povolává člověka, aby se ve svém těle a kolektivním těle lidstva ujal všeho stvoření a vysvobodil je z marnosti. Prací, uměním a slavením má tělo vyjadřovat teofanický a dialogický ráz světa.

Teologie ovšem netematizuje pouze povahu lidské tělesnosti, ale především význam tělesnosti Kristovy. Základní povahu Ježíšovy tělesnosti vyjadřuje jeho vtělenost - slovo se stává tělem, Bůh se stává „synem člověka“. Bůh přijímá lidství a s ním i lidskou tělesnost: *„Je to tělo, které je tělem individuality padlého světa, též tělem communia, tělem zahrnujícím, všelidským a kosmickým, tělem počátku a hlavně konce, neboť bere na sebe odění kůží nás všech, tedy náš tragický a zároveň tvůrčí příběh.“*²⁹ Boží logos tím, že přijímá lidské tělo, stvrzuje tělesnou povahu světa, již současně přijímá jako svou skutečnost: *„Bůh se stává světem, a v tomto momentu Bůh fakticky, ač svobodně, sám sebe vypovídá ve svém Logu, který se stal světem a hmotou. Plným právem tak můžeme chápat stvoření a vtělení nikoli jako dva disparátní činy Boží zaměřené „navenek“, jež vycházejí ze dvou oddělených Božích iniciativ. Naopak, můžeme chápat stvoření a vtělení v reálném světě jako dva momenty a dvě fáze jednoho – ač vnitřně diferencovaného – procesu Božího sebezřeknutí sebe sama a Božího sebeprojevení.“*³⁰ Vtělení, jež teologie nazývá rovněž Boží sebetranscendencí, stvrzuje duchovně-tělesnou skutečnost světa. Křesťanské dogma o vtělení vyjadřuje, že Ježíš je pravým člověkem, přijímá lidskou přirozenost, tzn. konečnost, světskost i materiálnost. Na druhé straně v aktu sebetranscendence dochází k Božímu sebesdílení. Bůh – Spasitel zasahuje jedinečně a nezvratně v individuálním dějinném čase, aby přislíbil věčnost a nesmrtelnost. Lidský čas se stal časem toho, kdo je věčný, smrt smrtí toho, kdo je nesmrtelný. Ačkoli jednota lidského a božského v Kristovi, tzv. hypostatická unie, zůstane pro člověka vždy tajemstvím, vyplývá z ní velmi radostná zvěst: *„Jestliže Bůh sám je člověkem a navěky jím zůstává, jestliže člověku není dovoleno, aby o sobě smýšlel níže, protože by pak takto smýšlel i o Bohu, a jestliže tento Bůh zůstává neřešitelným tajemstvím, pak je člověk navěky vysloveným tajemstvím Božím, jež má navěky účast na tajemství svého základu.“*³¹ Bůh

²⁹ Clément (2004): 25

³⁰ Rahner (2002): 278-9

³¹ Rahner (2002): 311

vyznávaný v Kristovi není na nebi, ale tam, kde je člověk. Jestliže jako „bohočlověk“ zůstává nekonečný, znamená to, že to pozemské, konečné jeho příchodem obdrželo nekonečnou hloubku, neboť nekonečné se stalo konečným (tělem), aby konečnému otevřelo nekonečnost.

S tělem přijímá Kristus i všechny útrapy lidské tělesnosti – bolest, strach, smrtelnou úzkost. To, že zná svůj osud, jímž naplňuje své poslání, tato muka ještě umocňuje. Vrchol tohoto poslání spočívá v Kristově mučednické smrti. Další zásadní vlastnosti Kristova těla souvisejí právě s jeho smrtelností; je to tělo mučené, bolestiplné, trpící a obětované. Oběť ale neodkazuje pouze k utrpení těla (bičování, korunování...), ale i muka duševní : „*Tu na něho padl zármutek a úzkost. Tehdy jim řekl: „Má duše je smutná až k smrti. Zůstaňte zde a bděte se mnou!“ Poodešel od nich, padl tváří k zemi a modlil se: „Otče můj, je-li to možné, ať mne mine tento kalich; avšak ne jak já chci, ale jak ty chceš.“*³² V Getsemanské zahradě se Kristova lidská tělesnost projevuje v celé své hloubce – v nejistotě, váhání, strachu ze smrti i v osamělosti; všichni věrní spí, není nikdo (mimo Otce!), s kým by smutek své duše mohl sdílet, a Ježíš vychází vstříc ponížení, stává se „tělem pro smrt“. I tím se dotýká podstaty lidské situace, vždyť i lidské bytí je slovy M.Heideggera „bytím k smrti“ – člověk jde vstříc smrti a ví o tom, existuje v konfrontaci se svým koncem.

Smrt tedy představuje završení Kristovy lidské tělesnosti, její smysl a katarzi ovšem přináší až vzkříšení (jeden z hlavních důkazů Kristova Boholidství). Kristovo tělo je tedy v první řadě živé tělo. Nikoli ve smyslu žitého těla, jak jej definoval Jan Patočka, tzn. těla fungujícího, těla „po ruce“, nýbrž těla oživeného, vzkříšeného. Předpokladem a podstatou tohoto vzkříšeného těla, jež má moc oživovat mrtvá těla ostatních, je smrt – respektive její překonání.: „*A vše se obrací, „tělo pro smrt“ se stává „tělem pro vzkříšení“. Naše smrt, všechny smrti, které přestřihují náš život, se stávají cestou ke vzkříšení. (...) Jeho opravdové Proměnění se odehrálo v clonivosti smrti a pekla, aby tělo vydané „porušení“ bylo oděno světlem (oním bílým šatem, do něž se odívá nově pokřtěný a jímž se mu vrací rajská tělesnost.*³³ Vzkříšení a vykoupení mrtvým (smrtelným) ale neodnímá tělesnost, nýbrž jim otevírá cestu k „rajské“ Kristově tělesnosti vzkříšeného těla.

Skutečnost neustále přicházejícího vzkříšeného těla každému křesťanovi ustavičně připomíná nejvlastnější povahu Kristovi tělesnosti – její liturgický a eucharistický význam. Vzkříšením a nanebevstoupením Kristovo tělo ze světa neodchází, naopak do něj vstupuje, což sám Kristus stvrzuje ustavením eucharistie. Během liturgie se člověk prostřednictvím eucharistie setkává s Kristovým tělem, vrcholný okamžik toto magického rituálu přichází

³² Mt 26,37

³³ Clément (2004): 25-6

v momentě přítomnosti a přijetí Božího Těla: „*Liturgie nás zasazuje do Těla Kristova, do neomezeného prostoru Dechu, který nese svět, a též do Otcova domu. Do Těla, v němž trojiční společenství vchází do společenství lidí. (...) V liturgii se člověk učí stávat se bytostí slavení. Celé jeho tělo a zejména celý jeho dech jsou volány ke chvále.*“³⁴ „Tělo pro smrt“ se stává „tělem pro slávu“. V eucharistii, vrcholu křesťanského posvátna, se vtělený, ukřižovaný a zmrtvýchvstalý Bůh stává pokrmem a nápojem člověka. Skrze eucharistické tělo se dotýká sakrální s profánním, pozemské s nebeským, viditelné s neviditelným, proto má vše posvátné, co člověk ve svém přirozeném světě zakouší, tělesnou povahu.

Neodlučitelnost tělesného a posvátného dobře ilustruje vztah k umění. Pouze tradiční křesťanské umění zobrazuje podobu svého Boha. Katolická teologie to také musí několikrát zdůvodňovat, např. v konfrontaci se zásadami umění reformovaných církví. Hlavní autoritou se stává začátek Janova evangelia, teologicky podpořený dogmatem o vtělení. Tělesná přítomnost posvátna vysvětluje, že obraz Boží neznamená vytvoření modly, jakousi obdobu starozákonního telete, ale fyzickou přítomnost Boží. Umělecký obraz není mimetický, ale „pravdivý“, protože posvátný příběh, který znázorňuje, je výrazem skutečné, tzn. tělesné, přítomnosti Boží. To má naprosto zásadní vliv na reflexi povahy umění. Jednak je katolické umění mnohem víc založené na ikonografii, obrazu – oproti židovské a protestantské kultuře (leckdy spíš kultu) písma. Protestantská teologie nemá svátostný charakter³⁵, liturgie není mystickým setkáním s tělesně přítomným Bohem, ale jakýmsi symbolickým shromážděním na počest Kristovy oběti, ale když kněz vyslovuje transsubstanciační formuli, neproměňuje chléb a víno v tělo a krev Páně, pouze opakuje Ježíšova slova, aby je přítomným připomenul. Neznamená to, že by protestanti neuznávali existenci posvátna. Posvátno existuje, ale v našem pozemském světě se nezjevuje. Ani umění nemůže být tedy svědkem střetnutí s posvátnem. Z čehož následně vyplývají diametrálně odlišné nároky při jeho hodnocení. Kritérium „dobrého“ křesťanského umění (ostatně podle koncepce středověké estetiky umění ani jiné být nemůže, protože platí, že co je dobré, je krásné a co je krásné, je dobré; nic jako prokleté umění tato estetika nepřipouští) je jeho realističnost. Tou se ale nemyslí realistická perspektiva, barevnost, atd., ale „pravdivost“ – ne jestli je žena na obraze namalovaná řemeslně dobře nebo špatně, ale jestli je to Matka Boží. Zbavíme-li ovšem umění jeho tělesnosti, mizí i hledání posvátna a postupem času nám nezbyvá nic jiného, než zaměřit svou

³⁴ Tamtéž, s. 29

³⁵ Protestantská církev uznává pouze dvě ze sedmi tradičně katolických svátostí. Ty, jež jsou „bezpečně“ doložitelné z bible – křest a eucharistii. Pojem svátosti ovšem znamená, že je ustanovil Kristus, nikoli tělesnou přítomnost posvátna.

pozornost na formální podobu uměleckého díla, ale to už se nebudeme stýkat s tělesností, ale s materiálností.

Tělesná přítomnost posvátného v umění fascinuje především pravoslavnou teologii. Ikonostas rozděluje svět horní a dolní, oltářní a chrámový, viditelný a neviditelný. Zjevuje svaté, anděly, Matku Boží, Krista, kteří svou přítomností věřícím zvěstují, co je na druhé straně těla. Ikona má podle Florenského³⁶ za cíl dovést vědomí do duchovního světa, povznáší ducha od obrazu k předobrazu. Ikona je vždy duchovním zřením Boží existence, proto může Florenskij podat ten nejlogičtější a nejsamozřejmější důkaz Boží existence: „*Existuje Rublevova Trojice, tedy existuje Bůh.*“³⁷ Umělci ale přísluší pouze technická stránka obrazu, umělecká forma náleží svatým otcům, ikonopisec pouze odstraňuje překážky, které zastíňují světlo svatých lící. Status ikonopisce proto také vůbec neodpovídá pozici umělce v západním malířství. Ikonopisec není pouhý prostředník osvícený Duchem svatým (jako středověký umělec), ale přímý svědek posvátného. Jak může ikonu malovat někdo, kdo před sebou neměl její skutečný obraz – ptá se Florenskij. Skrze obraz se ikonopisec i věřící ontologicky dotýká s předobrazem a mezi předobrazem, originálem a kopií není žádný rozdíl. Ikona vždy zjevuje duchovní zkušenost toho, kdo „vidí“. Skutečný umělec nemá usilovat o něco nového a individuálního, ale o „umělecky ztvárněnou pravdu věcí“. Tím, že přijímá kánon, který mu zanechali svatí otcové, pocituje spojitost s lidstvem, svůj individuální rozum noří do všelidských forem. Východní církev klade na ikonopisce i zcela jiné nároky. Umělec, tedy ten, jenž nahlédl předobraz duchovní skutečnosti, viděl neviditelné, musí žít podle požadavků dušení i tělesné čistoty – stejně jako kněz.

Teologické (samozřejmě s vyloučením reformovaných církví) chápání obrazu ukazuje, jak tělesný charakter posvátna ustavuje zcela jiné chápání skutečnosti a pravdivosti, než jsme zvyklí: „*Ikonopis je metafyzika bytí – ne metafyzická abstraktní, ale konkrétní.(...)V ikonopisu se nezvěčňuje nic náhodného, a to nejen empiricky náhodného, ale ani metafyzicky náhodného.*“³⁸ Pravdivost nesouvisí s tím, jak umění odráží viditelné, ale s tím, jak svědčí o neviditelném. Protože ikony zobrazují pouze „bytí“, nenajdeme na nich nikdy stíny, ty totiž neodrážejí vnitřní podmínkami existence, a tudíž vyjadřují nebytí.³⁹

³⁶ Florenskij, Pavel: *Ikonostas*. Brno, L.Marek 2000.

³⁷ Tamtéž, s.42

³⁸ Tamtéž, s 82

³⁹ Podnětné jsou rovněž Florenského úvahy o rozdílu mezi uměním západním (ve významu katolické od renesance dál), východním a protestantským. Jeho typologie vychází z rozdílných materiálů a žánrů. Porovnává tvrdou nepoddajnou desku ikony s poddajným, vratkým plátnem a pomíjivým papírem. Pravoslavnou ikonu komparuje se západní olejomalbou a protestantskou rytinou. Ze srovnání vychází velmi zajímavá typologie konfesijních i kulturních typů – obě ale bohužel překračuje vymezení této práce.

Inspirace kulturně antropologická

Podívejte se – základní část těla, dobrá a osvojená zadnička, je základem, celá akce přece začíná zadničkou. Ze zadničky se jako z hlavního kmene rozbíhají větve jednotlivých částí jako palec u nohy, ruce, oči, zuby, uši, přičemž se jedny nepostižitelně mění v jiné díky rafinovanému a mistrovskému zpracování. A lidská tvář, které se v některých regionech Polska říká také „přednička“, je korunou, olistěním stromu, jenž jednotlivými částmi vyrůstá z kmene zadničky. Přednička tak uzavírá cyklus započatý zadničkou.

Witold Gombrowicz: Ferdynand

Téma těla a tělesnosti zásadním způsobem figuruje v analýzách lidové kultury. Klíčový text Michaila Bachtina⁴⁰ upozorňuje na problém tzv. karnevalové kultury a s ním spojený princip karnevalového těla. Bachtin nalézá projevy karnevalové kultury v lidové smíchové kultuře středověku a renesance, pokusme se ale princip karnevalové kultury, a především karnevalové tělesnosti s ní spojené, nahlédnout jako fenomén obecně antropologický.

Projevy karnevalové kultury rozděluje Bachtin do tří skupin – na obřadní a mimetické formy (svátky bláznů, karneval v užším slova smyslu, masopust), na slovesná smíchová díla různého druhu (parodie, pamflety, travestie) a familiární pouliční mluvu (nadávky, kletby, zapřísahání). Všechny tyto projevy mají neoficiální charakter, smíchem, nevážností a hrou narušují (nikoli porušují!- jak tvrdí Bachtin) oficiální církevní i světské slavnosti (parodie liturgických žánrů jako modlitby, mše, kšafty, kázání nebo travestie rytířských turnajů, pasování rytířů). Ačkoli obsahují silný prvek hry a divadelně mimetické prvky, nepatří do oblasti divadla a umění, ale stojí na hranici mezi uměním a životem, čímž se sbližují s funkcí mýtických rituálů⁴¹. Rituál, který pravidelně předvádí mýtické události dané kultury, nepociťují jeho svědci jako diváci mimetické inscenace příběhu, ale sami tento příběh znovuprožívají. Stejně tak karneval nerozděluje obecnstvo a herce, neboť „karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá“. Hra se stává životem.

S karnevalem přichází do lidského života určitý svátek, člověk se naprosto specifickým způsobem dotýká posvátna (tento pojem by ale Bachtin nepoužil). Každý během

⁴⁰ Bachtin, Michail Michailovič: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Odeon 1975.

⁴¹ Rituální význam karnevalu Bachtin nezmiňuje, ačkoli se to např. u tématu masky nebo času přímo nabízí.

doby karnevalu propadá do dočasné svobody od panujícího řádu, hierarchických vztahů, překračuje meze svého společenského stavu, majetku, rodiny i věku, propadá pouličnímu davu, rozpouští se v jeho mohutnosti. Velmi přesně to popisuje Lawrence Durrell v Alexandrijském kvartetu: *„Co však karnevalu vtiskuje pečeť čiré špatnosti, je právě sametové domino; těm, kteří si je obléknou, poskytuje přestrojení, po kterém každý v skrytu duše touží ze všeho nejvíc: stát se bezejmenným v bezejmenném davu, poněvadž domino neprozrazuje pohlaví ani příbuzenský vztah, ba dokonce ani výraz tváře.- maska onoho hábitu šíleného mnicha ukazuje jenom dvě oči, žhnoucí jako oči medvěda nebo muslimské ženy. Podle ničeho jiného nelze nikoho rozpoznat: husté černé záhyby zakrývají dokonce i obrysy těla. Nikdo už nemá boky, prsa ani tvář. A ve skrytu pod tím karnevalovým hábitem čekají zárodky svobody. Svobody, v jakou se člověk jen zřídka odvážil vůbec doufat. V onom převleku už mu nic nebrání udělat cokoli, co se mu zachce (...) Jakmile si obléknou tu sametovou kápi a kuklu, ztrácí žena manžela, muž manželku, milenec svoji milovanou. Naráz je ve vzduchu cítit sanytr svárů a bláznovství, zběsilost bitev, mučivých celonočních hledání a zoufalství. Nikdy nevíte, zda tančíte s mužem nebo ženou.“*⁴² Individuální tělo a subjektivní identita se rozpouštějí v nekonečném kolektivním těle. Karnevalová tělesnost nezná soukromí a intimitu, naopak – všechny projevy karnevalového těla se stávají veřejnými, viditelnými a viděnými.

Další výrazný rys karnevalové tělesnosti spočívá v obrácenosti. Obrací se role tradičních významů nahoře/dole, vpředu/vzadu, vysoké/nízké, líc/rub. Karnevalové tělo je tělem „naruby“⁴³, vnitřní a skryté se dostává na povrch. To přímo odkazuje k dalšímu aspektu karnevalové tělesnosti – ke snižování. Nejenže se obrací tradiční významy, ale současně s obracením se vyzdvihují ty rysy a momenty těla, které jsou běžně, mimo čas karnevalu a kontext lidové kultury, považovány za nízké – vylučování, jídlo, pití, souložení. Všechny projevy těla jsou zveličené a groteskní. Grandiózní zveličenost souvisí jednak z kolektivní povahou těla, jednak s neustálou potřebou samu tělesnost zdůrazňovat a tematizovat. Grotesknost odkazuje na nezavršenost, neukončenost a otevřenost karnevalového těla. Groteskní obraz zachycuje tělo vždy v pohybu a proměně. Tělo překračuje z jednoho těla do druhého, z individuálního těla do těla kosmického. V tomto momentě se karnevalové tělo sbližuje s tělem mýtickým; záměna nahoře a dole nemusí být vnímána pouze jako výměna

⁴² Durrell (1989): 376

⁴³ Zajímavé souvislosti ukáže porovnání karnevalové obrácenosti s dekadentní estetikou světa „naruby“.

vznešeného za nízké, duchovního za tělesné, nebe za zemi, ale jako mýtický vztah mikrokosmu a makrokosmu.⁴⁴

Karnevalové nezavršené tělo nemůžeme tedy oddělit od ostatního světa, přerůstá hranice sebe sama i hranice světa, proto se podstata karnevalové tělesnosti objevuje v okamžiku metamorfózy a pohybu – zrození, početí, těhotenství, agónie, soulož, jídlo, pití, vyprazdňování, jež upozorňují na nestálost a proměnlivost lidského těla. Karnevalová lidová tělesnost zdůrazňuje ty části těla, které se otevírají vůči vnějšímu světu. Místa, kde svět vstupuje do těla a tělo do světa; kde tělo vyčnívá a dotýká se světa – otvory, vypoukliny, výběžky, výrostky (otevřená ústa, genitálie, řadna, břicho, nos, různé deformace a defekty – hrb, oteklá noha,...). Součástí obrácení je, že vše vnitřní se dostává na povrch, proto tělo v okamžiku trávení, vylučování, kýchání, smrkání, pšoukání, zvracení; vše vnitřní (ovšem náležící i tak výhradně tělesnému, nikoli duchovnímu či emocionálnímu) se stává viditelným.

Jakkoli je Michail Bachtin výstižný při charakteristice příznaků karnevalové tělesnosti, při analýze funkce lidového karnevalového veselí se příliš drží marxistické metodologie. Hovoří-li o svátečnosti karnevalu (pojmu sakrální se zcela vyhýbá), zdůrazňuje především její neslučitelnost s posvátností světských, ale především církevních svátků. Už tím, že používá pojem svátečnost místo posvátnosti, dává najevo, že se mimořádnost karnevalu jako svátku spojuje s odpočinkem a oslavou (ve smyslu užívání si), nikoli s něčím transcendingícím slavicím a oslavovaným tělem ve smyslu teologickém. Přidává sice, že oddech sám o sobě nemůže být sváteční: *„Žádné „cvičení“ v organizaci a zdokonalování společenského pracovního procesu, žádná „hra na práci“ a žádný společný odpočinek nebo oddechová přestávka v práci samy o sobě nemohou být sváteční. K tomu, aby se mohly svátečními stát, musí se s nimi sloučit něco z jiné oblasti, z duchovní, ideologické sféry bytí.“*⁴⁵ To duchovní, lépe řečeno ideologické, co z oddechu, lépe řečeno přestávky v práci, činí posvátné, se ale smršťuje především na ideu individuálního rozpuštění v kolektivním těle; pouze se před námi vynořuje sugestivní a dotěrný příběh o materiální základně a ideologické nadstavbě a třídním boji. Tomu odpovídá i další vysvětlení společenské funkce karnevalu – odmítnutí věčné, hotové a nezaměnitelné pravdy oficiálních svátků. Posvátnost oficiálních církevních a světských svátků se podle Bachtina svou povahou bytostně liší od posvátnosti karnevalu. Zatímco oficiální svátky posvěcují a sankcionují existující uspořádání, oslavují hotovou, zvítězivší, věčnou a nezaměnitelnou pravdu, karneval osvobozuje od panující pravdy, na druhé (rubové) straně vytváří „jiný svět“. Svět svobody, veselí a smíchu oproti vážnosti

⁴⁴ Souvislosti karnevalu a mýtu se Bachtin také nevěnuje.

⁴⁵ Bachtin (1975): 11

oficiálních svátků. Z toho vyplývá, že moment karnevalu vytváří druhý svět, rozpolcuje člověka mezi dva světy: vážný a veselý, pracovní a slavnostní, konvenční a uvolněný, trvalý a proměnlivý, přičemž se nijak zvlášť neprostupují, pouze ten veselý lidový paroduje vážný a oficiální. Ani ze záměny horního a dolního, dynamiky a proměnlivosti karnevalového těla nevyplývá Bachtinovi dotyk s transcendentem, ale přilnutí k zemi. Ovšem nikoli zemi ve smyslu přijetí lidské přirozenosti v řádu stvoření a přijetí tělesnosti, ale přilnutí k plodivému, pohlcujícímu i rodícímu principu matky země. Zemí totiž Bachtinova vertikála končí, i podsvětí náleží zemi. Pokud bychom ono dole ale umístili níž, což koneckonců středověké imaginaci odpovídá mnohem lépe, pak sestup do pekla a podsvětí nemůže znamenat pouze přitakání zemi (kolébce a hrobu mému, jak by řekl Kollár), ale cyklický návrat či znovuobrácení k nebi; což dokazují příběhy Fausta, Ježíše, Orfea a dalších.⁴⁶ Mnohem smysluplnější inspiraci k tomu, jak interpretovat funkci karnevalové kultury a karnevalového těla najdeme ve fenomenologii hry – proto si dopřejme krátké výkladové epizody, která přiblíží tento kontext.

Poznámka k fenomenologii hry

Johan Huizinga v jednom z klíčových textů k teorii hry⁴⁷ zpochybňuje tradiční binární protiklady při vymezení hry; ta se tak ocitá mimo protiklad vážnost/nevážnost, moudrost/bláznovství, pravda/nepravda, dobro/zlo, neboť pojem hry „*zůstává trvale stranou všech ostatních forem myšlení*“. Hru nepovažujeme za životní vážnost, ale pro své hráče není ani komická, lživá ani pravdivá, dokonce neobsahuje ani žádnou funkci morální. Autor nalézá bytostné znaky hry v naprosto jiných kategoriích.

Každá hra znamená především a navýsost svobodné jednání. Hra na rozkaz přestává být hrou, říká Huizinga. Herní chování nemotivuje žádná nutnost ani povinnost, hru můžeme kdykoli ukončit nebo přerušit. Přerušeni ovšem bude vždy znamenat i změnu našeho momentálního vztahu ke světu, protože hrou vždy opouštíme náš profánní život a vstupujeme do „dočasné sféry aktivity s vlastní tendencí“. Hra stojí mimo oblast uspokojování přebytečných potřeb a žádostí, její

⁴⁶ Florenskij používá pohyb sestupu a výstupu pro klasifikaci dvou typů obrazů – umělec buď vystupuje do horního světa, nebo podává mystické zážitky, jež jsou obrazem sestupu. Teprve když umělcova duše z vrcholu neviditelného klesá zpět do viditelného, vystupují před ní symbolické obrazy světa neviditelného, skutečné líce věcí.

⁴⁷ Huizinga, Johann: *Homo ludens*, Praha, Dauphin 2000.

oddechová sváteční povaha souvisí spíš s tím, že díky ní překonáváme hranice každodennosti a vytváříme si sakrální sféru našeho bytí, jemuž pravidelné opakování herního chování propůjčuje kultovní a rituální charakter. Třetím rysem hry je uzavřenost a ohraničenost. Hra vytváří dočasný a uzavřený svět s jasně vymezenými osudovými hranicemi. Překročení těchto hranic, tzn. herních pravidel znamená vždy destrukci dočasného světa hry. Pomocí těchto pravidel vytváří řád, který můžeme chápat jako analogii řádu světa (i když v těchto intencích přemýšlí spíše až Eugen Fink). Právě v této vůli po řádu bychom mohli spatřovat, přestože to tak Huizinga výslovně neformuluje, původ kultury ve hře, protože jak hra, tak kultura touží překonat a porazit chaos (lidského nitra, života i světa) řádem. Pátý znak hry nalézám v všudypřítomném napětí, neboť hru zachvacuje především princip soutěžení, který sebou nese jak nejistotu, tak naději. Napětí, nejistota, uzavřenost i vyčleněnost hry z profánního života ji obestírají atmosférou tajemna, jež se samozřejmě přenáší i na hráče, vytvářejíce specifické společenství hráčů hry, jejichž spiklenectví platí i poté, co hra již skončila. Vzhledem k tomu, že Johana Huizinga zajímá především vztah hry a kultury, či chceme-li herní povaha kultury, nevěnuje, bohužel, větší pozornost vztahu osobnosti a kultury, a proto téma hráče, jeho pozice a vztahu ke hře nijak podrobně dál nerozvíjí.

Máme-li přemýšlet o hře jako filosofickém fenoménu, musíme zmínit především práci Husserlova žáka Eugena Finka „Hra jako symbol světa“⁴⁸. Primárním smyslem této práce je fenomén hry učinit nejen možným předmětem filosofie, ale předmětem bytostně filosofickým. Na samém počátku tedy vylučuje jednak biologické a psychologické přístupy ke hře (přebytečná energie, strategie učení), jednak zpochybňuje výklady, jež vnímají hru jako činnost a priori neproblematickou, naivní, stojící mimo životní vážnost, jako fenomén dětství (neboť v dospělosti je nahrazena „pobýváním“) – zkrátka přebytečnou zábavu, aktivitu náležející volnému (ne-vážnému) času. Klade si otázku, zdá smysl hry nepřekračuje hranice konečnosti lidského mikrosvěta a nemá-li tak hra i význam kosmický. Pak by to totiž znamenalo, že skrze ni můžeme porozumět nejen vlastnímu životu, ale i světu.

⁴⁸ Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha, Československý spisovatel 1993.

Každý z nás si někdy hrál, říká Fink. Zážitek hry, schopnost být hráčem, podvolit se pravidlům herního světa, respektovat specifický herní časoprostor ale s dětským věkem nemizí; „každý rozumíme hře zevnitř“ – to je východisko pro filosofické uvažování o hře. Ta podle autora skutečně odemyká souvislost člověka a světa, jejím prostřednictvím se člověk usouvztažňuje se světem; hra má schopnost znázornit co a jak je filosofie. Hrou se totiž vyjevuje bytí člověka v kosmu, herní jednání nevnímá Fink pouze jako akt svobodné volby, ale i jako výraz lidské schopnosti tvořit. Člověk jako bytost rozumějící, tážající se po svém bytí chce nejen být stvořena, ale i tvořit – a toto tvoření má podle autora charakter hry. Proč právě hra umožňuje člověku překročit vlastní konečnost, obdaňuje jej schopností transcendence? *„Lidská hra má světový význam, kosmickou transparenci – je v našem konečném pobývání jednou z nejzřetelnějších podob, ukazujících ke světu. Při hře nezůstává člověk v sobě, v uzavřeném okruhu svého nitra, nýbrž v kosmickém gestu vystupuje naopak extaticky ze sebe a názorným způsobem naznačuje celek světa.“*⁴⁹ Hru tedy musíme interpretovat jako antropologickou danost, v níž se zjevuje bytostný charakter člověka. Proto se první autorova otázka ptá po způsobu, jímž je hra jsoucí, a způsobu prolínání bytí se zdáním. Rozpor mezi iluzí a realitou, skutečností a jejím odrazem je totiž základním znakem hry. Zajímá-li nás jsoucnost hry a její kosmický význam, musíme si ale klást otázku jak po „zdajícím se bytí“, tak po „jsoucím zdání“.

Fink hovoří o tzv. „kentaurské metafyzice“, lidskému pobytu na světě je vlastní ona kentaurská dvojdomost – úděl prostředníka mezi zvířaty a bohy. Na jedné straně nadřazenost člověka vůči přírodě (tím se myslí zejména schopnost a možnost člověka otiskovat do ní svou vůli a představu), na straně druhé podřízenost vůči kosmickému řádu světa – poznání, že lidské možnosti nejsou neohraničené a vůle omezená, neboť je tu cosi, co přesáhne a obsáhne lidskou konečnost. Fink, nesporně ovlivněn Heideggerovou ontologií, hovoří o dvou základních modech bytí na světě: za prvé o způsobu bytí věcí v univerzu, za druhé o bytí člověka v kosmu. Specifičnost způsobu, jímž je ve světě člověk, spočívá zejména v sebereflexi, v schopnosti sebenahlédnutí. Opět se dostáváme k onomu rozumějícímu bytí – člověk si sám klade otázku po smyslu a charakteru svého pobývání na světě, uvědomuje si svou stvořenost, ale zároveň svobodu, jež mu

⁴⁹ Fink (1993): 34

byla dána k tomu, aby sám tvořil. A vzhledem k tomu, že nejpůvodnější vytváření má charakter hry, což platí jak pro kulturně antropologickou interpretaci Huizingovu, tak pro filosofický kontext Finkův, tak tedy fenomén hry bezprostředně souvisí se způsobem lidského bytí na světě.

V části věnované metafyzickému výkladu hry se Eugen Fink soustředí na moment neskutečnosti a zdání, jež sebou samozřejmě nese i otázku co je jsoucí. Analyzuje dva základní přístupy ke hře a jejímu iluzivnímu charakteru. První vychází z Platónova výkladu hry pomocí metafory zrcadla. Vztah skutečnosti a neskutečnosti ve hře, Platón hovoří přímo o básnickém umění, je vztahem mimetickým – zrcadlením. Hra, výtvar umělce se pak jeví jako odvozené zdání, odrazení vzorových věcí v reprodukcích se schématech, jako zrcadlový odraz stromu na vodní hladině. Jakýkoli kreativní, nebo chceme-li herní, akt pak znamená určitou nápodobu, imitaci, kterou ale musíme chápat jako výraz volby v imaginárním světě. Neskutečno interpretované jako zrcadlení přináší dvojznačnost jsoucna, jež se rozpadá na originál a odraz – co je potom skutečné a co neskutečné? Je odraz méně skutečný než originál? Vnímáme odraz stromů na hladině jako nejsoucí? Podle Platóna nezhotovuje umělec nic skutečného, ale pouze zrcadlové obrazy smyslové a věcné skutečnosti, která ovšem sama již je odrazem – kopií pravého jsoucna. Do zrcadlového světa nemůžeme vstoupit, pouze do něj pohlížet. Každý akt tvoření, tudíž i hra, je podle Platóna pouhou nápodobou nápodoby. Mimetický přístup ke hře ale Fink kritizuje. Hrajeme si pouze tehdy, když svět hry tvoříme, nikoli napodobujeme, proto analogie se zrcadlením nepovažuje za vhodnou. Nemá smysl se ptát, co je originál, čeho je obraz či hra odrazem, ale čím je zpodobování jako takové. Neskutečné, zdání, iluze hry vyniká a „převyšuje to, co jest ve vlastním smyslu“. Přináší sebou určité napětí a tajemství, která spočívá v jeho fragmentárnosti tváří tvář celku světa a v potřebě ji doplnit. To už se dostáváme k druhému modu uvažování o hře: k interpretaci symbolické.

Nahrazení mimetického přístupu symbolickým sblížuje filosofický kontext s kulturně antropologickým. Najednou se objevují takové kategorie jako rituální gesto, kultovní hra a metafyzický výklad hry nahrazuje autor interpretací mytickou. V kultovní hře má zpodobování charakter očarování – démon, jenž se zjevuje je skutečnější než herec (kněz, šaman), který ho zprostředkovává. Vytvořený „neskutečný“ herní svět se během konání rituálu stává nejen

skutečnější než normální „ne-herní“ skutečnost, ale jediným možným světem, který vylučuje pasivní diváctví a nabízí jedinou možnou alternativu bytí – bytí hráče. Hra se v tu chvíli stává jediným možným nazíráním světa, v omezené skutečnosti a konečnosti člověka se zpřítomňuje obraz celku, makrokosmu a poukazuje na vztaženost lidského pobytu ke světu. Při charakteristice kultovní hry ovšem zarazí jedna z interpretací podstaty kultu: „*Je ovšem otázka, zdali jsou lidé s to postřehnout světový význam konečných věcí pouze v kultu, anebo není-li spíše kult soustředěnou vzpomínkou na hloubku světa ve věcech.*“⁵⁰ Znamená to, že kultovní prožitek je pouze jakýsi sentiment? To by ovšem vylučovalo mýtický charakter rituálu jako zpřítomnění, znovustvoření. Kult by pak byl pouhým gestem proti zevšednění, zábavou, nevážnou vzpomínkou na vážnost lidského osudu.

S mýtickou interpretací hry se objevují další antropologické kategorie – prostor a čas a jejich sakrální a profánní dimenze. Kultovní hra vyžaduje vytrženost z všednodennosti – jasně definované a ohraničené posvátné místo a čas, leckdy i vyvolenou osobu.⁵¹ Nemá-li bůh své místo na zemi (křesťanský Bůh), zjevuje se jeho posvátnost skrze věci, symboly. Ve věcech a symbolech se zjevuje svět a skrze ně mu máme šanci rozumět: „*Kdykoli rozumíme jednotlivé věci z tohoto běhu bytí, má „hloubku světa“ a září nekonečnou významností. Neodkazuje za sebe k jiné věci – ukazuje do základu věci samé, k pohybu pomíjení, který touto věcí prochází.*“⁵² Symbolika kultovní hry, v níž profánní věci symbolicky zastupují sakrální (kalich, chléb), otvírá hloubku světa, umožňuje nazřít celek světa, vzpomenout si na takový vztah ke světu, který nebyl naplněn rozdílem mezi sakrálním a profánním. Úzkost z neobsáhnutelnosti světa, nadvládu démonických nadpozemským sil a v první řadě usouvztažení se světem nemůže člověk překonat tvrdou prací ani válečnickou zuřivostí, ale hrou.

S kultovní hrou souvisí také další prvek, co se týče symboliky leckdy nejdominantnější, maska – signál připravenosti a posléze přináležitosti ke hře. Člověk má možnost potlačit svou identitu, respektive svou pozemskou identitu

⁵⁰ Fink (1993): 147

⁵¹ Zde narážíme na problém statutu hráče. Jak bylo řečeno výše mýtický charakter kultovní hry vylučuje pasivní diváctví, všichni přítomní se stávají hráči, přímými účastníky herního světa. Jejich role ale mohou být hierarchizovány – vyvolenost se může týkat např. hráče předurčeného jako prostředníka mezi lidským a božským (či kosmickým) světem (kněz) nebo předurčenost někoho pro určité poslání (stát se králem – Oidipus lušticí hádanky).

⁵² Fink (1993): 152

znečitelnit, a šanci jevit se tak mnohoznačně. Podle Finka ovšem není funkcí kultovní masky oklamat jiné, zdát se jim někým, kým nejsem, ale především touha jevit se sám sobě různými způsoby. Masky nemá mást a klamat, ale fascinovat a okouzlovat. Člověk skrze masku zakouší mnohotvárnost existence, navíc díky ní v herním světě může získat mimořádné schopnosti. Zakuklení vnímá kultovní hru jako nebezpečí, výzvu démonům – připravenost s nimi bojovat, nikoli jako maškarní obveselení, neboť ji na sebe nemůže vzít každý – pouze vyvolený⁵³. Zahalený člověk se stává nejen mnohoznačným, ale i nepoznatelným, proto se člověk odvažuje stát tvář tvář démonovi. Kouzelnou moc ovšem maska nemá sama o sobě, teprve nese-li ji člověk.

Rituální jednání zpřítomňuje to, co člověka a jeho společenství přesahuje, v části se zjevuje celek světa a zároveň dění v tomto mikrosvětě ovlivňuje celek. Fink používá pojem symbolická spodoba: „*Co se zástupně děje v zástupném oboru, musí se opakovat i ve velkém celku. Celek se nejen odráží v částečných věcech, které jsou s to symbolicky reprezentovat celek, nýbrž tyto význačné části mohou ovlivňovat celek.*“⁵⁴ Kultovní hra neznamena pro archaického člověka okrajový fenomén, vyplnění volného času, ale jev centrální; nikoli nápodobu vážného života, ale samu životní vážnost. Neskutečnost kultovní hry vede k pochopení skutečnosti v pravém slova smyslu. Hra prostupuje ty nejposvátnější dimenze života, může s nimi dokonce i splývat. Lidé, hrající tuto hru, mají možnost nazírat ještě další rozměr lidského pobytu na světě – nejen hru svou, ale hru světa; hru, jíž jsou součástí, aniž by ji ovlivňovali. Už Platón hovoří o tzv. hře bohů, představa člověka jako hračky v rukou boha, který si v „prázdnou zbaveném svízele“ hraje, a hra se tak stává způsobem, jímž zachází s lidmi. U Herakleita se zase objevuje podobenství o hrajícím si děcku, víze hry světa, do níž jsou vrženy všechny věci, vztahy, osoby, aniž by ovšem měla hráče a osobu, která by ji uváděla do pohybu. Ale „bozi nevěří v bohy“, a proto tuto božskou hru nemůžeme zaměňovat za hru kultovní.

Má-li být hra symbolem světa, jak naznačuje titul Finkovy práce, zbývá vysvětlit pojem „světský, světskost“ ve vztahu ke hře. Autor hovoří o čtyřech

⁵³ Tím by se kultovní hra výrazným způsobem lišila od hry karnevalové. Ačkoli karnevalový typ hry z mýtické kultovní hry vychází, je fenomén lidové kultury, a tudíž nezná tuto vyvolenost. Nehierarchizuje v rámci jednotlivých masek, ale v rámci hry jako celku. Karneval dočasně převrací role: sakrální/profánní, vznešené/nízké, duchovní/tělesné. Masku na sebe musí vzít každý, kdo se chce účastnit, a není výrazem nebezpečí, ale ignorance vážného světa i maškarním obveselením.

⁵⁴ Tamtéž, s. 188

možných kontextech tohoto pojmu: za prvé tím můžeme mít na mysli skrytý charakter všeho konečného jsoucna, bytí uvnitř světa – „nitrosvětскost“ všech konečných věcí, za druhé vládnutí světa jako takového, za třetí elementární rys lidské bytnosti – rozumějící se vztahování ke světu, anebo za čtvrté způsob lidského pobývání na světě – „pohanská propadlost všemu smyslovému“, odvrácení od boha a propadnutí pomíjivým „světským“ žádostivostem, nevážnost a lehkomyšlnost. Kterému z těchto významů odpovídá světskost lidské hry? Lidská hra je samozřejmě nitrosvětскá, nicméně mezi konáním nitrosvětскého jsoucna a univerzálním děním zeje hluboká propast, hra člověka proto musí být oddělena od hry světa. Z hlediska vládnutí světa (druhý význam pojmu) pak lidská hra není světská. Světскou se stává tehdy, prostoupí-li ji rozumějící a vztahující se bytí: *„Hra člověka je světскá: pokud je uvnitř světa – pokud je prosvětlena rozumějící niterností a pokus zvláštní povrchní hloubku či hlubokou povrchnost lidské bytnosti spojuje s kosmickou mocí „zdaje“ – a je světскá jako pohansko-slavnostní životní nálada.“*⁵⁵ Ať tedy interpretujeme hru metafyzicky jako mimesis, nebo mýticky jako činnost symbolickou, vždy se dostaneme k tomu nejpodstatnějšímu – hra vždy vyjadřuje vztaženost lidského pobytu ke světu.

Lidská hra je tedy způsob, jak se rozumějící pobyt vztahuje k celku toho, co jest, a nechává se tímto celkem ve hře prostoupit. Člověk je tak definován možnostmi hry, která se stává stěžejním existenciálním fenoménem. Rozumějíce můžeme pohlédnout za horizont naší konečnosti a spatřit kořeny lidské svobody: *„Hra nás dočasně vyvazuje i z dějin našich skutků, osvobozuje nás od díla svobody, vrací nám nezodpovědnost, kterou s rozkoší prožíváme. Cítíme otevřenost života, neohraničenost, kolébání v čistých možnostech, cítíme to, co jsme skutkem rozhodnutí „prohráli“, cítíme hravost na základě svobody a nezodpovědnost v samém kořeni zodpovědnosti.“*⁵⁶ Z čeho se rodí tak silný prožitek bytí? Z magické propojenosti skutečného s neskutečným, z možnosti skrze zdání (ať již má mimetický nebo symbolický charakter) proniknout do reálného, prostřednictvím iluzivní hry nehlédnout do běhu skutečného světa. Pouze hra směřuje oblasti, které v každodenním životě oddělujeme – zdání a skutečnost, vážnost a nevážnost, zodpovědnost a nezodpovědnost, svobodu a nesvobodu,

⁵⁵ Tamtéž, s. 249

⁵⁶ Tamtéž, s. 253

dokonce sama hra je z běžného života vydělena – herním prostorem, časem nebo kostýmem.

Lidská hra působí v sousedství jiného lidského konání, jež má vždy nějaké kauzální ukotvení, jako činnost naprosto bezdůvodná. Právě v této bezúčelnosti se ale podle Finka odráží nesmyslnost světa (člověku není dáno, aby obsáhnul celek světa a porozuměl mu v jeho veškerosti – v tomto významu je pro něj jako bytost nitrosvětskou a konečnou svět nesmyslný). V tom spočívá význam hry jako symbolu světa. Do lidské dimenze rozumění s hrou vstupuje aspekt nesmyslnosti, bezdůvodnosti.

Prisoudíme-li tedy karnevalu herní princip, nemůžeme jeho posvátnost spojovat pouze s oddechem a veselím, neboť hra plně náleží do sféry „vážného“ života. Karnevalový rej neuvádí člověka do jiného, druhého světa, ale vztahuje se k přirozenému světu člověka jako takovému. Tento svět nelze nijak zrušit, ani dočasně – pouze může po určitou dobu a v určitém prostoru fungovat podle jiných pravidel. Obrozující funkce karnevalu pak nekončí u kolektivního přijetí plodivé síly země, ale ukazuje především iniciační sestup, ponoření do hlubin podsvětí, díky němuž člověk zahlédne či dokonce nahlédne neviditelné. Zesměšnění, parodie či travestie panující pravdy mimokarnevalového světa neznamena jeho odmítnutí, zpochybnění, ale naopak utvrzení – dočasný propad chaosu utvrzuje řád, k němuž se všichni po skončení karnevalu vrátí. Tento návrat se děje skrze zážitek posvátna, které má opět výrazně tělesnou povahu a vrcholí v okamžicích dionýského prožívání monumentálního a groteskního těla.

Grotesknost karnevalizované tělesnosti rozděluje Bachtin na dva typy. Původní středověkou a renesanční spojuje s realističností a moderní grotesku s romantismem. Toto rozdělení není nejvhodnější, navíc se týká spíše typologie grotesknosti než karnevalovosti, jež jistě nemůžeme chápat jako synonyma. Přesto tyto termíny občas zaměňuje, a proto když hledá karnevalizaci v porenesanční literatuře, mluví o groteskním realismu⁵⁷ a romantismu či o realistické a romantické grotesce. I když toto terminologické rozlišení nepřijmeme, povšimněme si jaké rysy Bachtin romantické, moderní grotesce (čili karnevalovosti) přisuzuje. Romantismus karnevalové prožívání těla zkomornil – chybí opojná kolektivní extáze hromadného těla, každý z účastníků prožívá svůj karneval o samotě a tuto svou samotu

⁵⁷ Stejně tak by šlo v tomto kontextu užít pojem magického či mýtického realismu – k oběma se dostaneme v následujících kapitolách.

reflektuje⁵⁸. Smích se mění v ironii a sarkasmus (ty ale musíme přiznat i středověkým a renesančním textům). Ani další Bachtinova charakteristika, že smích přestává být radostný, neplatí bez výhrady (např. „krutý smích“ spojovaný s barokní kulturou, ale můžeme jej považovat i za fenomén lidové kultury). Romantismus ale objevuje jiný vztah k hrůze, svět se jeví jako děsuplný, cizí, i každodenní věci se mohou stát děsuplné (gotický román). Zatímco maska lidového karnevalu zosobňuje radost z proměn, převtělování a vytváření jiné identity, romantická skrývá, utahuje a předstírá a často odhaluje děsuplnou prázdnotu. Zatímco obrácení naruby se u původního lidového karnevalu týká přitakání a zviditelnění těla, u romantické grotesky se dimenze „dole“ spojuje spíše s temnou stránkou lidské osobnosti (magie, mystika, utajené a potlačené vášně a pudy), proto toto karnevalové tělo tak děsí (viz. libertinská a dekadentní tělesnost). Strach a hrůzu, které vyvolává karnevalové tělo v moderní kultuře v temném nitru, jež se dostává na povrch. Pokud si zvolíme za příklad cirkus, přidává se k charakteristice karnevalového těla něco jiného. Cirkusové tělo děsí jednak svou bizarditou, která není dočasná jako karnevalová maska, ale stálým mementem abnormality (vousatá žena, srostlá dvojčata, liliputáni), jednak svou spojitostí se smrtí. Divácká působivost akrobatických cviků už totiž nespočívá pouze v jejich bizarditě, ale v riziku, jež artisté každým cvikem podstupují.

Groteskní karnevalizované tělo můžeme vymezit také v protikladu ke kánonu⁵⁹ antického těla. Oproti otevřenému, vyčnívajícímu a hromadnému tělu vystupuje tělo dovršené, hotové, osamocené a oddělené od jiných těl. Odstraňují se všechny příznaky jeho nehotovosti, růstu a proměnlivosti – otvory se uzavírají, výběžky, vypoukliny a výrůstky se zahlazují. Moment zobrazení tělo vzdaluje všem mezním okamžikům (zrození, plození, smrt), dění uvnitř těla se nezobrazuje – nejen trávení, ale i emoce. Ideálem je harmonické tělo, jehož krása spočívá v uměřenosti, souměrnosti⁶⁰ a klidu – žádný vnitřní svár a dynamika, zobrazuje tak spíš ideál lidského těla, nikoli jeho svébytné rysy (ať ve smyslu individuální subjektivity, nebo rodové – specifikum lidské tělesnosti). Pro tradiční řeckou estetiku je

⁵⁸ Dobře to ilustruje postava blázna. Zatímco blázen v lidové grotesce představuje nespoutaný lidový živel (Enšpígl, kašpárek), jenž zesměšňuje či koriguje oficiální rozumnost a pravdu, romantický blázen pocituje tragický úděl individuální osamělosti (Don Quijote, kníže Myškin).

⁵⁹ Bachtin tvrdí, že karnevalizované tělo je vzhledem ke své groteskní, dynamické a nezavršené podstatě nekanonizovatelné, a proto se projevuje ve volných a nestálých formách. Pokud ovšem přiznáme karnevalovým projevům herní charakter, pak se je i tento typ oslav omezen určitými herními pravidly (čas a prostor, určitá množina ustálených karnevalových masek, alegorické postavy,...). Ještě patrnější je to u slovesných projevů – jak parodie, tak travestie musí vycházet z jasně vymezeného původního žánru, jež karnevalizují (lotrovský otčenáš se drží struktury původní modlitby).

⁶⁰ Se souměrností samozřejmě souvisí zdraví. Alkmión definuje zdraví jako „insomnia tón dynameón“ – rovnováhu sil, vlhkého a suchého, chladu a tepla, hořkého a sladkého. Výlučná nadřazenost jedné látky je destruktivní.

portrét, který nemá výrazné individuální znaky, veřejným pomníkem - není podstatné, jak jedinec vypadá, ale čím byl pro obec. Samotná podoba pak vyjadřuje například neosobní ideál velkého státníka (Periklova socha). Emoce a osobní rysy využívá až sochařství helénistické.

Růžena Grebeníčková ve studii⁶¹ věnované novověkému pojetí těla a tělesnosti zdůrazňuje trochu jiné aspekty kánonu antického těla. Grebeníčková sleduje dva přístupy k vnímání těla a tělesnosti. První z nich bychom mohli ztotožnit s antickým modelem (dál jej přejímá renesance, humanismus a především osvícenská koncepce). Všímá si především jeho estetizujícího pojetí, s nímž souvisí čtyři zásadní momenty: moment postavení vně praktického zřetele, moment hry, moment reprezentace a moment přihlížení a diváctví. Kalokagathia – harmonie tělesné krásy a dobra, zdraví, zdatnosti a tělesného pohybu – se utváří ve veřejném prostoru řecké polis. I u antického těla souvisí s veřejností kolektivní prožitek, i zde se tělo stává součástí celku. Individuální a soukromé rysy se ale nerozpouštějí v zuřivém a „nízkém“ chaosu karnevalové tělesnosti, ale naopak se podrobují organizovanému řádu, tělo v polis „ozařuje logos“. Uspořádané a organizované⁶² se pohybující tělo prezentuje řád na veřejnosti a poskytuje jeho zážitek i při pouhém diváctví, narozdíl od karnevalu.

Estetický přístup k tělu vede ke zrodu tělovýchovných hnutí. Výchova k tělesné zdatnosti, jež vede k zušlechtění ducha (nikoli obráceně! V zdravém těle zdravý duch!), se provádí v organizovaných tělesných hnutích. Tato tělovýchovná hnutí, rodící se na přelomu 18. a 19. století, mají dva základní cíle: nacionální bojeschopnost a výcvik těla pro pracovní proces. I když se tělo stává nástrojem, reprezentativní význam zůstává. Tělo je učeno veřejnému diváctví. Svátek tělovýchovné aktivity přichází v kolektivním vystoupení, v němž se každý cvičenec stává součástí v precizně a pravidelně fungujícím stroji. Tato podívaná se odehrává na dobře viditelném místě (stadion), neboť úžas z řádu, pravidelnosti může a leckdy musí sdílet i divák⁶³. Kolektivní cvičící tělo vylučuje karnevalovou nepředvídatelnost a náhodu. Zatímco karnevalové tělo vyzdvihuje dionýský princip závratí, transu a náhody, antické tělo využívá spíše agónu, který je karnevalovému veselí naprosto cizí. Karnevalové tělo náleží veřejnému ve smyslu překročení z vlastního těla do těla kosmického, mýtického (i

⁶¹ Grebeníčková, Růžena: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha, Prostor 1997

⁶² Organizovanost neosobního kolektivního těla je dobře patrná i na tom, jak se mění požadavky válečnického umění. Archaický způsob boje spočívá ve vozatajském umění, jež dává vyniknout schopnostem jednotlivce. S rozvojem polis se prosazuje boj falangách, tzn. organizovaných útvech, v nichž mizí individuální výkony válečníka ve prospěch organizované bojové jednotky.

⁶³ Proto se dá snadno tento typ oslavy (spartakiáda, vojenská přehlídka) využít jako ideologický emblém. K ideologicko mýtizační roli sportu v socialismu a nacismu viz.: Macura, Vladimír: *Šťastný věk. Symboly, emblémy, mýty*. Praha, Pražská imaginace 1992. (spartakiáda) a Rechiel, Peter: *Svůdný klam Třetí říše – Fascinace a násilná tvář fašismu*. Praha, Argo 2004. (Olympiáda 1936)

eucharistického), zviditelnění neviditelného; tělo antické pouze opouští zájmy jednotlivce ve prospěch obce, vzdává se své tělesnosti tím, že ji dává obci k dispozici. Proto tak snadno tělesná hnutí souzněla s národním programem, a vytvářela tak nový typ sakrality, čímž ale vytlačovala tradiční posvátno spojené s transcendujícím tělesností a ideálně tak podpořila proces sekularizace.

Druhý přístup k tělu a tělesnosti hledá Grebeníčková v křesťanském pojetí těla. Zatímco antické tělo ozařuje logos, křesťanství spojuje tělo s nízkými a temnými složkami lidské existence: „*Rozhodující pro vnímání těla není objektivní, veřejný prostor, svět spořádaný a zvládaný logem, nýbržездеjší existence vztahovaná k tomu, co svět transcenduje, vyniká mateční spojení těla a tělesnosti se vším temným, rudimentárním, chceme-li nevědomým a nezvládaným, co se antika snažila přemoci všeosvětlujícím logem. (...) A je to právě tato neustále připomínaná podvojnost života a smrti, tato neustále aktualizovaná polarita ohrožené, vždy rozkladu vystavené fysis – pozemskosti, chceme-li – a nadsvětské spirituality, co znovu uvádí kdysi spoutané temné síly do bezprostřední, tělesné blízkosti člověka, poznamenávajíc tak jeho psychiku, ale hlavně nastolujíc je do „substrátu“ lidského existování v tomto světě, těla, čímž je také indikováno, že právě k tomuto tělu se otevírají nyní nové a vůbec ne nekomplikované přístupy jako k uzlové křižovatce různě se protínajících sil, v neposlední řadě jako místu spojení s temnou pozemskostí.*“⁶⁴ Toto tělo nelze objektivovat, jako to činí estetizující a tělovýchovný princip, vždy jej postihujeme v blízkosti (v sebereflexi a sebeduplicitě), čímž se liší jak od těla karnevalizovaného, tak od těla antického. Ke skutečnému vidění nedochází v momentě kolektivní extáze či hromadného veřejného vystoupení, ale v časové a prostorové situovanosti lidské existence, čímž se vracíme k fenomenologickému a teologickému tělu. Pouze tento vede k dialogičnosti, „*v níž je člověk znovu rehabilitován jako bytost tělesná, případně jako „já ve světě objektů“, jedině takto otevřen porozumění a dorozumění s druhým, a otevřen se svou smrtelností i s vědomím, že nese stejný osud jako druhí, také sám sobě.*“⁶⁵

Určitě by nebylo příliš smysluplné v závěru komparovat, jak moc souvisí nebo nesouvisí Bachtinova interpretace a pojetím Grebeníčkové. Ani provádět historickou klasifikaci⁶⁶ vnímání tělesnosti. Ale výrazně nám vyplynuly binární opozice vnímání těla tělesnosti – tělo nízké/vznešené, nezavršené/ukončené, groteskní/uměřené a souměrné,

⁶⁴ Grebeníčková (1997) : 33-34

⁶⁵ Tamtéž, s. 81

⁶⁶ Jednotlivý typ tělesnosti nemá smysl spojovat pouze s jedním historickým obdobím. Pojem antický neoznačuje historickou periodu, ale přístup. I v antice by se dalo mluvit o karnevalovém či dionýském principu, byť řecká mystéria jsou důsledně vytlačena na okraj polis.

chaotické/uspořádané, veřejné/soukromé, individuální/kolektivní; obrácení k tělu a tělesnosti, které znamená odvrát od světa (transcendující křesťanské tělo)/ tematizace těla, jež naopak člověk ponechává ve světě (antické tělo). Mohli bychom použít i opozice apollinského a dionýského těla, ale tento protiklad by neplatil v každém kontextu.

ZPĚV I. O SLZÁCH ODYSSEOVÝCH (MYTHOS)

*Toho, jenž vše zřel až k hranici země,
jenž poznal všechna moře, opěvovat chci.
Vše viděl a prozkoumal rovnou měrou,
byl nadán moudrostí a znalostí všech věcí.
On tajemství zřel, odhalil skryté a přinesl zvěst o tom, co před potopou
bylo.
Dalekou cestou šel, až únavou padl a zesmutněl.⁶⁷*

*O muži nadmíru bystrém mi vypravuj, Múso, jenž mnoho,
mnoho byl po světě štván, když svatou vyvrátil Tróju,
mnohá uviděl města a poznal národů mravy,
množství vytrpěl běd též na moři, trudě se v duši
v zápase o svůj život a o návrat milených druhů.⁶⁸*

Vypravěči, svědci a prostředníci zjeveného, ať již ve smyslu božského vnuknutí nebo naslouchání Múze, představují ústřední hrdiny svých zabydlujících⁶⁹ příběhů přímo teatrálním způsobem. Máme pocit, že zrovna nám se dostalo té cti naslouchat⁷⁰ osudům velkého hrdiny. Mythos ustavuje jeden z esenciálních typů literárního hrdiny. Toto hrdinství v sobě spojuje

⁶⁷ *Epos o Gilgamešovi*, tabulka první, 1-7

⁶⁸ Homér: *Odysseia* I/1-5

⁶⁹ Hlavní smysl mythu podle Zdeňka Neubaera (Neubauer, Zdeněk: *Mythus: Prostor* IV., 1991, č. 15) nespočívá ve vysvětlování světa, ale v jeho zabydlování. Tradiční učebnicové interpretace (včetně učebnic literatury) považují mýty za příběhy, jejichž námět a funkce leží především v osvětlování vzniku světa, věcí, zvyků, apod. Neubauer ale trefně namítá, že všechny velké mythy zobrazují bezvýchodnost a konfliktnost lidské situace jako neustálý zápas řádu a chaosu, jako tragické drama – „posláním mýtů není návod, nýbrž příležitost toho, co Aristoteles označil jako *katharsis* – očistu z rozpoznání své situace, uvědomění si její obecnosti, všelidské či kosmické platnosti.“ Vyprávěním mythických příběhů se člověk „sladuje“ se světem: „Předvědecký člověk si svět vůbec nevykládal, nýbrž sjednával si porozumění světu tím, že vyprávěl příběh světa spolu s příběhem svým a zároveň si zjednával sebeporozumění vyprávěním vlastních příběhů v souvislosti s příběhem světa.“

⁷⁰ Velmi často se zmiňuje podobnost mytů a hudby (Neubaer, Levi-Strauss). Zatímco pohled, zrakové vnímání je metaforou teoretického postupu (odstup, zpředmětnění, objektivizace), sluch – naslouchání souvisí s melodií, rytmem, s časovým rozměrem: „Rozumějící naslouchání zakládá naproti tomu vztah příslušnosti a poslušnosti, na nichž spočívá vnitřní, bezprostřední sounáležitost. Zatímco optický vjem je v porozumění aktivně konstituován, porozumění sluchovému vjemu se děje pohybem vnitřního souznění.“ (Neubaer) Protože pravda mythu spočívá v jeho zjevenosti (kolektivním nevědomí, archetypech), jak vypravěč, tak „čtenář“ se ocitají v pozici posluchače. Smyslem „rozumějícího naslouchání“ je souznění s pravdou příběhu. Autorství na rozdíl od posluchačství nemá žádný význam – i Homér pouze vypráví, co mu našeptaly Múzy, a jeho slepota může být právě metaforou takové pravdy: pouze ten, kdo se zbaví objektivizujícího, zpředměťujícího pohledu a otevře zrak vnitřní, uvidí/uslyší příběh.

především vznešenost a tragičnost. Gilgameš i Odysseus se při své únavné a trudné cestě dotýkají nejen samého obzoru, „hranic země“, ale nahlédnou dokonce i tam, kam obyčejní smrtelníci nemohou. Možná proto se s oběma hned v úvodu spojuje moře, jež nemusí předznamenávat pouze překážky a dobrodružství, ale také nekonečno - Okeános jako prapůvodní chaos, živel, který dokáže ovládnout pouze hrdina k tomu vyvolen. Vyvolenost souvisí se vznešeností i tragičností postavy.

Vyvolenost hrdiny pak spočívá především v jeho původu – v tom nejširším významu slova. Všichni hrdinové tradičních mythů mají urozený původ, pocházejí z královských rodů nebo dokonce mají přímo božskou podstatu (Gilgameš je ze dvou třetin bůh, z třetiny člověk). Vznesený původ ani tak nepoukazuje na sociální výlučnost, ale na spjatost s počátkem, s mythickým arché – v mythickém světě stvrzuje existenci lidí, věcí i míst vždy vztaženost k prvopočátku, ten dává všemu a všem identitu. Hrdina je zakotven nejen v univerzálním mikrokosmu „všech zemí a moří“, ale i v univerzálním čase – každý přítomný okamžik zpřítomňuje vše minulé a předznamenává vše budoucí. Proto i u sebenepatrnějšího epizodního předmětu (měsidlo na víno, které dostává Télemachos darem od spartské Heleny) musí být vysvětlen jeho původ. Vztaženost k počátku zasazuje jednání hrdiny do řádu a předznamenává každý jeho čin, který současně síly počátku regeneruje. Většina mythických hrdinů se nestává hrdiny vlastním rozhodnutím, povolávají je vyšší síly a oni se ocitají plně v rukou předpovězeného osudu. I když se ho snaží přechytračit nebo se mu vyhnout, jeho sudbě neujdou. Hrdinnost krále Oidipa nespočívá v jeho hadačském umění, ani vladařských a manévrovacích schopnostech, ale v přijetí osudu. Odysseova hrdinnost se nerodí z osobní statečnosti a lstivosti „božské feriny“, ostatně chrabrost mu vždy do srdce vkládá věrná průvodkyně Athéna, ale v okamžiku, kdy přijímá los⁷¹. Moira, které se v řecké mytologii musí podvolit i bohové, určila Odysseovi losem osud takových strastí a zkoušek, jež by jiný smrtelník nemohl nést. Odysseus musí tedy útrpně snášet to, co bylo na jeho bedra uloženo, a být poslušen vůle osudu i bohů a plnit své poslání. Tento typ vyvolenosti opět umocňuje urozený původ: Oidipus, Odysseus, Gilgameš – ti všichni musí potlačit svůj osobní žal otce, syna, manžela či přítele a jednat jako králové v zájmu obce, přemoci chaos a ustavit řád. Gilgameš sice ztratí květinu nesmrtelnosti, nezvítězí nad lidskou smrtelností, ale přemůže temný chaos vlastní duše a hradbami i chaos kosmický. Katarze Odysseova návratu nenastává ve chvíli, kdy obejmě syna a ulehne s manželkou, ale teprve v okamžiku, kdy porazí mlsné a zpupné ženichy a stane se opět ithackým králem. Oidipus i přes všechny osobní tragédie až do

⁷¹ I v Odysseus se snaží osud přechytračit – předstírá šílenství, aby nemusel odejít do války

poslední chvíle jedná především jako vladař zodpovědný za Théby. Tragičnost mýtických hrdinů vyplývá z vědomí odpovědnosti vůči nadosobnímu řádu, jenž hrdina svými činy udržuje, a v žádném okamžiku svého života nemůže tedy nejednat.

V počátku se zakotvuje nejen původ, ale i podoba každé věci. Vyvolenost hrdiny, vznešená a tragická současně, proto také souvisí s jeho podobou, tělem.

Tak stvořili velcí bozi Gilgameše:

*vysoká jedenáct loktů postava jeho byla,
a devět pídlí v šíři měřila prsa jeho
a tři pídlě dlouhé bylo jeho mužství.*

...

Na něho pohleď, v tvář jeho zírej!

*Je mužně krásný a plný síly,
celé jeho tělo půvabem kypí.⁷²*

*Zora, když s jitem se rodíc, se zjevila, růžovoprstá,
milý syn Odysseův se zvedal ze svého lůžka,
oblékl šat; pak břitký meč k svým zavěsil plecím,
potom na nohy lesklé si přivázav opánky krásné,
vyšel z ložnice ven, svým vzezřením roven jsa bohům⁷³*

...

*Vtom tam přistoupila Pallas, jež velkého Dia je dcera,
Větší na pohled vzrůst, též plnost těla mu dala,
Z hlavy mu spustila vlas, jak z ladného kosatce květy.⁷⁴*

...

*Stehna i lýtka má silná i odshora paže,
mohutnou šíji a nadbytek sil – též, zdá se, mu mládí
nechybí nic, však pohromy zlé jej ztrhaly mnohé.⁷⁵*

Tělesná podoba Gilgameše, Télemacha i Odyssea odráží svou mohutností, velikostí a mimořádnou silou jejich výjimečnost. Ale také krásu. Mythický koncept těla vyjadřuje spojení krásného, vznešeného a dobrého. Krásné, a tedy vznešené tělo hrdiny odkazuje také

⁷² *Epos o Gilgamešovi,*

⁷³ *Odysseia*, II./1-5

⁷⁴ *Odysseia*, VI./ 229-231

⁷⁵ *Odysseia*, VIII./135-137

na hrdinovo božství nebo zjevuje, že hrdina se těší přízni bohů. Koneckonců zejména řečtí bohové přebývají v lidských tělech velmi rádi (na rozdíl od Boha křesťanského), a proto dokonalé lidské tělo může být znakem božství, a současně se pak obyvatelům řecké polis stane míra podobnosti lidského těla božskému ideálu měřítkem jejich vlastní dokonalosti. Žijí-li bohové v dokonalých lidských tělech, pak se člověk zdokonalováním vlastního těla tomuto božství přibližuje. V kontextu mytické tělesnosti neexistuje nic jako prokletá krása; to, co je krásné, je dobré a naopak. Dobré tudíž nemůže být ošklivé. Ošklivost implikuje zlo. Athéna mění několikrát Odysseovu podobu, z udatného, silného a krásného muže činí špinavého a otrhaného žebráka. Tím se Odysseus nepřiklání na „temnou stranu síly“, ale ošklivost a hnus těla se vyjevují jako znak lsti:

*Avšak dříve tě změním, by nikdo tě nepoznal z lidí,
nejdřív na svižných údech ti svraštím krásné tvé tělo,
rusé ti odejmu vlasy a na tvé obleku tělo
hadry, že kdo by tě spatřil, se od tebe odvrátí s hnusem.
Krhavý bude tvůj zrak, jenž předtím půvabem zářil,
abys takto se zdál všem ženichům ohyzdou velkou,
choti i synovi svému, ježž tady jsi zanechal v domě.⁷⁶*

Ošklivost a zchátralost těla znamená úskok a lež. Hrdina si nasazuje (resp. bohyní je mu nasazena) masku, již skrývá svou hrdinnost a přijímá dočasnou roli ne-hrdiny, outsidera.

Vzhledem k tomu, že hrdina vždy jedná mythicky, tzn. dle osudu a ve jménu řádu, vše subjektivní a individuální se podvoluje univerzálnímu a archetypálnímu. Proto i mytickému tělu schází individuální rysy. To, co se jeví jako příznak jeho subjektivity, funguje jako emblém. Jako vše v mythech, i hrdinnost hrdiny vyplývá z podstaty zjevnosti, a tudíž i zjevnosti – identita hrdiny musí být dostatečně zjevná, „viditelná“ a současně snadno identifikovatelná. Identita vychází na povrch, „jeví se“ skrze tělo, jehož fyziognomie se redukuje na zřetelné (viditelné) emblémy – atributy. Tělesné anomálie a deformace nesouvisejí tedy s ošklivostí, nenarušují celistvost božského těla hrdinů, ale s emblematicností. Oidipův oteklý kotník (ostatně samo jméno funguje jako emblém), Achilleova pata, Odysseova jizva na jednu stranu vpisují do paměti těla jejich jedinečný osobní příběh, ale zároveň vztahují k vyprávění kosmickému (věštba) a v klíčový okamžik bezpečně stvrzují identitu hrdiny (vysvětlují jeho původ). I Odysseovy ryšavé vlasy

⁷⁶ *Odysseia*, XIII./ 397-403

emblematicizují jeho základní povahový rys a další z jeho atributů – lstivost. Kvůli jeho lišáctví mu přísluší i časté oslovení „ty ferino“. Přičemž i Odysseova lstivost se nerodí z individuální chytrosti, momentálních nápadů, ale z odvahy podvolovat se vůli bohů a důvěry ve své rádce a pomocníky.⁷⁷ Především díky Athénině přízni a radám Kirké vyvázne z nebezpečných situací (sestup do posvětí, Sirény,...). I tehdy, když prokazuje největší osobní obratnost (oslepení Kyklópa a vysvobození druhů), se ukáže, že dávno před jeho příchodem byla zkáza Kyklópa předpovězena. Zkrátka Odysseova odvaha snášet nepřízeň osudu předčí jeho odvahu jednat, i přes zjevenost zdárného návratu.

Utrpení a strasti se zmiňují i v souvislosti s uruckým králem Gilgamešem. Na rozdíl od Odyssea zažívá Gilgameš i osobní niternou proměnu. Odysseovo nitro se během dvaceti let strastiplného putování nemění, katarzi jeho příběhu přináší návrat domů, vydobytí a navrácení ztracené jistoty, obnovení pořádku, návrat k témuž. Gilgameš, „člověk neklidný“ naproti tomu hledá, i jeho příběh začíná a končí na stejném místě, ale Uruk i Gilgameš, který se naň dívá z hradeb, nejsou titíž jako na začátku příběhu, z krutovládce se stal moudrý král, jenž vybudováním města – ohrazením a vytyčením řádu přemohl smrt. V Odyssee prochází iniciací jediná postava, královský syn Télemachos. I jemu sice „vkládá do duše sílu, vzdornost a vzpomínku“ bohyně, ale na rozdíl od svého otce, který neustále mění svůj vnější vzhled, prochází niternou změnou - z nesmělého a stydlivého holobrádka se stává hrdý a odvážný královský syn, jenž se po boku navrátilivšího otce mstí vzdorným ženichům. Příběh Télemacha vnáší do eposu iniciační příběh; hledání a nalezení otce⁷⁸ zobrazuje cestu k identitě postavy, Télemachos musí nalézt odvahu přihlásit se k „dědictví otců“, smířit se s minulostí a přijmout vlastní osud. „*V mythických vyprávěních se zračí nezabýdlitelnost světa a lidská existence je prožívána jako tragické drama*“, říká Zdeněk Neubauer. Všichni velcí mytičtí hrdinové prožívají utrpení a muka, a přestože někteří mají svůj osud dopředu předpovězen, nic to nemění na tom, že jejich příběh naplňuje především těžký zápas – bojují s monstry, bohy, nepřízní osudu, chaosem, sami se sebou. Mythické vyprávění ale nemá

⁷⁷ Odysseus i Télemachos se plně spoléhají na přísliby Athény. Je zajímavé, že přestože lstivý lišák Odysseus „bájí množství lží, však velice podobných pravdě“, sám jako posluchač svým rádcům bezmezně důvěřuje a nepředpokládá, že by lhali nebo neplnili své sliby (Kirké, Kalypsó). Toto spolehnutí se je ale jiného druhu než důvěra Abrahamova (viz. Auerbach, Erich: *Odysseova jízva. Mimesis*. Praha, Mladá fronta 1998.). Abraham důvěřuje Hospodinu, protože věří, že by po něm nežádal nic špatného či nesmyslného, kdežto řeční hrdinové si vůbec otázku po povaze božích činů nekladou. Jejich jednání je nevyzpytatelné, někdy škodí, jindy pomáhají, a člověk se jim a osudu musí vždy podvolit. Odysseus ví, že bohové mohou klamat tělem (Diovy a Athéniny proměny), ale nikdy neklamou slovy.

⁷⁸ Motiv hledání otce a syna je zdvojen postavou Odysseova otce Laerta. Příběh Odyssea a Télemacha se vzájemně zrcadlí. Než se jejich cesty protnou u pastýře Eumaia, jsou jejich životy synchronizovány – když vyplouvá Télemachos z Ithaky, opouští Odysseus Kalypsó; když hoduje otec u faieckého krále, hoduje syn u spartského; když uléhá otec jako host v královském paláci na vrtanou postel, uléhá i syn.

prostředky, jimiž by utrpení hrdinů zobrazilo. Introspekce, proudy vědomí, psychologizace do bájného vyprávění nepatří. Má-li být mythický hrdina archetypem, tzn. jednat výjimečně, ale tak, aby se s ním mohl kdokoli ztotožnit, nemůže být psychologizován. Mythos má jediný prostředek, jímž zobrazuje duševní pohnutí hrdinů, aniž se pouští do analýzy jejich nitra, a sice vnější podobu, vzhled.

Přišel sem Gilgameš

Oděn je koží, špínou pokryt,

božské maso má na svém těle,

v jeho nitru je žal.

Poutníku z daleké cesty tvář jeho se podobá.⁷⁹

...

I mluví Uršanabi k němu, ke Gilgamešovi:

„Proč jsou pohublé tvé líce a vpadlé tvé tváře,

ztrápené srdce tvé, rysy tvé ztrhané

a nitro plné žalu?

Tvář tvoje se podobá poutníku z daleké cesty.

Mrazem a slunečním žářem ošlehaný jsou tvé líce,

a jako za přeludem po stepi se honíš.“⁸⁰

Pravil a roznítit tím v nich všechněch po nářku touhu:

plakala Helena z Argu, jež dcera je Krónovce Dia,

plakal i Télemachos i vévoda Ménelaos.⁸¹

...

Tak pěl přeslavný pěvec – a Odysseus uchopil rychle

plášť svůj nachový, velký, a silnýma rukama svýma

zdůli si přes hlavu zdvihl, a krásný obličej zastřel,

neboť se Faiéků styděl, že z víček slzy mu kanou⁸².

...

Pak teprv otci statnému v náručí padl,

a vzlykaje proléval slzy.

⁷⁹ *Epos o Gilgamešovi*, tabulka desátá, I/ 5-9

⁸⁰ Tamtéž, tabulka desátá, III/1-7

⁸¹ *Odysseia*, IV./ 183-185

⁸² Tamtéž, VIII./ 83-86

*Tehdáž v srdci jich obou se vznítla po nářku touha:
plakali hlasitým pláčem, a zvučnějším, nežli je ptáků,
supův to křivých drápů, neb orlův, kterýmžto mladé
vyberou rolníci z hnízd, než ještě jim naroste peří.
Takové žalné slzy jim kanuly z obrví jejich.*⁸³

Když Gilgamešovi zemře přítel Enkidu, pláče pro něj šest dní a sedm nocí. I v Homérově eposu všichni lkají – Odysseus pláče – dokonce dojetím nad sebou samým, Télemachos pláče, faiecký král, spartský král, Helena, Pénolopa, pastýř a služky – všichni pláčou. Vyprávěné a poslouchané příběhy vzbuzují štkání a slzy. Přesto hrdinové netonou v sentimentu, pláč neznamená zjemnělost či bolestíinství ale jedinou možnost, jak vyjádřit emoci, duševní pohnutí, neboť vše niterné musí vystoupit na povrch, být zjevné a viditelné. Gilgamešovu přímou řeč vždy uvozuje „otevřel ústa svá a pravil“ – i mluvení musí být vidět. Mimo tváře – slzy, blednoucí tvář, pohublé líc – využívá mythos i povrch těla a oděv. Příznakově funguje především polarita špíny a čistoty. Čistota souvisí s vnější krásou a dobrem, špína implikuje zlo, překážky strasti, jež se postavily hrdinovi do cesty (v případě Odyssea i lest – viz. výše). Očista, koupel, naolejované tělo, převlečení do čistých šatů vždy znamená zásadní obrat směrem k příznivějšímu osudu (Odysseus po příplutí k Faiékům, po přijetí Pénélopou) nebo přímo iniciační zvrát, katarzi:

*Člověka, jehož jsi přivedl sem – špína spoutala jeho tělo,
Krásu jeho údů kůže zohavila.
Vezmi jej odtud, Uršanabi, odved' jej ke koupeli,
Aby smyl vodou špínu do sněhobíla!
Ať odhodí svou kůži, moře ji odnese pryč
A jeho krásné tělo ať znovu zazáří!
Necht' obnovena je čelenka na jeho hlavě,
Necht' se oděje rouchem, aby zakryl nahotu svou!
Až přijde do svého města,
Až dospěje na svou cestu,
Ať se nepošpiní jeho šat a ať je stále nový!*⁸⁴

⁸³ Tamtéž, XVI./ 214-219

⁸⁴ Epos o Gilgamešovi, tabulka jedenáctá, 237-246

Gilgameš tedy smývá špínu, svléká „kůži“ a obléká krásný čistý šat, který zakryje jeho „nahotu“. Po strastiplné pouti umírá jeho „špinavá“ minulost a je připraven odít svou nahotu, k novému znovuzrození jako „lev země“ – had, který se po pozření rostliny života omlazuje tím, že svléká kůži.

Mythické tělo hrdinů nejstarších eposů plně odpovídá řeckému apollinskému ideálu. Jedná se především o tělo dokonalé a krásné, což spočívá v jeho souměrnosti, ideálních proporcích, harmonii. Souvisí s tím i jeho ucelenost a uzavřenost, nic z něj nevyčnívá, nic jej nenarušuje, nerozrývá (na rozdíl od těla dionýského, karnevalového). Pokud má nějaké tělesné deformace, slouží k emblematizaci těla. Narušením povrchu těla - jeho celistvosti vždy vstupuje do lidského mikrokosmu chaos, něco mimo-řádného, co musí být přemoženo, očištěno. Trvalým poškozením těla se člověk stává „hybris“, vyobcovaným a pokořeným trhanem – Oidipovo oslepení. Narušené a deformované, „hybridní“ tělo tedy vždy odkazuje na něco, co se vymyká lidskému řádu – buď stvoření, monstra přímo souvisící s temnotou a chaosem (obři, netvoři), nebo bohové (rozsekaný Osiris a Dionýsos, mnohoruká hinduistická božstva, zvířecí atributy – Dionýsos, Ganéš, kulhavý Hefaistos....).

I přes souměrnost, scelenost a dokonalost podléhají těla mythických hrdinů četným metamorfózám. Všichni zmínění rekové žijí v mythickém bezčase, in illo tempore – to je zcela vytrhává z moci individuálního a soukromého času a vztahuje opět k počátku. Proto proměny jejich těl nesouvisí se stárnutím. Odysseus i Gilgameš podstupují útrapy, sestupují do podsvětí, ale na jejich vzhled to nemá trvalé následky. Dvacet let války a trmácení Odysseovu podobu nepoznamená, svaly neochabnou ani skráně nezešediví, protože jeho tělo neustále regeneruje. Odysseovo tělo díky Athéně prochází několika proměnami, včetně neviditelnosti. Všechny proměny oscilují na ose krása/mládí/síla – ošklivost/slabost/stáří. Pomineme-li jejich význam pro zobrazení hrdinova nitra, hrají zásadní narativní roli. Masky outsidera jednak zvyšuje dobrodružné napětí (stařec porazí mladíky), jednak staví Odyssea do různých vyprávěčských rámců; tomu, v jaké tělesné podobě se zrovna ocitl, přizpůsobuje pointu vyprávění svých osudů (zrazený žebrák nebo obdarovaný hrdina) – vždyť „bájí množství lží, však velice podobných pravdě“.

Nestálost Odysseových proměn jej přibližuje k bohům, neboť pouze oni mohou svou podobu bez následků měnit – přijímat podobu zvířat, lidí, vánku, vody nebo se dokonce stát neviditelnými; pouze bozi mohou měnit podobu a tvar věci. U běžných smrtelníků dochází vždy k metamorfóze nezvratné, definitivní. Většina příběhu z Ovidiových Proměn souvisí s touhou, vášní a láskou. Již to, že člověkem zmítá touha, předznamenává jeho proměnu. Amorův šíp „*proniká kostmi a rozrušuje samotný morek*“ a neunikne mu dokonce ani

Apollón, když vzplane vášní k Dafné: „*Otcem mým Iupiter je. Z mé vůle je zjevno, co bylo, jest a bude. Z mé vůle zvuk strun zní souhlasně s písní. Jistá je sice má střela, šíp jeden však nad ni je mnohem jistější – ten v mé hrudi, dřív volné, způsobil ránu. Já jsem vynášel léky, jsem v světě jak spasitel vzýván, jediný já znám sílu a moc všech na světě bylin. Běda mi, žádným že bydlím se vyléčit nedá i láska!*“⁸⁵ Amorův šíp narušuje hladký povrch lidského těla, stačí škrábnutí a zasaženým člověkem zmítá neuhasitelná vášně, jež ovládne jeho tělo i ducha. Pomineme-li Amorův šíp, touhu probouzí krása lidského těla. Při pohledu na plavost kadeří, ladnost paží či jiskrnost zraku dokonce i Iupiterovi v žilách „hárá žár vášně“. Několikrát zažehne touhu pohled na nahé tělo: „*I zaplála Salmakis touhou po jeho nahé kráse; i oči jí třpytivě planou, tělo tím průzračným proudem mu prosvítá, tak jako pod sklem obraz ze sloní kosti či lilií bělostné květy.*“⁸⁶ (Salmakis a Hermafrodítos)“ To, co omamuje smysly, s tělesností jako takovou nesouvisí. Mezi touhou, kterou vzbuzuje nahé lidské tělo a socha (Pygmalión), není zásadní rozdíl, neboť vzrušení pochází ze setkání s krásou jako takovou a krása, jak se ukázalo i v estetickém kánonu homérském, se rodí z dokonalosti a tu můžeme poměřovat buď vzhledem k absolutnosti krásy božského těla, nebo uměleckého díla.

Podstata erotické touhy neleží v její tělesnosti, byť pohled na krásu těla vášně Ovidiových hrdinů skoro vždy podněcuje, ale v její nenaplnitelnosti, marnosti – v pozemském světě a pozemské podobě hrdinů nemůže být jejich touha nikdy završená. Aby k tomu došlo, musí se hrdinové jednoho či druhého, ale většinou obého vzdát – proto jejich metamorfóza až na výjimky vždy souvisí se smrtí. Tragický úděl milostných příběhů pochází také z jednostrannosti milostné touhy – skutečná vášně a touha totiž vždy pramení z osudu a přesahuje meze individuální vůle hrdinů. Člověk se pak stává buď otrokem vlastní vášně (Appolón a Iupiter zasažení Amorovým šípem, Glaukos), nebo štvancem⁸⁷ posedlosti druhého, protože šíp může lásku nejen vyvolat, ale i zahnat (Dafné, Skylla, Kallistó). Milostná touha přivádí hrdiny na hranice šílenství (Narcis), destruktivní a zoufalá vášně je žene k přestupování nejpřísnějších příkazů (slib otci – Ikaros, incestní vztah s otcem – Myrrha) a jistému zatracení. Jediné, čím lze vzdorovat nepřízni osudu a marnosti, je metamorfóza. Přeměnou lidského těla v živou i neživou věc se hrdina ocitá v zvláštním stavu mezi životem a smrtí, zánikem a vzpomínkou. Myrrha šířaná a poskvrněná láskou k otci se modlí: „*Ó bohové chcete-li slyšet zpověď mých hříchů, jsem vinna a zaslužuji si přísného trestu. Abych však neposkvrnila ni živé na tomto světě, ani v podsvětí Stíny, mě zažehňte z obojí*

⁸⁵ Ovidius (1974): 44-45

⁸⁶ Tamtéž, s. 120

⁸⁷ I v doslovném slova smyslu. Motiv pronásledování, štvance, milostných pastí je velmi častý.

*říše, tvářnost proměňte mi a nedejte žít mi, ni umřít!*⁸⁸ Myrrha s lidským tělem ztrácí i smysly, ale její pláč se promění v prýstící myrrhu a „každá doba jí bude znát“. Podobně se tělo Narkissa promění v žlutavý kvítek, který bude navždy připomínat jeho tragickou lásku. Proměnou hrdinové vycházejí vstříc smrti a současně ji unikají, neboť smrt lidského těla a jeho následná proměna přináší útěchu („*Smrt však není mi těžká, vždyť smrtí zbavím se útrap,*“ říká Narkissos.) těm, jejichž touha je hříšná a nepřipustná (Narkissos, Myrrha), a naplnění touhy milenců, jímž osud⁸⁹ či jiné překážky nedovolí splynout v jejich lidském (pozemském) životě, nebo prostě jen ulevuje od žalu a bolesti, kterou obyčejný smrtelník nemůže unést (Cypřiš). V dalších příbězích souvisí metamorfóza s trestem (Ikaros, Teiresiás, Kallisto, Arachné). Bohové trestají smrtelníky za neuposlechnutí jejich příkazu, zpupnost, pýchu či nedostatečné prokazování úcty. Trestá-li žárlivá Héra nebo záludná Kirké, může být metamorfóza dílem uražené ješitnosti (Glaukos odmítne pro lásku ke Skyllé Kirké, a proto Kirké promění Skyllu v nestvůru). I takové metamorfózy v sobě ale spojují trest a útěchu, zánik a trvání současně – například, když žárlivá Iuno trestá Kallistó za to, že podlehla Iupiterově touze (aniž ovšem věděla, že je sváděna vládcem Olympu) tím, že ji promění v medvěda, Iupiter vyzdvihne proměněnou Kallistó na oblohu, aby jako souhvězdí věčně svítila na nebeské báni; Teiresia za to, že ve sporu mezi ní a Iupiterem rozhodl ve prospěch manžela, oslepí, ale Iupiter mu za to daruje věštecký zrak.

⁸⁸ Ovidius (1974): 285

⁸⁹ V příběhu a Apollónovi a Dafné se Amor ze msty zraní Apollóna šípem, jenž vyvolává lásku, zatímco Dafné šípem, co lásku plaší. Apollón pronásleduje odmítavou Dafné, která v zoufalství prosí svého otce, aby ji proměnou zachránil před nechtěnou láskou. Dafné s proměnění ve vavřín, jenž se navždy stane Apollónovým stromem, nemůže-li být manželkou, což mu záchvěvem větví Dafné-vavřín přislíbuj. Podobně spojí smrt milence zneprátených rodů v příběhu Pýrama a Thisbé.

INTERMEZZO PRVNÍ: POHLED

Psaní začíná Orfeovým pohledem a tento pohled je pohybem touhy, která láme osud.

Maurice Blanchot

Mýtické vyprávění vyvěrá v první řadě ze zkušenosti naslouchání, které skrze rytmus zpřítomňuje bezprostřední zážitek světa a jeho časový rozměr. Motivy naslouchání – jak v souvislosti s mlčením (když mluví Múzy, člověk mlčí), tak s mluvením, resp. zpěvem (básník předává slyšené) bývají často, především v řeckých příbězích, konfrontovány s obrazy vidění. Vizuální vnímání zakládá zkušenost teoretickou (odstup, objektivizace), vidění souvisí s věděním – vhled, náhled, osvětlení, s viditelností, ale také se zjevností – oko činí předměty svého pohledu viditelnými. Řecké slovo *theoria* doslova znamená podívaná. Býti teoretikem v původním slova smyslu tedy znamená býti divákem. Řekové měli dokonce funkci jakéhosi profesionálního diváka, kterého na náklady obce posílali na divadelní představení, aby se díval a poté o svém dívání podal zprávu spoluobčanům, kteří divadlo neviděli. *Theoria* a *theatron* mají stejný původ – dívání (z řec. *theao* – dívám se). Teoretik je doslova divákem na podívané, jeho pohled směřuje na to, co stojí za dívání. Aby ovšem mohl podat zprávu vidoucího nevidomým, musí být schopen jak mýtického prožitku katarze diváka tragédie, tak teoretikova odstupu od viděného i vlastního vidění. Teoretik filosof musí zahlédnout svou slepotu, vysvobodit se z pout iluzí a stínů, způsobených nepravým (umělým) světlem a vystoupit z temnoty jeskyně, aby zahlédl světlo – nahlédl pravý svět idejí.

Příběh Narkissa vypráví především o touze. Nejen jinoch i dívka touží po Narkissovi, Narkissos však k touze druhých zůstává chladný – je netečným objektem toužebných pohledů druhých, aniž si uvědomuje, že se na něho vůbec něčí zrak upírá. Zamiluje se do něj i žvatlavá víla Echó. I ona se, sama neviděna, dívá na krásného jinocha, jenž před ní prchá. Echó se skrývá v lesích, zahaluje si studem tvář, „*ubohé tělo jí schne, neb starosti nedají spáti, vyzáblost stahuje kůži a všecka životní míza do vzduchu mizí. Jen hlas jí zbývá a pouhé jen kosti. Zbude jen hlas. I kosti prý přešly nakonec v kámen.*“ Křivda a bolest z odmítané, resp. „neviděné“ touhy pohltí hrdinčino tělo; Echó se mění v pouhý zvuk – nikdo jí nevidí, ale všichni jí slyší. Příběh metamorfózy víly, která „*nezнала mlčet, když hovořil*

druhý“, ukazuje, že pohledu – ve smyslu vidět a být viděn – náleží mlčení. Stejně jako bude Narkissos obětí vlastního pohledu, stala se Echó obětí vlastního mluvení; umí pouze mluvit, ale nikoli naslouchat - stejně jako může vzplanout touhou, ale nikoli stát se jejím objektem. Tragédie nespočívá v nevidomosti, ale v neviditelnosti. Homérský vypravěč musí být slepý⁹⁰, aby mohl naslouchat múzám; Echó neumí naslouchat, jen mluvit, a proto může být pouze slyšet, a nikoli vidět; jen opakovat hlas a navracet slyšená slova, a ne vyprávět.

„Kdosi zklamaný“ přivolá na Narkissa kletbu „Ať nezkojí nikdy svou touhu!“. Koho označuje spojení „kdosi zklamaný“? Někoho, kdo byl oklamán či sveden svým pohledem – podlehl klamu; viděl něco, co neexistuje, nebo to viděl jinak nebo uvěřil v možnost spojení s předmětem svého dívání. Sám Narkissos uvěřil klamu, když uviděl ve vodě svůj vlastní obraz a „*okouzlen krásou miluje beztělý přelud, má za tělo to, co je vodou.*“ Vidíme Narkissa zlákaného (rozkošným místem a pramenitou čistou vodou) a dychtivého – „*zatímco žízeň svou tišil, zas nová ho pojala žízeň*“, stejně jako nemůže uspokojit žízeň, nemůže se ani nasytit pohledu na obraz na vodní hladině, udiven a fascinován – „*sám sobě jsa podivuhodný, po sobě touží, sám líbí se v libivém zjevu, touží jsa cílem touhy a vzněcuje plamen i plane*“. Pohled sytí touhu a prahne po dotyku, po objetí: „*Neví, co to tam vidí, co vidí však, budí v něm vášeň, tentýž blud, jenž oči mu klame, jej zároveň nítí. Bláhový, pročpak tu nadarmo chytáš svůj prchavý obraz? Nikde tu není, co hledáš. Jen ustup! Co miluješ, ztratíš. Tohle, co vidíš, je odraz tvé podoby v zrcadle vodním, na němž nic pravého není, jenž s tebou přišel a trvá, s tebou to odejde zas, ač můžeš-li odejít odtud!*“ Narkissovi chybí odstup, který každé vidění předpokládá a který znemožňuje objetí a dotyky, po nichž touží. Ale vášeň a především onen údiv jej nakonec s objektem jeho pohledu přeci jen spojují. To, co nás fascinuje, nás zbavuje naší schopnosti udělovat smysl, píše Maurice Blanchot. Vášni náleží temnota a slepota, a proto souvisí s klamem; iluzivnost - nepravost jejího objektu ovšem nic neubírá na pravosti vášně samé. Jenže Narkissova vášeň se váže k němu samému, cílí do prázdna – do odrazu ve vodě. Tragičnost jeho milostného příběhu nespočívá ani tak v slepé a mylné vášni (protože vášeň vždy bude slepá) ke „stejnému“, ale v samotě. „*Fascinace je pohledem osamělosti, pohledem toho, co je nepřestávající a neukončitelné, pohledem, v němž slepota je ještě viděním, viděním, které už není možností vidět, nýbrž nemožností, která se dává vidět, která trvá – stále a stále – ve vidění, které nekončí: mrtvý pohled, pohled, který se stal fantómem věčného vidění.*“⁹¹ Ve chvíli, kdy si Narkissos uvědomí – „uvidí“, že hledí na

⁹⁰ Podobně funguje motiv slepoty v příběhu krále Oidipa, umocněného přítomností slepého věštce Teiresia. Slepota je znakem vnitřního zraku, nazření, vidění neviditelného, nahlédnutí nezjeveného.

⁹¹ Blanchot (1999): 28

vlastní tvář, pochopí podstatu oné nemožnosti a pocítí (nahlédne) prokletí své spatřené samoty. Poznání sebe sama, jehož se měl Narkissos dle sudby vyvarovat, nezavršuje nahlédnutí do hlubin vlastního nitra – hlubina v tomto příběhu náleží pouze vodní hladině, ale získaný odstup. V okamžiku, kdy uvidí na vodní hladině i pozadí obrazu, který ho fascinuje a který mu ukáže jeho samotu. Vzhledem k nemožnosti sebestředné vášně – „*kéž bych od svého těla se odloučit mohl!*“ ale dočasně nabytá vidoucnost propadá v šílenství a rozplývá se i vodní odraz umírajícího Narkissa, který se i jako „fantóm“ vzhlíží v hladině podsvětního Styxu. Pouze pohledem do zrcadla může člověk spatřit vlastní tvář. I sebepřesnější zrcadlo ale ukazuje klam; nejen obraz pouze napodobený, ale i vůči originálu převrácený (levá/pravá). Většinou se člověk při pohledu do zrcadla zděsí tehdy, když v něm uvidí to, co vlastně tuší a čeho se dopředu bojí, že tam uvidí. Možná, že další z Narkissových tragédií propuká tehdy, když místo krásné tváře milovaného mladíka najednou pozřel do tváře své vlastní převrácené, resp. zvrácené a rubové podstaty.

Zatímco Narkissa pohled do zrcadla uvrhl do šílenství a temnoty, Persea naopak reflexní obraz před temnotou ochránil. Perseus má totiž na rozdíl od Narkissa, zmítaného slepou vášní, dar vidění z odstupů, moc nad pohledy druhých. Nejdřív obelstí tři zrudlé sestry Gorgón, Graie, které se společně dělí o jedno oko a jeden zub. Když si stařeny předávají oko, a tudíž žádná z nich nevidí, Perseus jim oko ukradne a posléze vrátí pouze výměnou za pomoc při hledání Nymf, od nichž musí získat přilbici neviditelnosti. Perseus může připravit druhé o jejich pohled a sám sebe učinit vůči pohledům druhých imunním. Pohled druhého navíc v tomto příběhu nesouvisí s touhou (jako u Narkissa a Echó), ale s nebezpečím. I podstata takového pohledu však leží ve fascinaci; ve strachu, že mě dostihne, že mnou „pronikne“ pohled druhého. Pohled svádí a připoutává, protože *oko se neztotožňuje s tělem, ale s objektem své pozornosti*⁹². Nezabíjí Gorgónin pohled, ale pohled do jejích očí. Jaké děsivé tajemství skrývají, že jeho zahlédnutí promění živou bytost v kámen? Medusina tvář děsí a fascinuje současně. Její tvář jakoby zjevovala nezjevitelné, odkrývala nejskrytější. Děsivost a hrůznost vyplývá z její monstróznosti; z prolnutí zrudlého a krásného, lidského a zvířecího, božského a lidského - „*ta dívka krásnou kdys byla, přemnoho nápadníků vždy závistně toužilo po ní.*“ Po jediné smrtelné Gorgoně (její dvě sestry jsou nesmrtelné), mimořádně krásné Meduse, zatoužil dokonce i Poseidón a zato, že společnou vášní zneuctili Athénin chrám, proměnila cudná a rozzlobená bohyně Medusiny krásné vlasy v ošklivé hady. Spojení nespojitelného vyvolává hrůzu, jež se skrze pohled zmocňuje každého, kdo jí spatří.

⁹² viz. Brodskij, Josif: *Vodoznaky*. Zrcadlení času. Praha, Prostor 2003.

„Gorgóně se musíme dívat do očí a tím, že s ní křížíme pohled, přestaneme být sami sebou, přestaneme být naživu a staneme se Mocností smrti, stejně jako ona. Hledět na Gorgónu znamená přijít v jejím pohledu o zrak, proměnit se v kámen, slepý a neprůhledný.“⁹³ Pohled do očí zrůdné bytosti vtahuje člověka do temnoty, kterou zahlédl. Medusiny oči fascinují jako vypouklé zrcadlo, v němž se spojuje coby palimpsest smrtelná hrůza vystupující z nitra Medusy s osobní temnotou divákovy hlubiny. Perseus, poučený Athénou, sleduje odraz Medusiny tváře na štítu a ve spánku jí utne hlavu, uchráněn před pohledem odhalujícím tajemství zrůdnosti a zásvěti i svých vlastních běsů.

Do tváře zásvěti naopak pohlédne Orfeus. Zamilovaný pěvec Orfeus sestupuje do podsvětí, aby si vyprosil návrat své mrtvé manželky Eurydiky a struny jeho lyry rozechvívá natolik lkavá a smutná píseň, ze pláčou i bezkrvé duše, Tantalos přestane chytat vodu, Sisyfos usedá na kámen. Orfeus ji skutečně dostane nazpět, ovšem pod podmínkou, aby „*se neohlédl dříve, než z podsvětí na světlo vyjde, jinak že milosti dar se marným pro něho stane.*“ V tichu kráčí se svou ženou němou a chmurnou mlhou podsvětí, a když „*od kraje povrchu země již nebyli vzdáleni příliš, když v tom bázni, zda stačí mu choť, a v touze ji spatřit manžel se ohlédne po ní – ta ihned však zmizí mu zpátky.*“ Orfeův pohled souvisí s netrpělivostí a starostí. Eurydika je podobně jako Medúza spojená se smrtí, se zásvětní temnotou. Aby jí mohl Orfeus přemoci, vyvést temné na světlo, musí zůstat odvrácený. Netrpělivost touhy, která je ale spíš starostí než vášní, ho donutí se otočit. Ohlédnutí se, i přes ztrátu Eurydiky (s níž se po své mučednické smrti v podsvětí opět shledá) však neznamena porušení příkazu⁹⁴ (po kterém následuje trest), ale dar. Orfeus jako jeden z mála smrtelníků sestupuje za života do posvětí, do nejtemnější noci a díky netrpělivému ohlédnutí mu je dáno zahlédnout samu postatu smrti – *podruhé spatří smrt choti* - odvráceného a vyvést ji na světlo. Jeho pohled má směřovat ke světlu, k povrchu země, a když se ohlédne zpět, nevidí pouze smrt milované manželky, ale také děsivá bahna podsvětí. Vtělí svůj pohled na odvrácené do písni, v těch se mu jeho láska vrací znova a znova zpět – Eurydika musela zemřít, aby o ní mohl zpívat. Orfeův smutek vábí stromy, šelmy i hejna ptáků. Setkání s temnotou však jeho zpěv změnilo – místo tklivého patetického smutku, jenž dojímal i Tartaros, se do jeho zpěvu vkrádá lehkost: „*Lehčím teď tónem zpívat já hodlám o chlapcích, které bohové mívali v lásce, a o dívkách, které se nadchly žárem jim zapovězeným a za vášeň trest je stihl.*“ Setkáním se chmurnými

⁹³ Vernant, Jean -Pierre: Smrt v očích: *Vesmír, bohové, lidé. Nejstarší řecké mýty*. Paseka, Praha 2001.

⁹⁴ S takovým významem ohlédnutí se setkáváme v příběhu o zkáze Lotovy ženy. Hospodin přikazuje „*Uteč, jde ti o život. Neohlížej se zpět a v celém tomto okrsku se nezastavuj. Uteč na horu, abys nezahynul.*“ Lotova žena jde vzadu, ohlédne se, a proto je proměněna v solný sloup. Ohlédnutí se za hořícími městy vyjadřuje neschopnost odpoutat se od hříchu, setrvání v minulosti, a tudíž odmítnutí budoucího. Pohled na provinění Sodomy a Gomory ji s nimi spojuje.

močály Hádovy říše, se smrtelným mlčením se rodí coby básník, k nesmrtelnému zpěvu; zbaven patosu vlastního bolestí, obrozen k lehkému zpěvu o zapovězených vášních druhých, protože osobní touhu může naplnit až tehdy, až bude jeho zpěv utišen – teprve, když zemře a umlkne, vstupuje sám jako stín do posvěti a pohlédne milované ženě do tváře, neboť pohledu i dotyku opět náleží mlčení.

Coby stín může Orfeus na Eurydiku nejen nepřetržitě zírat, ale také ji *sevrít v toužebnou náruč*. Obojí – pohled a dotyk – předpokládá smrt. Podstata touhy či vášně však vychází z nemožnosti jednoho či druhého – Narkissos se může dívat, ale sebenepatrnější dotyk viděný obraz rozruší. Psyché se naopak může svého milovaného manžela pouze dotýkat, ale nesmí jej nikdy zahlédnout. I příběh Amora a Psyché vypráví o závidi a zvědavosti, obě s díváním i pohledem úzce souvisí. Sestry závidí Psyché a přemluví ji, aby porušila zákaz, že nikdy nesmí vidět svého manžela. Zá – vidět znamená být sveden pohled druhého, resp. toužit vidět to, co vidí druhý, přivlastnit si pohled druhého. Závist sester probudí v Psyché zvědavost, která ji dovede k zapovězenému pohledu. K zvědavosti patří netrpělivost, dychtivost. Netrpělivost sbližuje Psyché s Orfeem – oba vede netrpělivost k pohledu, kvůli němuž ztratí milovanou bytost, kterou znovu spatří až po strastiplném a bolestném putování. Orfeova netrpělivost ale pramení jednak ze starosti, jednak z fascinace ze setkání s temnotou, s pokusem uniknout moci času. Psýšina netrpělivost nevyrůstá ze starosti, ale ze strachu a nedůvěry – sestry ji vnutí představu ohyzdného manžela a Psyché nevěří v bezprostřední zkušenost těla (dotyk a naslouchání) a chce jistotu pohledu. Podruhé podlehe zvědavosti, když nese Afrodité z podsvětí skříňku, do níž se nesmí podívat. Místo líčidla, které touží vidět, spatří však spánek smrti. I ona se podobně jako Orfeus setkává s temnotou podsvětí a zoufalstvím a bolestí platí za netrpělivost, nechává se svést pohledem do tmy.⁹⁵

⁹⁵ Což v případě prvního zvědavého pohledu platí doslova. Amor k ní přichází pouze v noci. Aby ho mohla Psyché vidět, osvětlí jeho tvář svíčkou. Ze svíčky však ukápne vosk, který Amora vzbudí a popálí. Zraněn a rozzloben poté zmizí.

ZPĚV II.

O TOM, CO SE STANE, KDYŽ JE ČLOVĚK ZAJEDNO SE SVÝMI ORGÁNY (AUTORSKÝ MÝTUS)

*Ne všechny věci vedou dopředu k něčemu jinému; některé vedou
zpátky k tomu, co se už stalo*

Lidé se milují, aby jim líp trávilo a aby odradili ostatní.

Jak se bráníte samotě?

Pane, já jsem se sama proměnila v samotu.

*Byly to tužby zrozené v pralesích lidské mysli a nepatřily jim
samým, nýbrž jejich pradávným předkům, kteří tu promlouvali
jejich prostřednictvím. Tělesná žádost náleží vejci a její sídlo je
pod prahem duševna.*

Lawrence Durrell

Autorský mýtus⁹⁶ samozřejmě souvisí s původním mythickým vyprávěním, byť některé jeho vlastnosti ruší. Shrňme tedy úvodem klíčové rysy obou narativních typů. Původní mythická vyprávění vztahují člověka k jeho prahorizontu, sladují jej se světem. Moc a síla takového vyprávění vyplývá především z jeho univerzální pravdivosti, neboť mythický příběh není vytvořen, ale zjeven. Skrze vyprávění, tzn. znovuprožití příběhu, se mythický člověk vztahuje k počátku, který dává smysl jeho přítomnosti a předznamenává jeho budoucnost a odkazuje ke zkušenosti, která zakládá kolektivní paměť. Kolektivní paměť sice vše individuální a jedinečné rozpouští v archetypální povaze mythických příběhů a jejich hrdinů, ale každého „posluchače“ vede ke katarzi – k rozpoznání vlastní kosmické situace. Mythické příběhy se odehrávají in illo tempore (za onoho času), ale jak říká Zdeněk Neubauer: „Jejich děje se tváří, že kdyby se rozvíjely dál a dál, dostaly by se nakonec do naší

⁹⁶ Pojem mythos, mythický odkazuje k tradičnímu kontextu, tzn. neoznačuje pouze literární žánr, ale text, který vyrůstá z mythického způsobu myšlení. Pojem mýtus označuje jednak literární žánr v užším slova smyslu (autorský mýtus), jednak reflektovanou aktualizaci původního (mythického) vyprávění.

současnosti: my sami jsme součástí jejich příběhů.“ Proto musí středověké kroniky (například Kosmova) začínat kosmogonickým mýtem – stvořením světa, potopou a zmatením jazyků, neboť lokální dějiny Čech dostávají smysl teprve tehdy, zasadíme-li je do kontextu rámcového univerzálního mythu (v tomto případě křesťanské geneze). Když jeden z hrdinů Borgesovy povídky Evangelium podle Marka otvírá rodinnou bibli, spatří na její předsádce rodokmen, na jehož počátku stojí Adam a na konci genealogie jeho vlastní rodiny. Narativní bezčasí uvrhává příběh rovněž do cyklického vnímání času – i přes zdánlivou ohraničenost všech původních mytologií: kosmogonický počátek-eschatologický zánik světa, spočívá podstata mythického času v jeho regeneraci, protože pouze ta umožňuje neustálé znovuprožívání a rituální zpřítomňování mythických příběhů,⁹⁷ jejichž podstata odmítá kvalitativní změnu. Většina eschatologických příběhů (např. germánský Ragnarok) spojuje zánik světa (přírodní katastrofa, závěrečná bitva) se znovuzrozením, s obnovou. Zážitek dějinnosti, lineárního plynutí, naplnění času přináší teprve židovské myšlení (smysl stvoření spočívá v jeho konci, v naplnění času – příchod mesiáše, nikoli ve věčném koloběhu vzniku a zániku).

Autorský mýtus, jak napovídá již jeho označení, vyzdvihává příběh z původní zjevenosti a kolektivní anonymity. I přes výrazné „empirické“ autorství i „moderní“ literární mýty ale téma autorství záměrně problematizují – splývání autobiografického a fiktivního vypravěče (Salman Rushdie, Bruno Schulz), narativní figura „šeherezádovského“ vyprávění: je příběh výtvozem vypravěče, nebo je vypravěč výtvozem příběhu (Rushdie, Márquez, Calvino). Philippe Sellier⁹⁸ našel tři rysy, které odlišují původní a autorské (literární) mýty: 1) literární mýtus nic nezakládá ani nenastoluje, 2) je písemný a autorský, 3) není považován za pravdivý. I přes písemnou podobu autoři literárních mýtů často odkazují na původní mytologickou oralitu – rytmický charakter vyprávění, orální stylizace (*Země vod*⁹⁹ – rámcové vyprávění je stylizováno jako přednáška/pohádka, kterou vypráví učitel dějepisu/otec svým dětem), narativní toposy, jež asociují ústní promluvu (hospoda). Pokud pravdu mythu vidíme nejen v jeho zjevenosti, ale i v katarzi, kterou přináší, musíme první a třetí bod Sellierova výčtu zpochybnit. Naopak – jestli autoři literárních mýtů obnovují něco z původní síly mythických příběhu, pak právě jejich sladující a katarzní funkci, kterou moderní literatura – mající panickou hrůzu z jasných a jednoznačných konců – tak žalostně postrádá a nebýt

⁹⁷ viz. Eliade, Mircea: *Mýtus věčného návratu*. Praha, OIKOYMENH 1993

⁹⁸ Sellier, Paul: Co je literární mýtus?: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno, Host 2002.

⁹⁹ Swift, Graham: *Země vod*. Praha, Dita 1993.

autorských mýtů, odsouvá ji do hájenství žánrů triviální literatury (detektivka, červená knihovna, western).

Sellier analyzuje několik „kulturních jevů, jímž se dostává často označení „literární mýtus“. Do popředí vystupuje pět typů příběhů: variace na známé příběhy, nově vytvořené mýty (Faust, don Juan, Tristam a Izolda), genius loci města (Benátky, Praha, Petrohrad...), politicko – hrdinské příběhy (Alexandr, Caesar, Napoleon), nově zpracované biblické příběhy. Následně se pokouší o definici autorského (literárního) mýtu na základě tří jeho charakteristik – symbolické nasycenosti (významové přesycenosti), kompoziční sevřenosti (využití mytologických emblémů, hrdina zasazený do sevřené dramatické situace) a metafyzického ladění, které „*připomíná, že horizontalita veškeré existence je nebo může být podřízena vertikálnímu pohledu*“.¹⁰⁰ Z předchozí klasifikace vyplývá, že Sellier nalézá literární mýtus především v různých variacích na „etnicko-náboženský mýtus“, v apokryfních příbězích, ve variacích hrdinských eposů, v jakémsi návratu a aktualizaci. Daniela Hodrová v doslovu k Poetice mýtu¹⁰¹ rozšiřuje Meletinského typologii mytologického románu a hovoří o dvou dalších mytologických strukturách, jež se uplatňují v románu 20. století, o mýtu skeletu a mýtu tkáni. Mýtus-skelet podle Hodrové vytváří v románu pevnou strukturu, jež anticipuje syžet a předurčuje smysl a aktualizuje využitý mýtus (různé variace oidipovského, odysseovského nebo kristovského mýtu). Na rozdíl od této explicitní transparentnosti mýtus-tkáň upomíná na mytologickou inspiraci spíše ve své latentní struktuře, která o sobě často pochybuje a reflektuje vlastní historičnost. Autorka používá typ skeletu a tkáň výhradně jako typ syžetový. Chápeme-li ovšem obě označení jako určitou metaforu, lze uvažovat ještě o jiném kontextu. Skeletový typ, který aktualizuje mýtus, sice anticipuje syžet a předurčuje smysl, ale jako takový zůstává spíše záležitostí fabule (volba motivů je v tomto případě podřízena mytologickým námětům - např. apokalypsa). Kdežto mýtus tkáň se prolíná textem jako vyšší konstanta, ovlivňuje syžetovou konstrukci a typ narace (absence kauzality, časoprostor,...). Zatímco pro Hodrovou je diferencujícím momentem implicitnost/explicitnost a rys sebereflexe, lze typ skeletu a tkáň dekodovat i na antagonismu fabule/syžet či mýtus jako narativní dekorace/narativní struktura.

Většina autorských mýtů kombinuje však obojí: skelet příběhu vytváří variace, dekonstrukce či rekonstrukce archetypálních příběhů (budování, eschatologie, hrdinské příběhy) ze využití archetypálních motivů (např. vztah otec-syn, pomsta, věštba...) a hrdinů (mesiaš, zakladatel, ...) a současně způsob vyprávění vytváří specifickou narativní tkáň

¹⁰⁰ Sellier (2002): 115

¹⁰¹ Hodrová, Daniela : Mýtus jako struktura románu: Meletinskij, Jeleazar Mojsejevič: *Poetika mýtu*. Praha 1989.

(narativní masky, mýtický čas, cyklická kompozice, rytmus,...), jež často sebereflexivně odkazuje na tradici mýtického vyprávění. Zůstává i stěžejní princip mýtického vyprávění – analogie, zrcadlení. Tento způsob vyprávění tká osnovu celého příběhu, od dílčích charakteristik hrdinů až po funkci příběhu jako celku. Emblematické rysy vznikají z přirovnání – Odysseus je lstivý jako lišák, a proto je nazýván ferinou; putování syna zrcadlí putování otce; příběh o ohrazení Uruku vypráví současně i ohrazení kosmického chaosu – vše, co se odehrává v rovině mikrokosmické (člověk, rodina, obec) má svou paralelu v rovině makrokosmické (svět). A protože podstata mythu neleží ve vysvětlování světa, ale v zpřítomňování slyšeného (vyprávěného) a sladění se světem, nemusí mythický vypravěč vysvětlovat, ale připodobňovat. Podstata vyprávěného spočívá v souvislostech s jinými příběhy, to že „něco je jako něco jiného“.

Autorské mýty, vědomy si této tradice, staví tento analogický vztah jednotlivých rovin příběhu do popředí. Většina románů vypráví genealogický příběh rodiny zasazený do poměrně izolovaného a jasně ohraničeného časoprostoru, nejčastěji města. Topos města (Gdaňsk, Dillí, Bombaj, Macondo, Drohobyč,...) vytváří specifický mikrokosmos symbolických významů (centrum x periferie, interiér x exteriér, soukromé x veřejné, vertikální a horizontální dominanty) – budování, rozkvět a eschatologický zánik města zrcadlí (ostatně Macondo má přímo přívlastek „město zrcadlení“) marný boj se samotou, zapomněním kosmického chaosu, osud města vypráví dějiny celé střední Evropy (Schulzova Drohobyč, Grassův Gdaňsk), zhoubné labyrinty bludných či apokalyptických měst vytvářejí paralelu k atmosféře dobové duchovní krize (Kafka, Kubin, Bělj). Příběh prostoru (a času) naopak nalézá svou paralelu v spleťtých rodinných historiích, jež do svého mikrokosmu pohlcují velké historické události, které se tváří tvář rodinným pomstám, předpovězeným kletbám, incestní vášni a neodvratné smrti či samotě jeví jako naprosto zanedbatelné. Přesto je každý z hrdinů pevným poutem svázan s osudem města, krajiny, světa; skrze svou tělesnou situovanost vrůstají do univerzálního kosmického příběhu – tělo a tělesnost se stávají klíčovými leitmotivy všech autorských mýtů.

Oproti tradičnímu mythickému vyprávění však dochází k podstatné inverzi. Zobrazení těla a tělesnosti v původních mythech odpovídalo estetickému kánonu apollinského typu, tzn. tělu harmonickému, dokonalému, krásnému, božskému, uzavřenému, scelenému. Tělesnost moderních autorských mýtů naopak záměrně respektuje kontext dionýského typu těla, jež se tříští, rozpadá; těla degenerovaného, deformovaného, nemocného. Zatímco tělesné metamorfózy Gilgamešovy i Odysseovy vedly k návratu, k věčnosti, k řádu, roztržitěná těla vypravěčů moderních mýtů neodvratně spějí k zániku, rozpadu, smrti. „*Nyní se nicméně čas*

(jelikož mi přestal být k užitku) nachyluje. Zanedlouho mi bude jednatřicet. Snad. Pokud mi to dovolí mé rozpadávající se, vyplundrované tělo. Nemám však naději, že si zachráním život, nemohu dokonce ani počítat s tisícem a jednou nocí. Musím pracovat rychle, rychleji než Šeherezáda, má-li můj život nakonec mít nějaký smysl – ano smysl. Přiznávám: více než čehokoli jiného se bojím absurdity.¹⁰² (...) Mním tím zcela prostě, že jsem začal po celém těle pukat jako starý džbán – že mé ubohé tělo, podivné, nevzhledné, otlučené příliš četnými ranami historie, vydrénované nahoře a vybrané dole, zmrzačené dveřmi, mlácené do hlavy plivátky, se začalo párat ve švech. Zkrátka, doslova se rozkládám, prozatím pomalu, byť se dají pozorovat známky zrychlení.¹⁰³ (...) Můj syn to pochopí. Vyprávím svůj příběh pro všechny živé tvory, a tedy i pro něho, takže později, až prohraju svůj boj s prasklinami, bude všechno znát. Morálka, soudnost, charakter...všechno začíná u paměti...a já si nechávám kopie.¹⁰⁴ Rozpadící se tělo na prahu smrti stylizuje vypravěče do role Šeherezády (především u Rushdieho četné další aluze), nastoluje narativní situaci naléhavosti, neodkladnosti i pravdivosti – vše, co Sellier autorskému mýtu upíral. Praskající, zničené, degenerované tělo odsuzuje vypravěče ke smrti, vhání jej do náruče Černé kuchty (Plechový bubínek) a v tom krátkém čase, který ještě zbývá, v předvečer smrti¹⁰⁵ musí stihnout převyprávět svůj příběh, podat svědectví, které musí zaznít. A jak víme z příběhů Tisíce a jedné noci, když promlouvá příběh, musí i smrt počkat. Blížící se konec dramatizuje tempo vyprávění, klade důraz na každé proslovené slovo (opět oživující síla mýtického slova!) a příběhu dává punc absolutní důvěryhodnosti a nezpochybnitelnosti – copak by odsouzenec na smrt s katem za sebou a šibenici před sebou mohl lhát? Vědomí narativního tempa dává vyprávění určitý rytmus, což odkazuje na původně orální tradici vyprávění. V Dětech půlnoci se jako refrén vracejí určité motivy – obraz muže s povislým břichem a mastnými vlasy, Salímův nos, vůně čatní; navíc orální narativní situaci simuluje přítomnost naslouchající Padmy, jíž Salím předcítá to, co píše: „Občas je mi líto, že nemám vnímavější posluchače, někoho, kdo by chápal potřebu rytmu, tempa, citlivé vedení mollových akordů, které se později zvednou, nadmou a zmocní se melodie; kdo by kupříkladu věděl, že ačkoli váha dítěte a monzuny umlčely hodiny na místní věži, pravidelný puls Mountbattenova tikátka je stále přítomný, tichý, ale neodvratný, a že je

¹⁰² Rushdie (1995) : 12

¹⁰³ Tamtéž, s. 54

¹⁰⁴ Tamtéž, s.314

¹⁰⁵ Oblíbená narativní situace. Četné variace mají vždy jedno společné – řečené na prahu smrti vždy obdařuje naléhavostí a absolutní pravdivostí; ať již v rovině osobního nazření či poselství světu. Mezní situaci často umocňuje topos vězení, zajetí či exilu – Platón: *Obrana Sokratova*, Böethius: *Filosofie utěšitelka*, Hus: *Dopisy z Kostnice*, Mácha: *Máj*, Camus: *Cizinec*, Fučík: *Reportáž psaná na oprátce*.

jenom otázkou času, než naplní naše uši svou metronomickou, bubnující hudbou.“¹⁰⁶ I další z tělesně zrůdných vypravěčů, Oskar Matzerath (Plechový bubínek), jenž sepisuje historii své rodiny a města, aby jeho syn nezapomněl, potřebuje při svém zapisování posluchače. Proto jako jarmareční vyvolavač vykřikuje svůj příběh za hlasitého bubnování – údery paliček v rukou vzteklého trpaslíka si vynucují naši pozornost a před jejich krvavým vaudevillem nelze uniknout stejně jako před zpěvem Sirén.

Pukliny, praskliny tříští tělo, z něhož vystupují jednotlivé části a detaily. Salímův dědeček se postupně zamilovává do jednotlivých částí těla budoucí babičky. Skrze díru v magickém rodinném prostěradle, přiloženou pokaždé na jinou část těla, skládá koláž rozporcované ženy. Klíčovou částí Salíma a celé jeho rodiny se stává nos. Nos funguje jako emblematický rys, jenž spojuje a identifikuje členy rodiny: *„Dědečkův nos: směrem dolů se rozšiřující chřípí, pěkně formované jako těla tanečnic. Mezi nimi se vypíná jeho vítězný oblouk, nejprve nahoru a ven a potom dolů a dovnitř, vrhaje se k hornímu rtu skvostným švihem, momentálně ozdobeným červenou špičkou. Nos, jakým se snadno trefuje hrouda. Rád bych zde vyjádřil svoji vděčnost tomuto mocnému orgánu – nebýt jeho, kdo by věřil, že jsem skutečně synem své matky, vnukem svého děda? – tomuto kolosálnímu ústrojí, které se mělo stát také mým dědickým právem.“*¹⁰⁷ Nos však nehraje pouze roli identifikačního rodinného emblému, odkazuje k tradici groteskního karnevalového těla, v jehož kánonu patří nos k nejrozšířenějším motivům. Groteskní charakter vynikne při proměně lidského nosu v nos zvířecí. V Rushdieho textu ovšem zvířecí aluze („chobotissimus“, sloní uši...) nekonstruují tělo groteskní, ale mýtické, neboť přímo i nepřímo odkazují na hinduistickou mytologii (bůh Ganéš). Groteskně karnevalová tělesnost mimo paralely lidské a animální morfologie těží také s inverzních analogií – nos nahrazuje falus; Salímovo tělo „vydrénované nahoře, vybrané dole“ tomu odpovídá. Dvojnásobně nefunkční nos: soply ucpaný nos a hlava plná hlenu fungují jako příznak Salímových výjimečných schopností, v určité míře vlastních všem dětem půlnoci (u Salíma schopnost telepatie), ale současně mu odnímá smyslný svět vůní a pachů; po vydrénování dutin se mu sice vrátí čich – Salím vnímá podle pachu smutek i radost a cítí i sebenepatrnější zatrpkllost a zášť, jež mu tetá vplétá do svetrů a míchá do omáček - ale zase ztrácí telepatické schopnosti. Nefunkčnímu nosu odpovídá i pohlavní nemohoucnost – nejdřív předstíraná impotence, poté kastrace. Řada hrdinů autorských mýtů je zasažena nějakou „ránou pohlaví“ – malý pohlavní úd (Oskar Matzerath, Abel Tiffauges - Král duchů), impotence, pohlavní pud paralyzovaný incestní vášní, apod. Jakoby jejich pukající neplodná

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 54

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 18

těla zvěstovala eschatologické naplnění času a současně sama podléhala kostižerné vášni, která podobně jako náruživost Ovidiovy Myrrhy sice může dojít dočasného uspokojení, ale ulpívá mezi životem a smrtí.

Podstata dionýského, karnevalového těla leží v jeho otevřenosti, v prostupnosti mezi já a světem, proto obrazům těla dominují hraniční části, jimiž do těla něco vchází a vychází, a všechny výčnělky. „*Viš, co je tohle, frňousi? To je místo, kde se okolní svět setkává se světem, kterej máš v sobě. Když jsou ty dva spolu na nože, cejtíš to tady. A pak se rozpačitě na nose poškrábeš, aby tě nesvědil. Takovej nos, pitomečku, je velký požehnání. Říkám ti, věř mu. Když tě varuje, měj se na pozoru, jinak je s tebou ámen. Jdi za svým nosem, a dojdeš daleko.*“¹⁰⁸ Rozpadající se tělo znamená především otevřenost vůči světu, touhu splynout s kosmickým tělem. Jednotlivé detaily těla neukazují atomizovanou fragmentárnost, ale každá jednotlivá část zastupuje celek: „*Ach ta věčná protichůdnost vnitřního a vnějšího! Neboť ve svém nitru není člověk z jednoho kusu, není zdaleka homogenní; je v něm halabala naskládáno všechno možné, a on je jednou tím a podruhé někým jiným. Tělo je naopak dokonale homogenní. Je nedělitelné, je jednodílným oblekem, nebo posvátným chrámem, chcete-li. Tato celistvost se musí zachovat. Avšak ztráta mého prstu, nemluvě o odstranění jistého počtu vlasů z mé hlavy, tuto rovnováhu narušila. (...) Odzátkujte tělo, a bůhví, co se vám z něho vyhrne. Zničehonic budete navěky jiní, než jste byli; a svět se promění tak, že rodiče mohou přestat být vašimi rodiči a láska se může zvrhnout v nenávisť. A uvědomte si, že tohle jsou pouze účinky na soukromý život. Důsledky pro sféru veřejného dění, jak uvidíte, jsou-byly-budou neméně dalekosáhlé.*“¹⁰⁹ Každá z částí lidského těla, třeba i nos, zrcadlí osud celého světa – to, co se děje ve světě, se zapisuje do lidského těla; i nepatrná změna lidského těla může změnit běh velkých dějin: „*Copak v obeličejí toho škaredého opičáka nevidíte celou mapu Indie? Vidíte – tady visí Dakkhinský poloostrov!*“ A znovu jauvamůjnos. „*Tyto skverny,*“ křičí, „*sou Pákistán! Toto mateřské znaménko na pravém uchu je Východní křídlo; a tato příšerně flekatá levá tvář Západní! Zapište si to za uši, hlupáci: Pákistán je skvernou na tváři Indie!*“¹¹⁰ Pukání a tříštění těla za sebou nezanechává izolované fragmenty jakožto mementa prázdnoty, nespojitosti, jak tomu bylo u obrazů atomizovaného modernistického těla (Gombrowicz, Schulz, Kafka), ale z jednotlivých částí se skládá celek. Místo nespojitých úlomků pravdy dospívá autorský mýtus k postmoderní mnohosti. Dobře to ilustrují dvě na první pohled protikladné metafory postmoderní „reality“ – puzzle a palimpsest. „*Kýženým*

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 24

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 352

¹¹⁰ Tamtéž, s. 344-5

*cílem není suma prvků, jež by bylo potřeba nejprve izolovat a analyzovat, nýbrž celek, tedy tvar, struktura: díl tu předchází celku, není bezprostřednější ani starší, jednotlivé prvky neurčují celek, nýbrž celek určuje jednotlivé prvky: poznání celku a jeho zákonů, celku a jeho struktury nemůže probíhat na základě samostatného poznání částí, které jej tvoří: znamená to, že můžeme dílek skládačky pozorovat tři dny a domnívat se, že o jeho obrysu a barvě víme vše, a přitom ani o krůček nepostoupit: důležitá je jediné možnost spojit tento dílek s dalšími.*¹¹¹

Jednotlivé části těl, příběhů a identit vytváří v mýticko-realistických románech spíš obraz palimpsestu než puzzlů. Různé identity se na tělech hrdinů vrství podobně jako ingredience voňavého čatní. V tradičním mythu stvrzovala identitu každé věci vztaženost k původu, k počátku. To v rovině osobní identity ale autorský mýtus záměrně problematizuje – Salím Sinaj má čtyři otce a dvě matky a současně není synem svého otce, ani otcem svého syna (Ganěše s obrovskými plandavými ušima); Oskar Matzerath má dva otce a jeho syn je současně jeho bratrem, Omar Chajjám Šakíl (Rushdie: Hanba) má zase pro změnu tři matky; jiní jsou bastardi, podvržené děti či zplozenci incestních vášní rozvětvené, a přesto osamocené rodiny, v níž se donekonečna dětem dávají pouze dvě mužská jména (Márquez: Sto let samoty). V žilních řečištích hrdinů proudí paměť celé rodiny, krajiny, aby mohli být skutečnými mýtickými svědky – Oskar, stejně jako Gdaňsk a celá střední Evropa, do sebe vstřebává kašubskou labilní melancholii matky a modrookého Jana Bronského, jejich katolickou smyslnost; stejně jako brunátné přízemní veselí hnědookého protestanta a Němce Matzeratha. Stejně tak Salím Sinaj ve svých modrých očích vždy ponese modrou kašmírskou oblohu, do níž se zahleděl jeho dědeček Adam při návratu z Německa. A každý z nich je současně protagonistou a pozorovatelem kosmického dění.¹¹²

S dionýským konceptem tělesnosti souvisí také monstróznost těla. Když se Salím podívá do zrcadla, vidí trpaslíka s vrásčitou tváří a unaveným a očima, „s devíti prsty, růžkovitými spánky, mnišskou tonzурou, flekatou tváří, křivými nohama, okurkovitým nosem, vykastrovaný a teď předčasně zestárlý, viděl jsem v zrcadle pokory kohosi, komu historie už víc ublížit nemůže, groteskního tvora zachráněného ze spárů předem určeného osudu, který do něj tloukl, až z něho málem vymlátil duši; jedním zdravým a jedním pošpatněným uchem jsem slyšel lehké našlapování Černého anděla smrti.“¹¹³ Už víme, že ztráta jediného vlasu narušuje rovnováhu; stačí, že z jediného těla odpadne jeden prst a běh světa se ubírá jiným

¹¹¹ Pérec (1998): 253

¹¹² Tomu v případě Grasse i Rushdieho odpovídají neustálé přechody mezi ich a er-formou.

¹¹³ Rushdie (1995): 662

směrem. Ti, které vyvolil osud, musí na sebe vzít odpovědnost, nést na svých bedrech tíhu celého světa, obětovat se – viditelným znamením takové oběti se stává právě jejich narušené, deformované, zkoušené, trpící tělo. Mýtus sebeobětování najdeme ve všech mytologiích – Dionýsos, Osiris, Kristus, Ódin, Opeřený had. V tradičních mythech ovšem tento archetyp většinou předpokládá božství hrdiny, vzkříšení mrtvého nebo rozsápaného těla či cyklické návraty přísluší tělu božskému. Mythického hrdinu naopak charakterizuje tělo krásné, dokonalé – deformace či zrůdnost souvisejí buď s ošklivostí, a tudíž se zlem (Kyklóp) nebo fungují jako identifikační emblém (Odysseova jizva). V autorských mýtech deformované nebo trpící tělo už nepřísluší pouze božskému, ale vyvolenému hrdinovi. Oskar Matzerath se rozhodne, že přeruší svůj růst: „*abych byl ušetřen rozlišování mezi malým a velkým katechismem, abych nebyl coby metrdvaasedmdesát dlouhý takzvaný dospělý vydán na milost a nemilost muži, jenž se při holení před zrcadlem zval mým otcem, a zavázán povinností k jeho obchodu, který podle Matzerathova přání měl v své podobě koloniálu jednadvacetiletému Oskarovi jednou znamenat svět. Abych nemusel cvakat kasou, přidržel jsem se bubnu a od svých třetích narozenin jsem nepovyrostl ani o prst, zůstal jsem tříletý, ale taky tříkrátchytrý, jehož všichni dospěle přechnívají, kdežto on je bude převyšovat, jemuž se nechtělo měřit svůj stín jejich stínem, jenž byl uvnitř i zevně naprosto hotový a uzavřený.(...)Přitom, a tu i Oskar musí přiznat vývoj, cosi rostlo - a ne vždy mně ku prospěchu a spokojenosti – a nabylo posléze mesiášské velikosti; ale kdo z dospělých měl za mých časů oči a uši pro trvale tříletého bubeníka Oskara?*“¹¹⁴ Oskar, maskován před ostatními dětskou infantilitou a nevědomostí, přijímá své mesiášství. Rozezpívává sklo, uspokojuje lidem potlačené touhy, koná zázraky, shromažďuje učedníky, Marii učiní matkou svého syna. Oskar skutečně bere do rukou celý svět – červenobílý plechový buben; a jako osud tluče do těla Salíma, tluče Oskárek - Jezulátko paličkami do osudu: „*Vážně usebrány vznášejí se mé drobné pěsti nad hlavou, připraveny každou chvíli udeřit, udat tón. Jaký tón? Tón bubnu!*“¹¹⁵ Rytmus Oskarova bubnu ale připomíná spíš zvuk krysařovy píšťaly. „Mým dílem bylo rozvracet,“ přiznává zakrslý bubeník, jenž přichází jako mesiáš, aby lidem uděloval „lekce pokušení“.

Další význam dává bubnování rámcová narativní situace: Oskar jako chovanec Léčebného a zaopatřovacího ústavu zapisuje – bubnuje příběh, jehož prvním a bezprostředním posluchačem je ošetřovatel Bruno, jehož hnědé oko skrze špehýrku nespouští modrookého Oskara z očí. Motiv šmírování, trapnosti odkazuje na kontext středoevropské

¹¹⁴ Grass (1969): 48-49

¹¹⁵ Tamtéž, s. 47

literatury. Význam šmírování, jak jej známe z modernistických textů Franze Kafky, Witolda Gombrowicze, Roberta Musila, Herrmanna Brocha či Thomase Manna, se ale posouvá. I v Grassově románu pohled skrz malý otvor ve dveřích nechává zapomenout na celek ve prospěch detailu, ale špehýrka stojí mezi námi a vypravěčem-hrdinou, který nejen, že počítá s naším pohledem, ale dokonce si naši pozornost agresivními paličkami neurvale vynucuje. Staví své posluchače do role vzrušených návštěvníků jakési peep show, kteří v skrytu soukromého kina fascinovaně zírají na obscénní hrátky za sklem. Za kulatou špehýrkou se v pomyslné cirkusové aréně producíruje skřet, hrbatý šašek bez pána, jehož nechutné historky nás odpuzují, ale zvuk bubnu a hlas láká a my se stydíme, že se od něj nemůžeme odtrhnout. Skutečná vypravěčská perspektiva vychází z „nizkosti“ v doslovném i přeneseném slova smyslu. I vypravěč se díky masce dítěte ocitá v pozici chtivého voyeurů, schován ve skříni, pod stolem, pod babiččinými sukněmi šmíruje a způsobuje řadu osobních tragédií – nízkost svéhlavého trpaslíka ladí s omezeným horizontem výhledu tříletého dítěte. Ačkoli byl Grassův román označován za nemorální a obscénní, nesouvisí zmiňovaná monstróza a zrůdnost s etikou. Oskar nemůže být ani morální, ani nemorální – je přeci dítě a k dětským hrám patří krutost, na rozdíl od Salímova Černého anděla smrti přichází děsivá Černá Kuchta z dětského říkadla a za křivdy způsobené při dětských hrách nenese nikdo zodpovědnost. To nás opět vrací k povaze mythického vyprávění, jehož „etika“ leží mezi řádem a chaosem, morální principy dobra a zla patří do pohádky. Postavy původních mythů jsou mimo etický kodex dobro/zlo – Odysseus lže, krade, vraždí, cizoloží, ale přijímá osud a vrací světu řád. V mythickém světě nepovstává pravdivost z individuální morálky, ale ze zjevenosti. Někdo, kdo jedná ve jménu losu, osudu, vyvolení nemůže svými jednotlivými činy ustavovat absolutní dobro či zlo. Oskarovo mesiášství může být zrůdné a falešné, ale příběh, jenž vypráví, mluví pravdu a co na tom, zda je „morální“ nebo „nemorální“? Pravda příběhu nemůže být ani dobrá, ani zlá.

Představa vlastní vyvolenosti postihne i monstrózního hrdinu Tournierova Krále duchů, Abela: *„Obr lidožrout. Cože? Já že jsem pohádkový netvor vyplouvající z noci času? Na svou báchorečnou přirozenost věřím, to ano, čímž myslím ono tajné spřeženectví, které někde v hloubce vplétá můj osobní příběh do běhu světa a dokáže ho vychýlit, kam potřebuje. (...) Nuže já – já jsem zde byl už před tisíci lety. Když země byla ještě jen ohnivá koule kroužící v nebi z hélia, byla to moje duše, která ji rozněcovala a roztáčela. (...) A pokud jde o tu nestvůrnost... Co je to vlastně netvor, monstrum? Už v etymologii je trochu děsivé překvapení: monstrum prochází od monstrare, ukazovat. Netvor je tedy něco, co se ukazuje – prstem o jarmarcích, atd. Takže tedy, čím je nějaký tvor nestvůrnější, tím víc se má předvádět.*

(...) *Aby člověk nebyl monstrum, musí se podobat svým spolulidem, shodovat se se svým biologickým druhem, případně být k obrazu předků. Anebo také mít potomstvo, které z člověka udělá první článek nového druhu. Neboť monstra se nerozmnožují.(...) A tím se zase vracím k věčnosti své existence, protože mi nahrazuje zároveň předky a potomky. Stár jako svět a nesmrtelný jako svět, mohu mít pouze domnělého otce a domnělou matku a adoptivní děti.*¹¹⁶ Neplodnost, absence matky a otce spojuje Abela s Oskarem i Salímem (byť jim rodiče naopak přebývají). Monstróznost odkazuje jak k nestvůrnému trpaslíku Oskarovi, tak k archetypu výlučného hrdiny. Stejně jako Oskar a Salím určuje běh světa, což se wpisuje do jeho těla. Abelova monstróznost nesouvisí s degenerovanou tělesností jarmareční hříčky přírody, ale právě s výlučností a vyvoleností, navíc se u něj zpočátku nejedná přímo o zrůdnost či tělesnou deformaci – vysoký, hubený, s malým pohlavím a skoro slepý. Postupně si však se stále větší intenzitou uvědomuje své poslání: *„Moje ruce jsou prostě stvořeny pro nošení, zdvihání, odnášení. Z dvou klasických poloh rukou – otevřenosti směrem nahoru nebo směrem dolů – mi vyhovuje jen supinace, směr nahoru. Je to dokonce jejich přirozené poloha, dlaně otevřené k nebi, prsty spojené a rovně natažené. Pronace, směr dolů, mi způsobuje nevolnost, která se projevuje svalovou křečí. Prostě phorické ruce! A nejen ruce, ale celé tělo, počínaje nadměrnou výškou, zády nosiče, herkulovskou silou, tím vším, čemu odpovídá lehké a malé tělo dětí. Moje velikost a jejich malost se k sobě od přírody hodí. To všechno je předem dohodnuto, chtěno, od nepaměti takto upořádáno, a tudíž hodno úcty a lásky.*¹¹⁷ Do Abelova života vtrhává phorický princip, zádové svaly mu utvoří hrb, zesílí mu boky i bedra, aby se mohl stát skutečným „Christophorem“. Motiv svatého Kryštofa se v románu stále vrací v různých variacích. Souvisejí s ním dva motivy – tíha a dítě. Obrovský Kryštof nese na svých ramenou přes řeku malé dítě, voda stoupá a tíha malého dítěte se zdá být větší než celého světa. Když zdárně přejdou řeku, řekne chlapec (dle Jakuba de Voragine): „Nediv se, Kryštofe. Nenesl jsi jenom celý svět. Nesl jsi na ramenou i toho, kdo svět stvořil: neboť já jsem Kristus, tvůj král, jemuž jsi prokázal službu.“ Abelovo tělo se tedy proměňuje v tělo nosiče, stejně jako bubeník Oskar drží celý svět v rukou, chce automechanik Abel nést váhu celého světa na svých zádech a čekání na Krista v podobě malého chlapce se pozvolna mění v neovladatelnou posedlost dětmi.

Najednou se celý svět nasycuje znameními a symboly, jež k hrdinovi promlouvají a stvrzují jeho osudovou vyvolenost: *„Abychom prorazili zeď své slepoty a hluchoty, musí do nás znamení bušit znovu a znovu. Abychom pochopili, že všechno na tomto světě je symbol a*

¹¹⁶ Tournier (1988): 13

¹¹⁷ Tamtéž, s. 347

*parabola, chybí nám jen donekonečna rozvíjet naši pozornost.*¹¹⁸ Abel se tedy dívá a čte; drobné detaily a náhody považuje za „malá upozornění osudu“ (např. schopnost psát levou rukou) a přesvědčen o svém osudovém vyvolení se připravuje na svůj úděl. Najednou na něj phorický princip promlouvá ze všech stran: v automobilech, které opravuje, nalézá antropophory – „phorická vozidla par excellence“; poštovní holubi jako nosiči znamení; los a kůň jako phoričtí spoludruzi. Abel se tedy mění ve phorického obra a jeho vášeň pro naplnění osudu jej dovede k pedofilnímu šmírování a do služeb nacistické Třetí říše, pro jejíž internátní školu vyhledává rasově vhodné chlapce k převýchově; místo aby děti nosil, děti unáší; v nacistickém Německu objevuje zemi čistých symbolů a silných znamení. *„Jenže vy ještě nedohlížíte, kam vede to hrozné zbujení symbolů. V nebi nasyceném symboly se sbírá bouře, která bude mít strašlivou sílu apokalypsy a která nás pohltí všechny!“*¹¹⁹ Znamení mohou být stejně falešná jako proroci, ze sym-bolu, jak říká jedna z postav, se může stát dia-bol, říše světla se propadne do močálu temnoty. Ačkoli v Tournierově románu hrají historické reálie důležitou roli (jednou z klíčových postav je např. Göring – obr lidožrout), neleží podstata Abelova příběhu v alegorii o vznešenosti zla. Stejně jako v případě Grassova Plechového bubínku zůstává stranou morálnost či nemorálnost hrdiny.

Příběh Abela, který jedná spíš jako Kain, bychom mohli číst jako určitý dekonstruuující autorský mýtus, autorský mýtus o autorských mýtech. Už nestačí pouze „uložit si čas“ na čtení či naslouchání příběhům, ale mít se na pozoru před tím, co nám sdělují, neboť ono zhoubné bujení způsobuje naše nepozorné čtení nebo naopak násilná a falešná nadinterpretace. Tournier má ale lepší vysvětlení pro zhoubné bujení a přesycenost symbolů - inverzi, ona je podstatou mytičnosti Krále duchů: *„Blahodárná inverze. Jde v ní o to, obnovit smysl hodnot, který zhoubná inverze předtím ztvárnila. Satan, pán světa, nastavuje za pomoci svých kohort vládních činitelů, úředníků, prelátů, generálů a policistů zrcadlo tváři Boží. A způsobuje tak, že z pravice se stává levice, z levice se stává pravice, dobru se říká zlo a zlu dobro. (...) Jedna z nejklasičtějších a nejvražednějších zhoubných inverzí zplodila ideu čistoty. Čistota je zhoubná inverze nevinnosti. Nevinnost je láska k bytí, usměvavé přijímání stravy nebeské i pozemské, nevědomost o pekelné volbě mezi čistotou a nečistotou. Z této spontánní a skoro vrozené svatosti udělal ďábel pitvornost, která se mu podobá a je pravý opak svatosti: čistotu. Čistota je hrůza ze života, nenávisť k člověku, morbidní vášeň k nicotě. Tělo chemicky čisté muselo podstoupit barbarské zpracování, než dospělo k onomu absolutně protipřirozenému stavu. Člověk, kterého si osedlal a na němž cválá démon čistoty, seje kolem*

¹¹⁸ Tamtéž, s. 115

¹¹⁹ Tamtéž, s. 331

*sebe zkázu a smrt.*¹²⁰ Ve jménu inverze čistoty vytváří Abel fascinující tělesnou mytologii. Princip inverze dobře známe z Rabelaisovy (Bachtinovy) koncepce groteskního karnevalového těla, které se neustále proměňuje, umírá a obnovuje a jemuž vládne „logika obrácenosti“ - „naruby“: nízké se mění ve vznešené a vznešené v nízké, vše duchovní, ideální a abstraktní se převádí do tělesné roviny. A protože karnevalové, otevřené a měnící se tělo ignoruje jalový povrch, který uzavírá individuální tělo, vystupuje do popředí „vnitřní tvář“ těla – krev, vnitřnosti, střeva a vše, co souvisí s inverzním snížením, tzn. s tělesným „dole“ – pohlavní orgány, útroby, zadnice: *„Snížení tu znamená zpřízemnění, sepětí se zemí jako s principem pohlcujícím a zároveň rodícím; snižováním se zároveň pohřbívá i seje, hubí se, aby se znovu rodilo víc a líp. Snižování znamená také sepětí s funkcemi dolní části těla, s životem útroby a rodidel, a tedy také s takovými akty, jako je souložení, početí, těhotenství, rození, pohlcování a vyprazdňování. Snižování kope tělu hrob pro nové zrození.*¹²¹ I Abel se obrací k zemi, k vnitřnostem, k pohlcování a vyprazdňování a noří se do monstrózní fekální mytologie, v níž hraje hlavní roli říjení, požíráání a kálení. *„Je to zároveň jakýsi mimický výraz beznaděje a zároveň obřad k překonání té beznaděje. Položím se břichem na zem, nohy od sebe, dlaně opřu o zem, napnu paže, vzepřu trup, hlavu zvrátím dozadu ke stropu. A tak řijím. Zní to jako hluboké a prodloužené krkání, jakoby vycházející z útroby a rozkmitávající dlouho vibrací krk. Uvolňuje se jím s úlevou všechna otrávenost života a všecken strach ze smrti.*¹²² Nemožnost dál existovat, vědomí pomíjivosti Abelovi každé ráno „zle tíží kostru“ a vždy, když pohlédne do zrcadla, doufá, že se jeho phoricky živočišná tělesnost projeví (převrátí!) i navenek. Touží vyměnit lidskou tlamu za novou zvířecí tvář z masa a kostí a nechat rub vystoupit na líc, a proto se místo říjení začne oddávat „fekálkůře“: *„Taková tlama! Co je tohle za tlamu! Do hajzlu s ní! Mé ruce přitom svíraly krk a otáčely se, jako by se chystaly hlavu odšroubovat. Tu už jsem byl bez sebe vzteky a šel jsem skutečně na záchod. Tam jsem si klekl před mísou, jako bych se chtěl vyzvracet, ale místo toho jsem do ní vstrčil celou hlavu, zatímco má levá ruka šmátrala po konci řetízku.*¹²³ To, co je nahoře – hlava, tvář musí být sníženo, převráceno a skrze nízké očištěno. *„Nemám nic proti tureckým záchodům ve dvoře. Hodí se přesně ke každodennímu kálení většiny, která sice není profánní, zato je určitě laická. Chápeš ten jemný rozdíl? Podřep ve stoje, k němuž turecký záchod nutí, je při vši nepohodlnosti plný ctnostné pokory. Je to jakési klečení naopak, kolena při něm míří k nebi, místo aby ukazovala k zemi. Zato přímo k zemi ukazuje omega, hledající, zdá se,*

¹²⁰ Tamtéž, s. 86-88

¹²¹ Bachtin (1975): 22

¹²² Tournier (1988): 53

¹²³ Tamtéž, s. 54

*bezprostřední kontakt se zemí, jako by země mohla aktu napomoci, přitahujíc k sobě jakýmsi magnetismem to, co se jí v těle nejvíc podobá. (...) Co je v těle umocněná podoba země, co je země plná živých zárodků a dlouho zrající v hloubce našeho živočišného tepla. Hnůj není nic jiného než zem, jíž animálnost propůjčila dynamiku, která je jí vlastní.*¹²⁴ Nestror, hrdinův spolužák a duchovní učitel, zasvěcuje Abela do inverzní mytologie kálení, jež spřížňuje člověka se zemí, rubová zemina těla vystupuje ven, aby splynula se skutečnou zemí. Z tvaru a substance lejna vyčtou dokonce oba přátelé středověkou náladu (hradby, věže, feudalismus). Iniciační fekální zážitek vrcholí v okamžiku, kdy učedník Abel svému zasvětili Nestorovi vytírá zadnici kázáním o svatém Kryštofovi, jenž vlastní rukou sepsal otec představený – geniální inverze evangelijního mytí nohou a současně vtipná aluze na proslulou scénu z Rabelaisova románu. Všechny další projevy karnevalové inverzní tělesnosti se projevují skrze kálení, např. plození a rození: *„Velké říjení. Druhé velké říjení. Žádná úleva. Jediná útěcha dnešního rána je fekální povahy. Vyprodukoval jsem nečekaně a bezvadně přenádherné lejno tak dlouhé, že se muselo na koncích zahnout, aby se vešlo do mísy. Dívám se dojatě na toho nádherného macatého pucka z živého bahna, kterého jsem právě porodil, a dostávám chuť do života. Zácpa je hlavní příčina špatné nálady. Jak dobře chápu Velké 17. století a s jeho klystýrovou a projímadlovou mánií. Ze všeho nejhůř se člověk smiřuje s tím, že by měl být dvounohý pytel exkrementů. Tady pomáhá jen blahodárná, bohatá a pravidelná stolice, ale jak skoupě se nám té přízně dostává!*“¹²⁵ Proces vylučování zkonkrétňuje obrodný životodárný cyklus umírání a rození – hmota přicházející z vnějšího světa pozbývá rozměňováním konsistenci a tvar, podrobuje se rozkladné hnilobě a zániku, aby se mohla opět z rubu těla zrodit a v jiném tvaru a konzistenci se navrátit k mateřské zemině. Tento fekální mýtus, jehož smysl se vyjeví teprve v propojení aktu pojídání, trávení a vylučování, v sobě tají jakýsi inverzní princip transsubstanciace. Vše, co prochází tělem, se jím stává, a proto to, co z něj vychází, má v karnevalové inverzní vznešenosti a svátečnosti povahu nejbyťostnějšího sakra. Když Abel kope vojenské latríny, nosí sebou neustále dvě prkýnka, z nichž staví oltář, „na němž pak dokonával své důvěrné a plodné spojení s pruskou zemí“. Záchod se pak stává oltářem v doslovném i přeneseném slova smyslu.

Abelovu proměnu v obra-monstrum provází přímo živočišná žravost, náruživá „záliba v mléce“ a neobvyklá vášeň k tatarskému bifteku: *„Po diskusích s číšníky v jedné restauraci v Neuilly, kde se podává toto cynické a brutální jídlo, jsem dosáhl toho, že postupně vynechávali jedno po druhém všechna koření, která jsou k tomu, aby zastírala nefalšovanou*

¹²⁴ Tamtéž, s. 68

¹²⁵ Tamtéž, s. 101

nahotu masa. A protože jsem měl výhrady i co do množství, začal jsem si brzy mlít v mlýnku celé čtvrti kvalitního masa, které jsem kupoval v jednom koňském řeznictví. Uvědomil jsem si tak, proč mě vždycky tolik přitahovaly řeznické špalky a háky vystavující pohledům divou a kolosální nahotu zvířat stažených z kůže, kusy rudě planoucího masa, kovově lesklá játra, narůžovělé a houbovitě plíce, krvavě rudá intimata, jak ji odhalují nestoudně roztažené kýty jalovic, a zvláště pak vůně studeného tuku a sedlé krve, která se vznáší nad celým tím masakrem.“¹²⁶ V Abelově hladu po syrovém masu promlouvá barthesovská krvavá mytologie bifteku¹²⁷. V syrovém mase bifteku, který okázale demonstruje svůj krvavý původ – živá hmota mrtvého zvířete, se koncentruje živočišná energie v tom nejpůvodnějším významu. Rozkoš sousta spočívá jednak v pocitu vítězství nad mrtvým zvířetem, jednak v přijetí jeho síly – sníst býka znamená do sebe absorbovat jeho sílu. Tatarský biftek navíc spojuje atavistickou touhu po soupeřově krvi a síle se slizovitostí jakési zárodečné prahmoty, s níž se člověk pozřením sousta spojuje. „Když říkám, mám rád maso, mám rád krev, mám rád tělesnost,“ vyznává své credo Abel. Akt jídla vytváří sbratřující pouto oddanosti a lásky – „jím rád maso, protože mám rád zvířata.“ Touha po jídle převádí původní povrchní phorický princip nesení na interní pohlcování – dítě, jež má být nesené, chce být ve jménu lásky pozřeno.

Abelovo lidožroutství se transformuje do voyeurství, v skrytu pozoruje a vstřebává dětská těla. Šmírování vyjadřuje pouze jiný druh obžerství – požívání, pohlcování nikoli ústy, ale očima. Pohled šmíráka znásilňuje, spočívá na těle oběti a absorbuje ji do vlastního těla, aniž jí dá pocítit svou přítomnost. Nebýt viděn a vidět, kochat se pohledem na nevidoucího poskytuje rozkoš a pohlcování očima nahrazuje i slast sexuální. Když přidává ještě fotografování, oba požítky se umocňují – nejen Abelův zrak, ale i „tělo“ fotoaparátu pohlcuje dětská těla, fotoaparát se přímo stává pohlavním orgánem bezpohlavního monstra: „Když ve své staré hotchkissce projíždím ulicemi, je moje radost skutečně dokonalá, jen když svírám svůj rolley, zavěšený kolem krku, pevně mezi stehny. Cítím se tak báječně, vyzbrojen obrovským pohlavím potaženým kůží, jehož kyklopské oko se bleskově otevře, když mu řeknu: „Podívej se!“, a zavře se neúprosně za tím, co uvidělo. Úžasný orgán, ostrovid a paměť sama, hbitý sokol, který se vrhá na kořist, aby ji ukradl a přinesl svému pánovi, co je na ní nejhlubšího a nejklamnějšího, její vnější vzhled!“¹²⁸ Sám hrdina uvažuje o fotografování jako o konzumaci – „kdyby se daly krajiny jíst, nefotografovaly by se“. Tělo pozřené fotoaparátem

¹²⁶ Tamtéž, s. 79

¹²⁷ viz. Biftek a hranolky: Barthes, Roland: *Mytologie*. Praha, Dokořán 2004.

¹²⁸ Tamtéž, s. 116

se uchová navždy v paměti filmu, a přitom k takovému „zvěčnění“ stačí pouhý oka-mžik. Vyfotografované tělo se stává především tělem přivlastněným, ukradeným; navždy oloupeným o momentální podobu, jež se poté, co byla vyfotografována, jeho fyzické existenci již nikdy nevrátí, ale na fotografii bude žít a stárnout svým vlastním životem. Když Oskar Matzerath vyvolává na začátku svého bubnování postavy z rodinného fotoalba, mluví o pekle, které by nastalo, kdyby byl nahý člověk ponechán o samotě v místnosti se zarámovanými fotografiemi jeho života. Fotografie nejen kradе „to nejhlubší a nejklamnější“ – podobu, ale současně emblematicizuje, ať již záměrně či nezáměrně, jednu z mnoha tváří. Proto většinou vyvolá listování albem nostalgie, ukazuje totiž člověka, jakým byl nebo chtěl být, ale jakým už není, a tělo, které mu už nepatří. Proces vyvolávání filmů nás opět vrací k fekální mytologii a k Abelovi; ve vztahu potivu a negativu zase promlouvá princip inverze: „*Nahé tělo, jehož v realitě nejnežnější a nejmléčnější krajiny jsou zde nejvíce zastíněné a olovnatě šedé, to vytrvalé dementi našim vizuálním návykům jako by člověka zavádělo do převráceného světa, ale do světa obrazů, a tudíž bez jakékoli skutečné zlovlé, který se dá vždycky po libosti postavit na nohy, a je tedy doslova reversibilní.*“¹²⁹ Nejen proměna černé a bílé, ale i převrácení zleva doprava a naopak či samotné zvětšování umožňují metamorfózy přivlastněného těla, jež může být navíc při vyvolávání a zvětšování negativu kdykoli redukováno na pouhý detail, neobvykle zvětšenou část. A tak mohou být fotografovaná těla reprodukována do nekonečna.

Princip inverze tedy vytváří kánon zobrazení těla v autorských (moderních) mýtech. Ke karnevalovému principu převráceného světa a živelné tříšti dionýské tělesnosti se přidává zvláštní posedlost po vyjevování temné, rubové podstaty věcí. Inverzní energie obohacuje zobrazení mýtické tělesnosti o zvláštní typ ošklivosti a „zvrácenosti“, které odkazují jednak k fragmentární otevřenosti deformovaného dionýského těla (viz. výše), jednak k principu „nechuti“. Kánon tradičního těla utvářela krása, harmonie, dokonalost, forma; logicky tedy ošklivost a nechut' souvisejí s neuměřeností a bezmormím. Jean Baudrillard spojuje nechut' s přeháněním vlastní morfologie, vymrštěním mimo sebe, s vyražením mimo hranice.¹³⁰ Pramen nechuti všeho ke všemu a všeho hledá především v novém vztahu k vlastnímu tělu a v propojení zkušenosti chuťové a taktilní – nechut' z dotyku. Znechucení z představy, že se mě někdo dotýká a odpor k tělu druhého ale zapadá spíš do kontextu uzavřeného a izolovaného těla. Nechut' z dotyku pramení jednak ze strachu, že celek mého těla bude

¹²⁹ Tamtéž, s. 122

¹³⁰ viz. Baudrillard, Jean: Síla nechuti: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003.

narušen, jednak z předpokladu, že kontaktem s druhým bude mé tělo „znečištěno“ – tělo druhého je vždy nepřátelské a nečisté. Inverzní energie nechuti, kterou Baudrillard označuje za náhražku touhy, čerpá svou moc ze síly averze a odmítání. V monstrózních příbězích Rushdieho, Márqueze, Tourniera nebo Grasse ale ona inverzní nechut' funguje poněkud odlišně. Pokud chápeme touhu jako slast, jež nemůže být nikdy naplněna a uskutečněna, pak ji nechut' skutečně nahrazuje, neboť těly většiny postav zmíněných autorských mýtů zmítá vášně, jejíž mohutnost a zvrácenost spočívá právě v uskutečňování nemožného a přijímání nepřijatelného. Veškerá sexualita vyrůstá buď z vášně zrůdné, nebo incestní. Nechut' prvního typu vášně plyne jednak z bezprostřední představy tělesné zrůdnosti (trpaslík Oskar, obr Abel), jednak z jakási apriorní nemožnosti touhy - Oskar vnímaný jako dítě, Abelova posedlost oscilující mezi phorickou slastí a pedofilní touhou. V obou případech se propojuje nechut' čtenáře s chutí hrdiny. Ostatně chut' vždy hraje zásadní roli – Abelova žravost a lačnost po syrovém mase, Oskarovo šumákové andante. Oskarovi už nestačí jazyk, a proto si nechává narůst „jedenáctý prst“, „třetí paličku na buben“, aby mohl bubnovat nikoli do plechu, ale „do mechu“: *„A už jsem ani nevěděl; jsem to já, kdo tu bubnuje? Je to Maria? Patří mech a jedenáctý prst někomu jinému a houby jenom mně? Má ten dole svou vlastní hlavu, svou vlastní vůli? Pracoval to tu Oskar, on anebo já? A Maria tam nahoře spala a dole byla při věci, navrch nevinně vanilku a pod mechem přísné houby, která chtěla nanejvýš šumák, ale ne toho tady, jehož jsem přece ani já nechtěl, jenž se osamostatnil, jenž dokazoval, že má vlastní hlavu, jenž ze sebe cosi vydával, co jsem mu sám nevnukl, jenž vstával, když já lehal, jenž měl jiné sny než já, jenž neuměl ani číst ani psát, jenž přesto za mne podepisoval, jenž dodnes i teď si jde svou vlastní cestou, jenž se ode mne odloučil už toho dne, kdy jsem ho poprvé pocítil, jenž je mým nepřítelem, s nímž se pořád znovu musím spolčovat, jenž mě zrazuje, nechává na holičkách, jehož bych nejraději zradil a zaprodal, za něhož se stydím, jenž mě má až po krk, jehož omývám, jenž mě poskvřňuje, jenž nic nevidí a všechno větrí, jenž je mi tak cizí, že bych mu nejraději vykal, jenž má docela jinou paměť než Oskar.“*¹³¹ Oskar bubnuje litanii nechuti - chtění a odpírání, pohrdání a lásky; na jednu stranu silou vůle (přerušný růst, hlas) ovládá své tělo, na druhou stranu se mu ve chvílích erotické vášně naprosto vymyká z kontroly, vlastní tělo se stává jeho protivníkem – opovrhovat jím znamená opovrhovat i sám sebou. Pocit hnusu k vlastnímu tělu šíří i Oskarovu matku. Nechut' později přeměněná v neméně nechutnou žravost opět spojuje motivy těla a jídla. Obraz šlemovitého a slizkého těla úhořů, třaslavá hlenovitost ryb v rosolu a výpary doprovázející kulinářská

¹³¹ Grass (1969) : 236

vyznání brunátného manžela se prolínají se špatným svědomím nevěrné manželky užírané zakázanou láskou k vlastnímu bratranci. Hnus pocházející z útroby, neboť „mamka byla se svými orgány zajedno“, opanuje celé tělo a křeče zvracení jej obracejí „naruby“ dokud nezemře pohlceno sebou samým.

Pozření sebežernou incestní láskou trochu připomíná narcisovské utonutí ve vlastním obraze, touhu po stejném. Nejde ale ani tak o touhu po identickém (těle či duši) jako spíš po bratrském (sesterském) – po jiném než já, a přesto bytostně stejném a známém. Potomci rodu Buendíů (Sto roků samoty) hledají útěchu před samotou v incestní lásce, přestože právě její dostředivost zapříčiní rozvrat rodiny, města, světa. Je to vášeň všemu navzdory – konvencím, tradici, zákonu i osudu (kletba prasečího ocásku) a uzavřená do vlastního nitra. Zatímco hrdinové antických příběhů se jí buď vyhýbají a podlehnou-li, následuje trest, hrdinové autorských mýtů nemohou jednat jinak. Tradiční mythický rek vždy jednal ve jménu nadosobního zájmu, bránil, napravoval a obnovoval řád, proto jeho příběh neposkytuje prostor pro subjektivní vášeň. Salím, Oskar, Abel, Buendíové a další hrdinové autorských mýtů svou vášeň, byť tragicky, naplňují, ale přicházejí o kosmogonickou, řád nastolující, roli mythických hrdinů. Naopak jejich vyprávění a osud předznamenávají síly chaosu a zvěstují blížící se zánik, neboť jejich potenciál a energie se vyčerpává v slepé vášni k falešné stejnosti: „*Jenomže zůstávají praskliny a trhliny...začal jsem snad už tehdy chápat, že moje láska k Džamile byla, v jistém smyslu, omylem? Pochopil jsem už tenkrát, jak jsem úplně obyčejně přenesl na její bedra hluboký obdiv, v němž jsem teď spatřoval nebetyčnou, všeobjímající lásku k vlasti? Kdy jsem si vlastně uvědomil, že moje skutečně krvesmilné city patří mému skutečnému rodnému dvojčeti, tj. Indii, a ne té krákoravé fuchtli, která mě tak bezcitně odmrštila, jako použitou hadí kůži?*“¹³² Ačkoli dionýské a karnevalové tělo hrdinů se otevírá „do“ světa, přesahuje hranice mikrokosmu individuálního těla a stává se tělem kosmickým, incestní vášeň mu brání hranici rodiny-světa přesáhnout. Původní tragický konflikt řádu a chaosu se přenáší do mikrokosmu těla, jež se trhá rozkročeno, mezi samotou soukromé vášně a pomíjivostí lidských dějin, nad propastí blížícího se chaosu.

¹³² Tamtéž, s. 573

INTERMEZZO DRUHÉ: HOSTINA

Ta touha, kterou mám skoro vždycky, kdykoli cítím, že mám zdravý žaludek, hromadit v sobě představy o strašně krkolomných kouscích s jídlem. Obzvlášť tu touhu ukájím před uzenářskými krámy. Vidím-li klobásu s cedulkou oznamující, že je to stará tvrdá klobása, hltavě se do ní ve své představě zakousnu a rychle, pravidelně a bezohledně polykám jako stroj.

Franz Kafka: Deníky

Ach posvátný akte jídla, jenž tak dlouho budeš spojovat národy, dokud se bude snídat!

Günter Grass: Plechový bubínek

Pokud při čtení Odyssey oddělíme čas vyprávění a čas, o němž se vypráví, zjistíme, že v Homérově eposu se „dějí“ pouze dvě věci: buď se hoduje, nebo se vypráví – respektive hoduje se a po té se vypráví. Každou scénu rámuje motiv hostiny. V pomyslném prologu prvního zpěvu zastihneme bohy, kterak se sešli v paláci u Dia Olympského, aby „při hodech seděli a těšili se“ – tam připomene Athéna krutý Odysseův osud a začne za svého oblíbence orodovat. Poté s Pallas jiskrných zraků vstupujeme poprvé na Ithaku – jen co bohyně opustí olympské hody, zjevuje se uprostřed hodů nenasytých ženichů, jejichž obžerství vidíme dřív než Télemacha, hlavního hrdinu prvního zpěvu. Destruktivní veselí a obžerné hodování agresivních ženichů ostatně zůstává neustále v pozadí, jako by se na Ithace ani nic jiného nedělo – Athéna přichází a v královském paláci se hoduje (zpěv první), Télemachos dojíždí do Pylu a Sparty, Odysseus dlí u Faiéků a v paláci se stále hoduje (zpěv druhý), Télemachos se i s Odyssem vrací a hostina pokračuje (zpěv třetí). Télemachos připlouvá k Nestorovi, pylskému králi a začíná hostina, která trvá po celou dobu Télemachovy návštěvy – podobně jako ve Spartě v paláci krále Meneláa. Zatímco syn hoduje u spartského krále, hoduje otec u krále Faiéků. Když otec se synem stanou opět na březích domovského ostrova, hodují u pastýře Eumaia, zosnují pomstu nad ženichy a přicházejí do královského paláce, kde se – překvapivě – stále hoduje a během hostiny také vykonají naplánovanou pomstu. I v retrospektivním čase dobrodružství, o nichž Odysseus vypráví na hostině u faiéckého krále Alkina, hraje motiv jídla, požívání důležitou roli (miska krve v podsvětí, Héliova stáda, lidožravý Poseidónův syn Kyklóps Polyfém).

V profánním i náboženském životě Řeků hrálo společné hodování velmi důležitou roli. Fustel de Coulanges¹³³ zmiňuje několik funkcí veřejných hostin. Hlavní význam samozřejmě spočívá v jejich kultickém charakteru. Obětní hostiny udržují a zakotvují řád obce. Obětní hostina vytváří společenství hodovníků, tzn. lidí a bohů – pojíst společně s božstvy znamená zajistit si jejich přízeň a ochranu nejen pro sebe, ale především pro obec. Mimo mimořádných svátečních hostin přikazovalo náboženství i každodenní posvátné jídlo¹³⁴. V Athénách dokonce určoval los muže, kteří museli zasednout ke společnému jídlu, a zákon trestal ty, kteří odmítli. Vyhnout se veřejnému kultu samozřejmě znamená urazit bohy, s nimiž stolujeme, a tudíž narušit řád udržující stabilitu obce. Společné jídlo nevytváří pouze pouto mezi lidmi a bohy, ale také mimořádně silný svazek mezi hodovníky samými; vnitřní vazby hodovního společenství mohou být dokonce důležitější než příbuzenství, protože vytváří svazek vyznavačů/příslušníků jednoho kultu. Když se v průběhu dějin antické polis náboženský kult profanizuje, stává se z veřejné hostiny důležitý politický akt, který legitimizuje řadu občanských rituálů (např. podpis smlouvy – což ostatně platí dodnes), protože se předpokládá, že mezi těmi, kteří společně popili a pojedli, vznikne určitá solidarita. V podstatě by se dalo říct, že tento typ hostiny funguje jako jakási veřejná přísaha a deklarace dosaženého civilizačního stupně. Podle antropologů dokonce organizace společného jídla vyjadřuje jeden z hlavních rysů, jímž se člověk liší od zvířete; vymezuje se vůči divočině. To dobře ilustruje scéna z Eposu o Gilgamešovi o přeměně zvířecího Enkidua v moudrého Gilgamešova přítele. Enkidua kultivuje nevěstka Šamchata – souloží s ním „jak dělá žena“, umyje jej, obleče do čistého šatu a odvede do hrazeného města. Přejít z chaosu divočiny do ohrazeného řádu Uruku korunuje na závěr změna stravovacích návyků. Enkidu, který „s gazelami trávou se živí, s dobyt看kem u napajedla pije, jen mléko zvířat zvyklý byl sát“, usedá k hodovní tabuli, kde se podává chléb a pivo: „*Jez chléb, Enkidu, to patří k žití! A pivo pij, jak zvykem je v zemi!*“¹³⁵ Význam společné hostiny „soutěžení“ se v podobě symposií přesouvá i do soukromé sféry. Symposion spojuje zábavu a poučení, i ono vytváří pevná pouta – důvěrné

¹³³ Viz. Coulanges, de Fustel: *Antická obec*. Praha 1998.

¹³⁴ Náboženskou povahu veřejných hostin dokládá Fustel de Coulanges popisem rituálního oděvu stolovníků i kultických předmětů. Hodovníci mají na hlavě věnec a oblékají se do posvátné bílé barvy. Rituál každé obce přesně stanoví pořadí a druhy pokrmů, tvar a materiál kultických nádob. Rituální charakter hostiny samozřejmě doprovází modlitby, úlitby, zpěv hymnů.

¹³⁵ Chléb a pivo představují zásadní kultické pokrmy. Oba emblematické lidskou práci – úsilí a kultivaci. Pivo a vínu navíc přísluší magická moc, která souvisí jednak s jejich výrobou (kvašení), jednak s konzumací (opojení). Motiv chleba se v eposu vrátí ještě jednou. Gilgameš usne u nesmrtelného Utanapištima, který přikáže své manželce, aby napekla chleby a pokládala je ke Gilgamešově hlavě. Každý chleba označuje jeden prospaný den. Vyschlý, scvrklý, plesnivý chléb znamená mrhání a marnost, odráží jednak stav hrdinova neklidného nitra – „*Mého těla zmocnil se démon a v mé ložnici sedí smrt.*“, jednak jej vede k iniciačnímu prozření – „*život, jenž hledáš, nenalezneš.*“

společenství kumpánů. V literárním žánru sympozia pak společenství těla ustupuje spojenectví ducha.¹³⁶

Spektrum homérských hostin je mnohem pestřejší. Úvodní hodování bohů připomíná blažený rajský stav, hodování sobě rovných božstev, výraz zaslouženého klidu, odpočinku a zábavy po dobře vykonané práci. Božské hostiny na Olympu, kde nikdy nefouká vítr, neprší a stále jím proniká bílé světlo, zprostředkovávají obraz blaženosti – nesmrtelní bohové za zpěvu Múz pijí nektar a jedí ambrosii. Blažené hodování prosvětleného Olympu kontrastuje s věčnou temnotou Hádova podsvětí. Ovšem i k podsvětí patří hodování. Řekové neobětují pouze bohům, ale i zemřelým (mléko, med, víno), aby si zajistili přízeň zemřelých předků či hrdinů. Takovou rituální hostinu uspořádá podle rady Kirké Odysseus, když sestupuje do podsvětí. S hodováním souvisí jediné místo blažené smrti – elysejské asfodelové louky. Naopak nejhrůznější muka děsivého Tartaru spočívají mimo jiné v odpírání jídla a pití (Tantalos).

Hostina u pylského krále začíná jako typický obětní rituál na počest „Zeměřasa kadeří tmavých“:

*„K vladaři Poseidónu se nyní, cizinče, modli.
Jeho jest hostina tato, k níž právě jste náhodou přišli,
ale až úlitbu vzdáš a se pomodlíš, jak to je zvykem,
potom i druhovi dej ten pohár sladkého vína
k oběti, neboť myslím, že také se k nesmrtným bohům
modlí – neboť přec všem jest nezbytně potřeba bohů.“¹³⁷*

...

*Opekše vrchní maso a dolů z rožňů je stáhše,
každému podíl dali a skvostné slavily hody.
Když pak žízeň a hlad již nadobro zahnali všichni,
Nestór, gerénský jezdec, k nim počal mluvit takto:
„Nyní je spíš už vhod, bych zvěděl a na to se optal
našich hostí, kdo jsou, když dost již požili jídla.“¹³⁸*

Účast na obětní hostině tlumí napětí. Télemachos jako nově příchozí musí být vyzván k hostině, aby se vzývaný bůh neurazil a současně spoluúčast na kultu s cizince činí druha,

¹³⁶ K literárnímu žánru symposia a jeho travestiím viz: Putna, M.C.: Platónovo Symposion – před textem, za textem : *Souvislosti* XIV., 2003, č. 3, s.29-44

¹³⁷ *Odysseia*, III./43-48

¹³⁸ Tamtéž, III./ 65-70

protože ti, co se společně modlí, mluví stejnou řečí. Nenarušení rituálu hraje tak důležitou roli, že identita příchozích a smysl jejich návštěvy se jeví jako sekundární. Hostu přísluší řada privilegií. Zaslouží si je přeci za to, že ač přichází z neznáma, vzývá a chválí naše bohy. V druhé části hostiny, poté co již proběhla „oficiální“ kultická část, vystřídá pozici opěvovaného božstva čestný (a jak se ukáže i urozený) host:

*Když pak jej umyla v lázni a natřela olejem lesklým,
A když krásným pláštěm a sukní mu oděla tělo,
jinoch vystoupil z vany, jsa bohům roven.
Hned pak k Nestoru kráčel a sedl si k vladaři lidu.¹³⁹*

Obrazy rámcové ithacké hostiny přinášejí zcela jinou atmosféru – blaženost, soulad, božství i rituální význam se vytrácí. V královském paláci hodují ženiši; cizinci, kteří nebyli zváni. Samozvaní hosté hodují v královském paláci za nepřítomnosti hostitele, mrhají jeho jmění, svádějí jeho manželku a znásilňují služebné. Pod rouškou hodování zábavy a her, pustoší Odysseův palác. Jak ironicky zní Télemachův povzdech „*jmění mi tráví*“. Ženiši pustoší a požívají královský majetek. Hostina se v tomto kontextu stává metaforou zhoubného a destruktivního chaosu; rozkladného živlu, jenž zachvátil (požírá) domov.¹⁴⁰ Samotný akt jedení, pití a trávení vyjadřuje zmar a marnost. Do kultivovaného hodování ušlechtilých homérských hrdinů se vkrádá náznak rozkladného dionýského živlu – opojná slavnost ústící v orgiastickou křeč destrukce, veselí a zábava, která vrcholí smrtí. Závěrečná krvavá pomsta musí samozřejmě proběhnout během hostiny. Hostina se mění v záhubnou slavnost, pod rouškou her, zábavy a kratochvíle (ta však, jak víme, homérskému hodování nepřísluší) se kují pikle, osnují léčky a lsti (pomsta nad ženichy; hostina, na níž Kirké očaruje Odysseovy druhy; Odysseus opíjející Kyklópa). Přímá souvislost hostiny a smrti se vlivem evangelijních motivů pak bude hojně objevovat ve středověké a barokní literatuře.

Klíčová literární role hostiny ale spočívá v tom, že vytváří určitý narativní prostor. Odysseův příběh jakoby požíral a trávil sám sebe. Během eposu zazní torza Odysseva příběhu několikrát: formou prorockého futura¹⁴¹ se několikrát zmíní Odysseův návrat na Ithaku, Odysseus pod rozmanitými narativními maskami (mladík, stařec, žebrák, trosečník, hrdina, otec, syn...) vypráví variace svých osudů různým posluchačům – králi Alkinoovi, Athéně, Télemachovi, Pénelopě, pastýři, chůvě...). Jeden příběh se mnohokrát zrcadlí sám v sobě a

¹³⁹ Tamtéž, III./ 466-469

¹⁴⁰ Podobný motiv – ohroženého, napadaného domova a „vyjídáního“ království se vrátí např. v Shakespearových tragédiích.

¹⁴¹ Viz. Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha, Triáda 2000.

Odysseus je nejen jeho aktérem a vypravěčem, ale dokonce i jeho posluchačem – nepozná naslouchá heroldovu zpěvu o sobě samém. Všechny tyto epizody se vypráví v časoprostoru hostin, především u faiéckého krále. Přestože vyprávění příběhů přináší katarzi hostiny, samotný akt vyprávění-mluvení se vůči jídlu a pití jeví jako sekundární:

*„Hoste, buď zdráv! Buď vítán, a srdečně – Ale až potom,
až bys pojedl dost, nám povíš, čeho si přeješ.“¹⁴²*

...

*„Berte si jen, buď po chuti vám – však teprve potom,
až byste pojedli dost, nám povíte, kteří jste muži.“¹⁴³*

Nejdřív se jí a pije a až poté se může vyprávět, hlad a prázdný žaludek se rovná strasti:

*Ted' však nechte mne pojíst, ač velmi jsem na duchu teskliv:
nenít' drzejší věc než hrozný žaludek v těle,
neboť si vynutí vždycky, byť násilím, aby ho každý
dbal, byť velmi byl týrán a velkou žalost měl v duši:
Tak ted' i já mám na srdci žal – však žaludek pořád
nutí mě k jídlu a pití a vyhání ostatní všecko
z paměti, co jsem kdy zkusil, a káže mi dosyta pojíst.¹⁴⁴*

Hlad, strast těla dokonce přehluší i tesklivost srdce. Teprve tehdy, když budou uspokojeny věci těla, mohou zaznít věci ducha, jehož plně sytí právě vyprávění.

*„Tak tedy pláč, jenž vypukl dřív, již potlačen budiž,
hostiny zas ted' pomněme radš!
Nechť na ruce vodu nalejí nám – vždyť času je dost až ráno se radit,
hostovi mému i mně – pak důkladně proberem všecko!“¹⁴⁵*

Hlavní význam narativního toposu hostiny se zakládá na klidu a spočinutí. Vytváří jakýsi protiklad dalšímu stěžejnímu narativnímu chronotopu – cestě. Cesta zdůrazňuje pohyb, neklid, míjení; poskytuje možnost pro kombinaci dějového a vyprávěného diskursu, s nímž souvisí kratochvilný charakter vyprávěných příběhů – události, o nichž se vypráví, činí cestu

¹⁴² *Odysseia*, I./123-124 (Télemachos hostem spartského krále)

¹⁴³ Tamtéž, IV./ 60-61 (Odysseus hostem faiéckého krále)

¹⁴⁴ Tamtéž, VII./ 215-221

¹⁴⁵ Tamtéž, IV./ 212-215

vypravěčů kratší a krásnější. Přestože hostina evokuje kratochvilnost možná ještě intenzivněji a v literatuře pro to máme řadu dokladů, především v momentě, kdy dochází ke kombinaci putování a hodování (Chaucer, Boccaccio, Cervantes, Diderot), homérským hodovním příběhům je kratochvilní lehkomyšlnost naprosto cizí. Mnohem spíš vzbuzují slzy než smích a život mimo hodovní síň neznevažují ani nevytěšňují. Naopak – plný a uspokojený žaludek zklidňuje ducha, jenž si uložil čas na usednutí a naslouchání, které patří k esenciální narativní situaci mýtů: „*Poslouchat znamená udělat si čas, mít trpělivost, uložit si mlčení. Ani panovník vypravěči do řeči nevstupuje. Příběh musí být celý. A také nikdo nenamítá, že už ho slyšel. Nejde o to se něco dozvědět; podstatné je něco zpřítomnit – zpřítomnit vyprávěním skutečnost příběhu.*“¹⁴⁶ Vztah mluvení a mlčení má v mythu velmi specifickou roli. Slovo znamená oživují moc; ten, kdo má dar slova, má dar tvoření. Podle příkazu zjevnosti musí být v mythu vše vyslovené, vše niterné se skrze řeč odhaluje, i když hrdina mluví sám k sobě, zaznívají jeho slova nahlas. To, co není vysloveno, tzn. zjeveno a zviditelněno, neexistuje.¹⁴⁷ Co tedy znamená mlčení, o němž mluví Zdeněk Neubauer? Mlčení nesouvisí se skrytostí, tajemstvím nebo niterností, ale s nasloucháním – člověk mlčí, aby mohl mluvit příběh. Proto je naprosto irelevantní, že Odysseus nemluví pravdu. Lže totiž pouze o tom, co se týká jeho osobní identity - mění jména rodičů, svůj původ, jméno apod. V každé jeho lživé promluvě ale trvá pravda prožitého lidského utrpení, boje s osudem i přízně a nepřízně bohů.

Hostina nevytváří pouze náležitý narativní topos, ale může fungovat jako metafora vyprávění vůbec. V eseji *Metafyzika mlsnosti* mluví Michal Ajvaz¹⁴⁸ o podobnosti poznání prostřednictvím chuti a poezie. Naše setkání se skutečností se děje skrze „koloběh šťáv a proudění sil“. Chuť se ozývá tehdy, když dochází k rozpadu a zničení tvarů – „znepokojivé vniknutí jiného do naší tělesnosti“. Zkušenost chuti nám tedy jednak vnukává pocit úzkosti z ohrožení celistvosti naší identity, do níž proniká beztvará jinakost, jednak poskytuje naopak radost z rozbití této identity a z možnosti ztotožnit se s jiným a beztvarým. Chuť je pravděpodobně nejtělesnější ze všech smyslů, proniká celým naším tělem. Dotyk zakládá zkušenost povrchu, pohled prožitek reflexe, chuť nás směřuje k niterné zkušenosti – tělo do sebe pohlcuje cizorodé prvky zvenčí a poté, co je přetvoří v beztvarou hmotu, je už jako součást sebe sama vyvrhne ven. Část této beztvarosti navždy zůstává v těle a v jeho paměti a současně prostřednictvím výměšků z nestráveným jídlem z vnitřku-vnitřností člověka odchází i části jeho těla. Ústa, hranice mezi vnitřkem a vnějškem, tvarem a beztvarostí, viditelností a

¹⁴⁶ Neubauer, Zdeněk: *Mythus: Prostor IV.*, 1991, č.15, s. 39-57

¹⁴⁷ K protikladu homérského mluvení a starozákonního mlčení viz. Auerbach, E.: *Odysseova jízva*. In: *Mimésis*

¹⁴⁸ Ajvaz, Michal: *Metafyzika mlsnosti: Tajemství knihy*. Brno, Petrov 1997.

skrytostí, jiným a „mnou“, pohlcují a vyvrhují zároveň – vstřebávají potravu a vypouští slova. Otevření úst a pohyb rtů slučuje projev nejtělesnější (potrava) s nejduchovnějším (řeč). Polykání, trávení a vylučování alegorizují proces vyprávění jako neustálé střetávání cizího a známého, přetváření tvarů a substancí; jenž směřuje k „nasycení“, které by mělo přinést požitky duchu i tělu.

Proces rozměňování, polykání, trávení a vyměšování také může být metaforou určitého narativního rytmu, podobně jako jiné rytmické činnosti související s tělem (především dech a chůze), nazvěme jej prozatím peristaltickým vyprávěním. Dech a chůze odkazují na pravidelnost vzhledem k časovému nebo prostorovému intervalu.¹⁴⁹ Mythická zkušenost chůze souvisí se zemí – setkání s povrchem, zapouštění kořenů, vytváření paměti míst; dech naopak s nebem, vzduchem, božstvím – oživující dech. Peristaltický rytmus je pravidelný, ale současně stereotypnost narušuje. Jde spíše o střídání různých rytmů, zrychlování a zpomalování a především o rozlišení dvou (pohlcování a vylučování) nebo tří (prostřední rytmus – trávení) period. Tento rytmus pomyslně spojuje mythickou zkušenost dechu a chůze, ve vnitřnostech se setkává nadpozemský zážitek opojení a chuti s rozkladným, zemským procesem tlení. Ne náhodou využívá peristaltickou techniku vyprávění James Joyce ve své variaci na Homérův epos. Osmá epizoda Joyceova *Odysea* se odehrává v 1 hodinu odpoledne, během oběda. Kapitole dominují motivy jídla a chuťová senzualita; dojem peristaltického rytmu vzniká střídáním tempa vnitřních proudů vědomí Leopolda Blooma, vnějších popisů a dialogů. Rámec samozřejmě tvoří Bloomův oběd, který začíná vstřebáváním pachů, jídla, pití a končí močením. Chut' vína („*tím vlhkým dotykem se rozpomenul*“¹⁵⁰) navíc hrdinovi asociuje erotický zážitek, v němž se mu mísí požitek chuťový a sexuální: „*Unesen jsem ležel nad ní, plné rty doplna rozevřeny, líbal jsem jí na ústa. Nam. Hebce mi podala do úst makový koláček, vlahý a rozkousaný. Protivná kaše, jak ji v ústech rozžmoulala, od slin sladká i kyselá. Požitek: snědl jsem ji: požitek. Rujnost, ty rty, našpulené mi dala. Hebké, teplé, přilnavé, klejovité rty.*“¹⁵¹ Erotická smyslnost se napájí ze zážitku chutě, ženská ústa kombinují vzrušení chuťové a sexuální. Navíc peristaltický rytmus (otvírání úst, pohlcování, žmoulání) a chuťově hmatové vjemy (vlahost, přilnavost, sliny, kaše) asociují skrze pronikání a pohlcování jiný tělesný rytmus – kopulační (motiv močení

¹⁴⁹ Rytmus chůze a dechu využívá často ve svých prózách Thomas Bernhard. Neukazují ale ono pravidelné mythické plynutí, ale právě naopak skoro vždy ztělesňují neklid, těkání, rozrušení, rozčilení. Dech nemocného či rozčileného těla nebo chůze rozjitřeného člověka vynikne ale právě na pozadí pravidelného rytmu, který je záměrně narušován.

¹⁵⁰ Joyce (1993) : 138

¹⁵¹ Tamtéž, s. 139

pak ironicky pointuje i tuto aluzi). Ještě výraznější peristaltický rytmus vyprávění najdeme v morytátu Bohumila Hrabala¹⁵². Rytmus prozaického morytátu připomíná verš barokních tanců smrti (ostatně oba žánry mají leccos společného). Rytmičtý rámec příběhu tvoří jednak pobíhající číšníci, kteří hospodským hostům roznášejí pivo a „prasečí“ hody, jednak dvě roviny vyprávění – vypravěč pozoruje a popisuje dění v hospodě: konzumace jitrnic, polévky a piva a současně zaznamenává útržky příběhů, které vyprávějí jeho spoluhodovníci. Zatímco první rovina plyne v přirozeném peristaltickém tempu (nejdřív konzumace, pak zvracení a močení), poetické útržky vnáší do vyprávění jakýsi taneční rytmus. Pravidelně se vracející motiv pohledu skrze püllitr („*zaclonil jsem si sklenicí svět*“) vytváří refrén, jenž odděluje různá tempa vyprávění.

Hostina funguje také jako metafora románu, což můžeme najít například u Henry Fieldinga: „*Spisovatel by se měl považovat nikoli za pána pořádajícího soukromé kulinární hody, ale spíš za hospodského ve veřejném šenku, kde je každý za své peníze vítán. (...) Kdo platí za to, co sní, ten si chce pochutnat, ať má jazyček kdovíjak vybíravý a zmlsaný, a není-li mu něco zrovna po chuti, pokládá za své svaté právo jídlo zhanobit, se spíláním odmítnout a zatratit a nebere si přitom servítek.*“¹⁵³ Spisovatel jako hospodský zve čtenáře – hosty na hostinu. Fielding svou metaforu používá, aby čtenáře poučil o důležitosti tématu, jenž zvolil (lidská přirozenost). Román se v ten okamžik stává pokrmem pro labužníky: „*V čem tedy tkví ten rozdíl mezi stravou šlechticů a nádeníků, když se ten naobědvá z jednoho vola či telete, ne-li v kořenění, přípravě, obloze a naservírování? Proto jedno dráždí a podněcuje i zcela ochablou chuť, zatímco druhé odvrací a tlumí neodbytný, svíravý hlad.*“¹⁵⁴ Stejně jako delikátní menu nespočívá v surovinách, ale v jejich přípravě, nespočívá podle Fieldinga ani dobrý román v dobrém tématu (již mnozí psali o lidské přirozenosti), ale v jeho naservírování – způsob vyprávění je něco jako koření duševních delikates. Smysl literatury tedy leží v nasycení hladových čtenářů chutnou, tzn. lahodnou a okořeněnou krmí.

Homérské hostiny ale zdaleka potenciál tohoto narativního toposu v antické literatuře nevyčerpaly. Petronius představuje hostinu v zcela nehomérském duchu. Hostina u Trimalchiona travestuje platónské symposion; příběh má podobnou kompozici – pozvání od hostitele, rituální očista a slavnostní oděv předcházející hostině, rétorická vystoupení hostů, promluva učeného Agamemnóna (sokratovská pozice), vpád opilého hosta. Už při příchodu

¹⁵² Hrabal, B.: Morytát o prasečích hodech: *Morytáty a legendy*. Praha, Mladá fronta 2000.

¹⁵³ Fielding (1987) : 14

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 15

na hostinu se ale ukáže, že dominantním principem hostiny bude inverze, hra, iluze a klam. Plešatý stařec si hraje s míčem, zestárlý hoch leží v kočárku, močení jako očista těla, příběhy vyprávěné hodovníky, mimochodem většinou hodnocenými jako nudní vypravěči, sestávají z drbů, pomluv, nadávek, obscenit. Barvitost hodovního líčení ale zdaleka neústí v pouhou parodii a satiru, jak bývá Petroniuv Satyrikon často interpretován. Většina motivů, které odkazují na mythický kánon, nevyjadřuje jen zesměšnění a znevážení, ale smysl pro ironii a hravost – nad vchodem do místnosti je namalovaný pes a nápis „pozor na psa“ (odkaz na tříhlavého Kerbera – vstupují snad hodovníci do pekla?), tabulce s vyobrazením oběhu planet konkuruje tabulka s rozpisem Trimalchionových obědů (oběh oběda).

Ačkoli se před hodovníky míhají roztodivné lahůdky, chuťový vjem vypravěč naprosto upozaduje, a pokud jej zvýrazní, funguje spíš negativně. Předkládané pokrmy neslouží totiž k pojídání, ale spíš k dívání a divení se; jejich servírování nevyvolává „sbíhání slin“, ale potlesk. Petroniovo hodování je totiž především divadlem, smyslovým spektaklem: *„Jakže, cože? To prase není vykucháno? Na mou duši, ne! Hned, ale hned ať je tu kuchař! Když se kuchař smuten dostavil u stolu a řekl, že je zapomněl vykuchat, rozkřikl se Trimalchio: „Co?! Zapomněl? Svléčte ho! (...) Když máš tak špatnou paměť, vykuchej ho před námi!“ Kuchař oblékl zase tuniku, vzal nůž a opatrně rozřízl na několika místech praseti břicho. Ihned se vyvalily z řezů, jež se tlakem zevnitř rozšiřovaly, jelita a klobásky.“*¹⁵⁵ Trimalchion nechce své hosty nakrmit, ale pobavit. Jeho funkce jako hostitele spočívá v režírování a inscenování kapriciózních představení – prase je a není vykucháno zároveň (jelita a klobásky jsou přeci jeho skutečné vnitřnosti). Kulinařské šarády nás od motivu manýristické hry, iluze navádějí spíš k motivu klamu – věci nejsou takové, jak se na první pohled jeví: *„Když totiž předložili, jak jsme se domnívali, vykrmenou husu, obloženou rybami a pernatci všeho druhu, řekl Trimalchio: „Přátelé, co zde vidíte předloženo, je všechno uděláno z jedné hmoty. (...) Kéž by mi tak přibývalo – na majetku, ne na těle -, jako že tyhle věci udělal můj kuchař z prasete. Není vzácnějšího člověka nad něj. Chceš-li, ze svinské pušky ti udělá rybu, ze slaniny doupňáka, z kýty hrdličku a z ledviny slepici. Měl jsem šťastný nápad, když jsem mu dal hezounké jméno: jmenuje se Daidalos.“*¹⁵⁶ Nápodoba, náhražka a klam evokují takřka barokní motiv iluze – hostina jako symbol zmaru, dočasnosti; skrze jídlo se opět vrací motiv metamorfózy jako věčné nestálosti – tvaru, podoby i chutě: cokoli může být čímkoli jiným. Výsledný dojem ústí do totální nechuti, protože chybí základní smysl hostiny, a sice sytost. Bohaté spektakulární metamorfózy jídla hosté vstřebávají pouze zrakem. Dokonce ani příběhy

¹⁵⁵ Petronius (1970) : 39-40

¹⁵⁶ Tamtéž, s.55

vyprávěné hosty nemohou zasytit a hostině tak v konečném důsledku chybí i kratochvilnost, neboť vypravěči v toku drbů a klepů nejsou schopni příběhy dovyprávět do konce, dát jim pointu a rytmus vyprávění neustále narušuje Trimalchionova přehlídka iluzí a klamů. Motivy proměn, klamu a plýtvání však neupozorňují na marnost lidského snažení a počínání (chleby kladené ke Gilgamešově spící hlavě), ale na jeho marnivost.

ZPĚV III.

O BATMANOVÝCH NOČNÍCH MŮRÁCH (LITERÁRNÍ PERIFERIE)

*U mých nohou se rozzela tuň temnoty a byla mnohem, mnohem hlubší
než ta nejčernější noc.*

Raymond Chandler: Hluboký spánek

*I kdyby můj život byl jen nekonečný šedý peklo plný chlastu a rvaček,
jako bejval, víc se bojím umřít, než žít dál.*

Frank Miller: Sin City

Návrat mýtického vyprávění souvisí s postmoderním románem, jenž lační po příběhu, který se rozplynul v bažinách modernistických experimentů, rozklížil pod nápojem sebereflexivní rozkladné ironie a ustoupil adoraci formy. Moderní literaturu charakterizují především dvě věci: „báje“ každodenního či banálního života a soustředění na akt psaní. Počínaje Cervantesem, přes Diderota, Sterna, Balzaca, Flauberta až ke Gombrowiczovi se z románu vytrácí mytická heroická vznešenost a heroickým se naopak stává to, co do mytického světa nepatří – bezvýznamné, směšné a banální. Místo vyvolených hrdinů, jejichž nitro ustupuje archetypální univerzálnosti a požadavku zjevenosti/zjevnosti (vše, podstatné musí být zjeveno, zviditelněno, z nitra vystoupit na povrch – viz. Gilgameš), osudy hrdinů průměrných a jedinečných současně. Jejich výjimečnost však není dána božskou vyvoleností či osudovým losem, ale niterným prožitkem jejich já – silou mimořádného osudu, v jeho banální tragikomičnosti. Zatímco mythos zdůrazňoval akt vyprávění, moderní literatura zvýznamňuje a tematizuje akt psaní. Mythický čtenář především naslouchá, s posvátnou úctou

se nechává pohltit příběhem, který k němu přichází „seshora“ a jeho aktivita se soustřeďuje na zpřítomnění slyšeného a na prožitek katarze – „rozpoznání své vlastní situace“. Čtenář moderní oproti tomu konstruuje, přijímá autorovu výzvu k „napsání“ příběhu. Přestože mythos často vypráví o světě chaotickém, neklidném a tragickém, princip zjevnosti a viditelnosti poskytuje čtenáři jistotu (odtud ono zabydlování, sladčování, zakotvování, apod.); jistotu, že ze smrti se zrodí život, že síly chaosu mohou vítězit pouze dočasně a že i když hrdina mění či skrývá svou pravou tvář, jeho identita bojovníka na „světlé straně síly“ je nezpochybnitelná a jednoznačná. V moderním románu ovšem čtenář vstupuje do světa, jenž se stává arénou nejistého, neklidného, nejednoznačného – kým všim může být don Quijote, a přitom jediná z jeho identit není sama o sobě evidentně pravdivá!

Po celou dobu ovšem existuje literární proud, či spíše oceán, v jehož temných, „undergroundových“ vodách pomyslného uměleckého Styxu prýští tradice mythického vyprávění o velkých činech vyvolených hrdinů, kteří zmítáni osudovými kletbami, pomstami a znameními napravují svět vymknutý z kloubů a vedou boj proti silám chaosu, byť hranice mezi řádem a chaosem, temnou a světlou stranou síly nemusí být vždy jasně zřetelná – triviální literatura. Od tradičních morytátů a krvavých příběhů, milostných balad, příběhů s tajemstvím až k moderním detektivkám, komiksům či westernům. Ty všechny jako by se vynořovaly z kolektivního mythického nevědomí. Zatímco „mistrovské dílo umělecké literatury“ svému žánru vždy nějak uniká, neboť vždy popírá předcházející tradici a svou experimentální hrou s formou ustavuje novou, mistrovské dílo triviální literatury naopak žánrovou normu co nejpečlivěji naplňuje.¹⁵⁷ Už tím tato literatura odhaluje své souznění s mythickou tradicí, v níž příběh znamená vše a autor vůbec nic – i když samozřejmě z jiných důvodů. Mnohem relevantnější analogii nalezneme v spřízněnosti hrdinů tradičních mythů a westernů, komiksů či detektivek¹⁵⁸. Ve všech zmíněných žánrech se tedy i výjimečným způsobem naplňují a současně variují oba kánony mythické tělesnosti.

„Sama jeho osoba a vzhled musely vzbudit zájem i toho nejpovrchnějšího pozorovatele. Byl šest stop vysoký a tak hubený, že vypadal ještě vyšší. Oči měl – až na ty výjimečné chvíle, o nichž jsem se zmínil – bystré a pronikavé. Jeho tenký orlí nos dodával jeho tváři výraz ostrážitosti a rozhodnosti. I jeho vyčnívající, čtverhranná brada byla

¹⁵⁷ viz. Todorov, Tzvetan.: Typologie detektivního románu: *Poetika prózy*. Triáda, Praha 2000

¹⁵⁸ Tradici milostných příběhů, v celé škále od dvorské pornografie až k edicím typu *Večery pod lampou* či *Harlequin*, do tohoto kontextu nezapadají. I když i tento typ nalézá svou inspiraci v eposu, její kurtoazní směřování ústí spíš k pohádce než k mythu – místo vertikální osy řádu a chaosu se pohybuje spíše na horizontále dobra a zla; příběh se neodehrává v univerzální prostoru kosmických vztahů, ale v uzavřeném prostoru vztahů sociálních. Zápas o nápravu křivd, vymýcení temných sil, překonání překážek se pak prezentuje především v rovině soukromé či intimní – naplnění zakázané vášně nebo nedovolené lásky, nalezení pravých rodičů či napravení nenapravitelného hříšníka většinou na běhu světa nic nezmění.

známkou energické povahy. Ruce měl stále potřísněné inkoustem a chemikáliemi. Ale byly to ruce jemné a citlivé. O tom jsem se mohl často přesvědčit, když jsem ho pozoroval, jak zachází se svým křehkým náčiním.“¹⁵⁹ Tak popisuje vojenský lékař Watson svého nového spolubydlícího a budoucího přítele Sherlocka Holmese – vysoký, rozhodný a energický, ale přesto jemný. Nejdůležitější informace popisu spočívá v Holmesově nepřehlédnutelnosti. Postupně Watson přidává další postřehy, které působí jako stanovování diagnózy – koneckonců je přeci lékař: žádná znalost literatury, filosofie, astronomie, politiky, nestejná znalost botaniky, z geologie zná Holmes víc praxi než teorii, hluboká znalost chemie a literatury zabývající se zločinem, přesná znalost anatomie, hra na housle, šerm a box. O Holmesově soukromé povaze se ale nedovídáme nic. Všechny jeho osobní atributy fungují jako Odysseova ryšavost či jizva – emblematicizují hrdinu. Dýmka, čepice, plášť, mimořádné deduktivní schopnosti vytváří určitý archetyp. I hra na housle má funkci zjevovování a zviditelňování neexistujícího nitra: „Večer sedával opřen v křesle a jen tak vrzal na housle, které měl položeny na klíně. Někdy zněly struny zvučně a smutně. Jindy fantasticky a vesele. Zřejmě se v nich odrážely Holmesovy myšlenky, ale zda mu hudba pomáhala, když přemýšlel, nebo jestli to byl jenom vrtoch a podivínství, to jsem poznat nemohl.“¹⁶⁰ Tóny houslí znamenají totéž co Gilgamešovy slzy. Samozřejmě, že absence detektivova nitra má funkci i vzhledem k normám žánru - dvojice nadlidsky inteligentního detektiva a lidsky průměrného, někdy zpomaleného pomocníka. Watson, kronikář Holmesových dobrodružství, musí klást nechápavé dotazy, aby vyvolený, nepřehlédnutelný a co se týče deduktivních schopností nedostižný hrdina musel vysvětlovat a „zjevovat“ nesrozumitelná hnutí své mysli pomalejšímu příteli, a tudíž i čtenáři.

Podle Todorova se zakládá každá detektivka na dvou vraždách, „z nichž ta první, jíž se dopustí vrah, se stane důvodem k druhé vraždě, v níž se zločinec stane obětí čistého a netrestatelného vraha – detektiva“ a klasická detektivka pak obsahuje dva příběhy: zločinu a vyšetřování. Středobod každého detektivního příběhu, ať vychází z tradice příběhů s napětím, s tajemstvím nebo z románu noir, každopádně spočívá v zločinu. Zločin vždy znamená násilné narušení řádu, porušení práva. Detektiv je povolán, aby válčil se zlosyny moderního chaosu. Nestačí pouze vraha dopadnout, ale i usvědčit, jakoby zlo muselo být nejen identifikováno, ale i pojmenováno. Objevem fantastičnosti a nápadnosti velkoměsta se detektivka stala Iliadou moderního světa, říká ve své Obraně detektivek Richard

¹⁵⁹ Doyle (1994) : 258

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 260

Chesterton¹⁶¹. Jenže proměňuje-li se moderní město v chaotickou džungli a „každá cihla je živým hieroglyfem, deskou popsanou babylónským klínovým písmem“, problematizuje se i sama hranice mezi řádem a chaosem. Soukromý detektiv (Holmes, Poirot, Marlow) se tímto městským labyrintem pohybuje jako psanec, ponořený do bytostné samoty a cizinectví, který stojí mezi jednoznačným zlem – zločinci a jednoznačným dobrem – policisté. Detektiv představuje poslední možnost záchrany v okamžiku, kdy i ztělesnění řádu propadá silám chaosu (neschopná, úplatná policie). Apollinsky zocelené a současně křehké Holmesovo tělo se propadá do tenat dionýského thanatu: *„Sherlock Holmes sňal z římsy nad krbem láhev a z ozdobného safiánového pouzdra vyňal injekční stříkačku. Svými dlouhými bílými, nervózně se chvějícími prsty uchopil jemnou jehlu a trochu si povyhrnul levý rukáv u košile. Chvilku zamyšleně pohlížel na svalnaté předloktí a zápěstí, potečkované a zjizvené nesčetnými body. Konečně zabodl ostrý hrot stříkačky do kůže, prstem přitlačil na malý píst a s hlubokým povzdechem spokojenosti se zabořil do svého měkkého sametového křesla.(...)Připouštím, že fyzicky to působí poněkud škodlivě. Přesvědčil jsem se však, že to znamenitě povzbuzuje a rozjasňuje mysl, a proto je pro mne jiný účinek bezvýznamný. (...) Má mysl se proti nečinnosti bouří. Poskytněte mi k rozřešení záhadu, dílo, nejnesrozumitelnější tajnopis, nejzapletenější rozbor a – budu ve svém živlu. A pak nebudu potřebovat umělá dráždidla. Ale všednost nenávidím z celé své duše. Žízním po duševní námaze. Proto jsem si také zvolil zvláštní zaměstnání, dokonce jsem si ho skoro vytvořil, protože jsem jediný toho druhu v celém světě.“*¹⁶² S jakou lehkostí převrací Doyle osvícenskou pohádku o zdravém duchu v zdravém těle! Trýzeň, resp. dráždění těla funguje jako náhražka duchovního tréninku. Zdá se, že detektivovo rozhodnutí postavit se zlu pramení z čistě egocentrických pohnutek, usvědčení vraha se rovná sportovnímu výkonu: *„Proto užívám kokain. Nemohu žít bez duševní námahy. Čím bych se také jinak zaměstnával? Stál tady u okna a díval se na ten truchlivý, zasmušilý a marnivý svět? Podívejte jen, jak zažloutlé mlhy halí ulice a pohlcují temné moře budov. Copak může být něco tak beznadějněji prozaičtější a materialističtější? Co prospějí, doktore, člověku veškeré schopnosti, když postrádá příležitost, aby je využil? Zločin je všední událostí, bytí člověka je všední – a pole činnosti na tomto světě se naskýtá nejen pro jednotlivce, kteří jsou – všedně neschopni.“*¹⁶³ Postavit se zločinu ale znamená jakési gesto vzdoru – mimořádnost detektivových schopností nepoukazuje pouze na jeho individuální výlučnost, ale na mythickou vyvolenost – pouze on může vzdorovat chaosu, do nějž se propadl celý svět.

¹⁶¹ Chesterton, G. K.: Obrana detektivek: *Ohromné maličkosti. Obrany*. Praha, Vyšehrad 1976

¹⁶² Doyle (1994) : 7-8

¹⁶³ Tamtéž, s. 14

Dopadení vraha sice vynese Holmesovi slávu, ale také jej vytrhne z existenciální úzkosti, z absurdního světa, v němž se kdokoli může stát zločincem, včetně jeho samého. Genialita detektiva vyžaduje důstojného protihráče, ovšem aby mohl být vrah dopaden, musí být i detektiv ve své mysli schopen stejného zločinu: „Protože se ve mně tají símě velmi prohnáného dareby a zárodek zdatného a lidské společnosti prospěšného chlapíka. Často si vzpomínám na známá Goethova slova: „Škoda, že jen jeden člověk z tebe povstal; látky na poctivce bylo dost i na ničemu....“¹⁶⁴ Soukromý detektiv lavíruje na hranici řádu a chaosu, poslání a osobní manýry. Leckdy musí krotit i temné síly svého vlastního těla – podobně jako Gilgameš musí nejdříve ovládnout své neklidné srdce a pak teprve může obléci čistý šat, nasadit si korunu a stanout na hradbách. V tísnivé samotě své výlučnosti a schopností stojí v nicotě, na hranici mezi oběma světy.

Raymond Chandler v eseji Prosté umění vraždy mluví o charakteru detektiva: „Všechno, co se dá nazývat uměním, má v sobě prvek jakéhosi vykoupení. Může jím být samotná tragédie, jde-li o klasickou tragédii, ale rovněž soucit a ironie, a třeba i hrdinův hrubý smích. Ale těmi bídnými ulicemi musí kráčet muž, který sám není bídák a nemá ani špinavé ruce, ani strach. Detektiv těchto případů musí být právě takový muž. Je hrdinou, je prostě vším. Musí být skrz naskrz mužem, musí být mužem prostým, ale i výjimečným. Musí to být, abych užil celkem otřepané fráze, muž cti – nevyhnutelně, aniž si to uvědomuje, rozhodně aniž o tom mluví. Musí to být ten nejlepší muž ve svém světě a musí být dost dobrý pro všechny ostatní světy. Jeho soukromý život mě celkem nezajímá; není eunuch ani satyr. Jestli je čestný v jednom, je čestný ve všem.“¹⁶⁵ Chandlerova charakteristika usazuje detektiva nejen do kontextu archetypální mýtičnosti, ale sbližuje jej i s jednáním aristotelovského tragického hrdiny. Heroického detektiva typu Holmese či Poirota se tragičnost nedotýká, souvisí se světem „těch druhých“ – co je pro druhé tragédií, se Holmesovi stává hrou. To sice nic neubírá z jeho vyvolenosti a smyslu pro spravedlnost – neboť být čestný v jednom, znamená být čestný ve všem – ale jeho samého jej izoluje ze světa tragické tělesnosti. Holmesovo jednání se většinou koncentruje na pole myšlenkové dedukce; kronikářský způsob vyprávění Watsonovy er-formy způsobuje, že čtenářovo napětí se netýká obav o osud detektiva, ale luštění tajemství. Holmese nemůže zabít ani kokain (pouhá dekadentní manýra), ani zločinec, pouze nuda a nečinnost. Chandlerův detektiv, Phil Marlow, tento vzorec mění. I on jako cizinec osaměle bloudí velkoměstským chaosem, ochuzen i o tradičního průvodce – pomocníka, propuštěn vyšetřujícím soudcem pro porušení subordinace a sympatizuje spíše

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 107

¹⁶⁵ Chandler, Raymond: Prosté umění vraždy: *Poslední útočiště*. Praha, Odeon 1976

s pašeráky alkoholu než s muži zákona. Na rozdíl od Holmese vstupuje do centra dění, ztrácí heroickou imunitu a střet s násilím pociťuje na vlastním těle: „*Tak co, Marlowe,“ řekl jsem si mezi zuby. „Jsi přece sekáč. Metr osmdesát kované ocele. Pětaosmdesát kilo živé váhy bez šatů a s umytým obličejem. Svaly jako kamení a o nějaké skleněné bradě ani řeč. Můžeš to vydržet. Dostals dvakrát přes kebuli, bezmála tě uškrtili a zmlátili pažbou pistole skoro k zblbnutí. Napíchali do tebe moře drog a tak dlouho tě v tom nechali, že cvočíš jako párek křepčících myšek. Ale konec konců, co je to všechno pro tebe? Nic než vezdejší chleba. Ted' se ukaž, že dokážeš něco, co doopravdy vyžaduje celého muže, jako třeba natáhnout si kalhoty.*“¹⁶⁶ Skrze Marlowův prožitek těla můžeme pochopit onen princip vykoupení. Holmes vzdoruje především nudě a intelektuální ochablosti, Marlow jedná navzdory všemu a všem, z čiré nutnosti (nic než vezdejší chleba!), protože někdo jednat musí. Obrazy trpícího těla to potvrzují – vlastní tělo dává v šanc, aby čelil násilí páchaném na druhých - věčně třiatřicetiletý Marlow vlastním tělem vykupuje zločiny druhých. Holmesovo jednání motivuje vědomí výlučnosti, Marlowovo determinuje vědomí nutnosti a údělu - zcela v intencích antické tragédie: není možné nejednat. „*Ted' držel on má zápěstí, místo abych já držel jeho. Bleskurychle mi je zkroutil za záda a koleno, tvrdě jak žulový kvádr, se mi zarylo do zad. Pak mě začal ohýbat. Ohnout mě není nic nemožného. Nejsem radniční věž. Ohnul mě jaksepatří. Chtělo se mi křičet, dočista pro nic za nic. Dech mi bušil v hrdle a nemohl ven. Indián mě shodil stranou, a jak jsem padal sevřel mě nohama do kleští. Čímž mě odrovnal. Jeho ruce mi sáhly na hrdlo. Ještě ted' se někdy v noci probouzím a cítím je tam a čichám ten jeho zápach. Cítím, jak lapám o dechu a dusím se a jak se mi ty mastné prsty zaráývají do krku. To pak vždycky stanu, naleju si panáka a zapnu rádio.*“¹⁶⁷ Narušené tělo neodkazuje ke karnevalové koncepci groteskního či dionýského těla jako v případě autorských mýtů; Marlow se nestává ani monstrem, ani eschatologickým svědkem. Tělo se stává hmotou, objektem násilí. Vůle druhého mu vnucuje bezvládnost – motivy ohýbání, kroucení, lámání, apod., násilný dotyk zakládá specifický typ zkušenosti, který z paměti těla nikdy nezmizí (podobně jako zážitek trapnosti). Mýtická povaha hrdiny ale vyžaduje neustálou regeneraci detektivova zraněného těla.

Detektivní příběhy ale tematizují i obraz tělesného násilí nezvratného a absolutního - motiv těla zavražděného: „*U tabule na obyčejné židli seděl divně skrčen majitel domu, s hlavou skleslou na levém rameni, s děsně, nevystižitelně se usmívající tváří. Byl už tuhý a vychladlý a byl patrně už několik hodin mrtev. Zdálo se mi, že nejen tahy v jeho obličejí, ale i*

¹⁶⁶ Chandler (1967) : 275

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 265

veškeré jeho údy byly zkrouceny do nejfantastičtějších tvarů.¹⁶⁸ (...) Muž měl pěsti zaťaty a paže rozhozeny, avšak dolní končetiny zkroucené, jako by byl prodělal těžký smrtelný zápas. Na obličeji mu zůstal výraz hrůzy, jak se mi zdálo, nebo nenávisti, jaký jsem ještě neviděl. Tento zlomyslný a strašlivý škleb, nízké čelo, tupý nos a vyčnělá spodní čelist, to všechno dávalo mrtvému jakýsi opičí vzhled. Tento dojem ještě zesilovala zkroucená a nepřirozená poloha těla.¹⁶⁹ Každé mrtvé tělo prochází proměnou, ale metamorfóza, kterou způsobuje násilná smrt, upozorňuje na nepřirozenost, cizost. Člověk ztrácí svou lidskou tvář a získává tvář oběti, která skrývá tajemství okamžiku smrti. Detektivova touha rozluštit toto tajemství proměňuje tělo v objekt a každý původně osobní rys těla transformuje v stopu, znak poukazující k vrahovi, čímž „znásilňuje“ tělo podruhé, zbavujíc jej posvátného soukromí: „Ohmatejte rameno a nohu nebohého mladého muže. Co cítíte? „Že jsou svaly tuhé jako prkno,“ odpověděl jsem. „Ano, ano. Jsou v docela jiném stavu, než jaký působí obvyklý rigor mortis. Povšimnete-li si dále zkrouceného obličeje, toho hypokratického úsměvu, risus sardonicus, jak to nazývali staří předkové – jaký závěr si z toho můžeme odvodit?“ „Že smrt byla způsobena rostlinným jedem.“¹⁷⁰ Tělo, často obnažené, se stává důkazem – věcí, okamžik násilné smrti smazává svou předchozí identitu, protože detektiv stopař hledá pouze vrahův „rukopis“ – to, co do těla násilím vepsal někdo druhý. „Klíčem k porozumění smrti není moje nejzazší a nepředstižitelná smrt, vždy „moje“ smrt, nýbrž konkrétní zkušenost smrti, a to především smrti násilné. Neboť násilná smrt je vskutku hrozivá: ukazuje, že vlastní smrt může být zcizena. Násilná smrt totiž toho, kdo zemřel jako oběť vraždy, připravila o pravý okamžik jeho smrti, násilná smrt je zcizením pravé chvíle smrti.“¹⁷¹ I násilná smrt zdánlivě probouzí mrtvé tělo k příštím životu, k dalšímu násilnému vnikání, obnažování, ohledávání, pitvání, ale sebepronikavější dotyk či pohled odhalí pouze útroby, nikoli nitro. A přečtení stop, rozluštění hádanky a následné usvědčení vraha na odcizenosti násilně usmrceného těla nic nezmění: „Co záleží na tom, kde člověk leží, když je po smrti? V kalné bažině nebo v mramorové kryptě na vrcholku vysokého kopce? Jsi mrtev, spíš hlubokým spánkem a takové věci ti nevrtají hlavou. Nafta a voda jsou ti stejně lhostejné jako vítr a vzduch. Spíš prostě tím hlubokým spánkem a už ti nezáleží na tom, jak hanebně jsi sešel ze věta nebo kde jsi padl.“¹⁷²

¹⁶⁸ Doyle (1994) : 37

¹⁶⁹ Doyle (1994) : 269

¹⁷⁰ Doyle (1994) : 42

¹⁷¹ Petříček (2000) : 50

¹⁷² Chander (1967) : 161

Emblematizovaný hrdina, který v mesiášské osamocenosti vzdoruje bujícímu zločinu a chaosu, se objevuje také v komiksu. Už pouhý fakt grafické, vizualizované existence komiksových postav činí z hrdinů „grafických novel“ emblém par excellence: „*Už jen sám grafický znak, jak si jej komiks vyžaduje, nutí do málem naprosté stylizace, takže postava se stává čím dále víc hieroglyfem.*“¹⁷³ Konstruování komiksového hrdiny vychází jednak z tradičních mýtických archetypů, jednak vstřebává či ironicky cituje ikonografické stereotypy jiných žánrů masové kultury¹⁷⁴. Hieroglyfická podstata komiksového světa oživuje mýtický princip zjevnosti. Hrdinnost, respektive superhrdinnost musí být evidentní a náležitě viditelná, proto se klíčové identitotvorné a identifikační atributy koncentrují na jeho tělesný „zjev“. Vysoké, svalnaté, krásné tělo připomíná apollinský ideál harmonického, krásného, a tedy dobrého těla. Ostře řezané rysy obličeje dávají hrdinovi tvar-formu archetypu, v jeho tváři nic nepřebývá ani nechybí, na rozdíl od deformovaných či zruďných tváří padouchů (Joker); zatímco zlo má řadu zákeřných a proměnlivých podob, dobro-řád je (resp. by měly být) jasně definované, absolutní.

Mimo formy a tvaru těla, jež fungují jako univerzální příznak hrdinství, konstruují každého komiksového hrdinu specifické znaky jeho výlučnosti a výjimečnosti – mimořádné tělesné schopnosti a vnější tělesné atributy. Ať již ony superschopnosti vyplývají z nepozemského původu hrdiny (Superman) nebo z nadlidsky znásobených dovedností pozemských (Batman), dokazují hrdinovu mýtickou vyvolenost a ukotvují jeho příběh v kosmogonickém arché. Mimořádné schopnosti (rentgenový zrak, nezranitelnost, schopnost létat) nedávají hrdinovi možnost nejednat, a to i tehdy pokud k nich hrdina přijde omylem (výbuchem se dostane do jeho těla chemická látka – Plasticman, kousnutí radioaktivním pavoukem – Spiderman). Létání (nebo pohyb, co ho připomíná – Spiderman, Batman) vyvazuje hrdinu z pozemské existence a poutá k nebeskému, rajskému transcendentálnímu. Jediný problém spočívá v tom, že Superman o svůj domácí blažený ostrov přišel (Krypton) a nebe nad Batmanem je věčně temné, vyjma jeho vlastního nasvíceného loga.

I přes „emblematickou utkvělost“ podléhá komiksové tělo neustálým metamorfózám. Příběh většiny klasických hrdinů (vyjma Supermana) začíná teprve v okamžiku metamorfózy – jejich tělo přichází do styku s něčím bytostně cizím, co nezvratně a viditelně změní jejich život, a teprve bezprostřední tělesná konfrontace s jiným, cizorodým nebo dokonce

¹⁷³ Eco (1995) : 170

¹⁷⁴ Patrný je především vliv filmu – především tváře žen vamp nebo kladných hrdinů připomínají tváře dobových hollywoodských hvězd a emblematicky využívají např. typ líčení, účes. Filmem se inspiroval také způsob vyprávění – záběr kamery: detaily, širokoúhlé záběry, zpomalování, zrychlování, zastavování či přetáčení děje, střih.

cizopasným povolává hrdinu do služeb řádu. Zatímco vnitřní proměna organismu na hranici monstrozity (člověk pavouk, člověk netopýr) je stálá a nezvratná, viditelná – povrchová metamorfóza těla se podřizuje zvláštnímu zákonu regenerace, která souvisí se zahalováním a odhalováním, protože jako nejzjevnější identifikační atribut komiksového superhrdiny samozřejmě funguje jeho obleček. Superman (Kal-El) si šije trikot s pláštěm z látky, do níž ho zabalili rodiče, když jej posílali z Kryptonu na Zem – tím, že se oblékne do vlastních plen, zakotví svou novou identitu navždy v prvotním počátku. Jasně barvy (červená a modrá¹⁷⁵) i logo (příklad, jak může dojít k emblematickému emblému) na vypracované hrudi činí z jeho těla ikonu. A co může být explicitnějším příkladem zjevení skrytého, než červené slipy přetažené přes trikot? Batman (Bruce Wayne) buduje své milionářské sídlo v jeskyni a dětské traumatické setkání s netopýry překonává tím, že se stane jedním z nich – vyrobí si pomyslné brnění z gumy – z neodmyslitelným logem na prsou, oblékne temný plášť a netopýří kuklu

Většina oblečků má dva stěžejní společné rysy – přiléhavost a kutilský¹⁷⁶ původ. Přiléhavost elastických trikotů může dobovému čtenáři (první série Supermana i Batmana vznikají na konci 30. let) asociovat svět cirkusu – nadlidsky ohebná těla akrobatů, kteří stále znovu a znovu riskují smrt, i bizarní nelidská těla cirkusových kuriozit. Těsné, přesně padnoucí oblečky ale také vytváří druhou (novou) kůži hrdinů – ostatně kůže nebo latex jako napodobenina lidské kůže patří k dominantním surovinám těchto supermodelů. Netopýří oblek není pouhý kostým, ale skutečně druhou kůží; Wayne si nehraje na netopýra, ale stává se jím. Také se jako kůže chová, zdůrazňuje každý sval a vytváří dojem nahého těla. Ideálnost a asexuálnost, jež taková nahota vyzařuje, přibližuje hrdinu zase spíš k monstru – ve smyslu umělosti i animálnosti. Čtenář musí být svědkem proměny a zrodu nové kůže, proto mu autor ukazuje výrobu – šití obleku, čímž zdůrazňuje moment, kdy hrdina naprosto vědomě a záměrně nejen přijímá, ale i vytváří své poslání a vyvolenost¹⁷⁷.

Role kostýmu - kůže činí z komiksových superhrdinů naprosto unikátní typ postavy. Mimo proměny upozorňuje také na funkci masky – jenže, jak víme z četby Borgese, maska tvář skrývá i vytváří. Která tvář je pak pravá? Tvář masky, nebo tvář pod maskou? Tvář a

¹⁷⁵ Pokud bychom si dovolili trochu příjemné nadinterpretace - která ovšem do komiksového světa, jenž proměňuje kultické v kultovní, patří - využívá Superman jako kanonický komiks základní barvy tradiční křesťanské symboliky.

¹⁷⁶ Dovolme si ještě jednu sladkou nadinterpretaci - superhrdinské kutilství neupozorňuje jen na samotu a opuštěnost vyvoleného hrdiny, ale připomíná rovněž lévi-straussovské bricolérství jako memento tradičního mytického myšlení.

¹⁷⁷ Luděk Janda v esejí *Šaty dělají člověka, slipy Supermana* (in: *Revue Labyrint* 13-14/2003) zdůrazňuje odlišnou funkci mužského a ženského „kostýmu“. Zatímco mužský oblek slouží k individualizaci hrdiny, ženský oblek především zdůrazňuje typické ženské „vlastnosti“ – bujné poprsí, dlouhé nohy. Mužský oblek působí asexuálně, ženský vyvolává erotické konotace (vysoké kozačky, punčochy, nalíčená tvář...)

maska splývají. Je maskou, převlekem tvář Clarka Kenta nebo Supermana? Je skutečnější Bruce Wayne nebo Batman? Komiks zrodil naprosto nový typ „dvojdomé“ postavy. Můžeme sice její předobraz hledat v rozdvojených monstrech gotického románu nebo počínající vědeckofantastické literatury (Frankenstein, Jekyll a Hyde), ale v tomto případě souvisí rozdvojení postav ze zneužitím temných sil (jedno zda magických, či vědeckých), se záměnou dobra a zla. Dvojdmost Supermana či Batmana ale vylučuje vztah buď – anebo, přirozeného a nepřirozeného; a především dvojí identita komiksového hrdiny nespojujeme s rozpolceností mezi dobrem a zlem a s následným příklonem ke zlu, ale s protikladem mezi mimořádným a všedním, nesmrtelným a smrtelným, archetypálním a jedinečným. Superman pak může být i nedostižným vzorem a současně naplněním touhy: *„Ve společnosti mimořádně nivelizované, v níž psychologické poruchy a komplexy méněcennosti jsou na denním pořádku, kde je člověk jen položkou v rámci organizace, která rozhoduje za něho, kde individuální potence, nevybíje-li ve sportu, je přemožena pomocí stroje, který nahrazuje člověka a determinuje dokonce i jeho pohyby, tam hrdina prostě musí v co nejširší míře realizovat představy o moci a síle, jaké obyčejný občan v sobě sice chová, ale v žádném případě nemůže ukojit.“*¹⁷⁸ Eco osvětluje dvojí identitu Supermana „konzumovatelností“ postavy masové kultury a nekonzumovatelností mýtu. Superman jako hrdina románu jedná v čase a jeho činy se zapisují do jeho minulosti, čímž předjímají i jeho budoucnost, což by znamenalo, že se podřizuje kontinuálnímu románovému času předčasnosti a následnosti a stárne. Jenže postavy mýtu musí žít v bezčase, v koloběhu neustálého opakování zakladatelských gest, nových zrození, mimo čas čtenáře. Leč, jak říká Eco, lenivý čtenář komiksu touží realizovat své touhy prostřednictvím hrdiny, a tudíž hrdina musí získat identitu obyčejného, průměrného muže, se kterým může jeho konzument sdílet i nehrdinské pocity jako stud, trapnost, neúspěch. *„Má charakteristické rysy nadčasového mýtu, jako takový je však brán díky tomu, že je činný v každodenním světě lidské časnosti.“*¹⁷⁹

Zdvojená identita uvrhává hrdinu do věčné samoty a cizinectví. Hrdinové klasických mythů takovou zkušenost nemají. Gilgameš má sice neklidné srdce a pohublé líce, smrt přítele oplakává šest dní a sedm nocí, ale závěrečné stanutí na hradbách Uruku jeho smutné srdce naplní smyslem a radostí; Odysseus dlouhá léta bloudí v „cizině“, ale kdekoli se ocitne, obestře ho pocit solidarity a přátelství (solidarita spolubojovníků, pohostinnost) nebo jasně čitelného nepřátelství (Kyklop, ženiši). I v té nejsvízelnější situaci se vkrádá do jeho srdce klid a jistota, že jeho kroky sledují bohové. Bdí někdo nad činy Supermana či Batmana?

¹⁷⁸ Eco (1995): 248

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 225

Nikoli, nebe nad nimi je pusté a temné (v případě Gothamů to platí doslova). Superman/Kent naplňuje klasický archetyp cizince přicházejícího odjinud. Díky výchově adoptivních rodičů se ale stává spíše příkladem asimilovaného cizince, což analogicky vystihuje i jeho „zabydlenost“ v těle neohrabaného novináře. Batman představuje postavu mnohem komplikovanější a zdaleka ne tolik stabilní a optimistickou jako Superman. I Batman přišel o své rodiče, při brutální vraždě a při zpáteční cestě z jejich pohřbu zažije další trauma, když spadne do netopýří jeskyně. Zatímco Superman zcela nezištně zachraňuje co se dá, Batman jedná, aby pomstil vraždu rodičů. Jeho nitro připomíná rozpolcenost a složitost nitra Hamletova, který – jak říká Nietzsche¹⁸⁰ – nahlédl až na dno a hnusí se mu jednat. Jedná Hamlet proto, aby pomstil otce nebo krále? Jako syn nebo jako kralevic? Trápí ho víc neklid vlastní duše nebo doba vymknutá z kloubů? Wayne, pohádkově bohatý milionář, o sobě a svém poslání neustále pochybuje, leckdy není schopen odlišit netopýří halucinace od reality. Superman zdomácněl v rodině, v rodném městečku i v redakci The Daily News, ale Batman žije v izolovaném samotářském sídle, v netopýří jeskyni; objeví-li se nebezpečí, vyšle Gotham neosobní signál; a když bojuje s padouchem, obyvatelé černého města raději zmizí z ulic, zatímco Supermanovým záchranným akcím většinou fandí. V postavě Batmana cítíme stejnou cynickou hrdinnost jako u Philla Marlowa – samotář, odcizený ve známém světě, poslání (pomsta) a vyvolení se mu stane spíše údělem a prokletím, město i milionářské sídlo vnímá jako labyrint, v němž si nemůže vybrat cestu. Nejedná ve jménu dobra, protože ho k tomu vychovali, ale protože nelze jinak – „je dobro, je zlo, a pak je Batman“.

Protiklad Supermana a Batmana dobře zviditelňují barevné stereotypy – zářivý Superman, temný Batman. Batman má dokonce přídomek „The Dark Knight“. K jeho rytířskosti odkazuje netopýří krunýř – brnění a plášť¹⁸¹. Batman se noří do tmavé noci temného Gotham City jako netopýř, často stylizovaný jako pouhý stín klouzající po fasádách domů. Stín můžeme chápat jako další identitu; nehmotné tělo – temné a iluzorní. V souvislosti s asexuálností, osamoceností a absencí „mužské solidarity“ se často naráží na homosexuální estetiku komiksu: Batmanův sluha a pomocník Robin; pokud se objeví ženská postava, pak jediné v roli nepřítelky a protivníky (osudová vamp – zosobněné zlo) nebo v poloze sestersky platonického vztahu. Nepřítomnost či nenaplňenost erotického vztahu, pro triviální žánry tak netypická, může souviset s nekonzumovatelností postavy (Superman nestárne, nemůže se

¹⁸⁰ Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha, Gryf 1993.

¹⁸¹ Vlající plášť zároveň funguje jako vizuální stereotyp, umocňuje efekt létající figury.

oženit), s mýtickou archetypálností (univerzální příběh kosmického zápasu dobra a zla¹⁸² vylučuje soukromý život hrdiny) nebo s rytířskostí. Eco zmiňuje parzivalovství komiksových hrdinů. Pak by jejich asexuální tělesnost souvisela s rytířskou ctností, s čistotou. Batman, stejně jako Parzival, musí bojovat sám se sebou, ovládnout své tělo, chce-li získat pomyslný grál.

Postmoderní komiks typu Millerova Sin City hranici dobra a zla, řádu a chaosu znejasňuje úplně. Zavádí nás do města hříchu – perverzních zakrslých kněží, kanibalů, narkomanů a alkoholiků, které „*je jako obrovská děvka, co leží na zádech a říká si o to, a já si to s ní rozdávám, ať je jaká je, a znovu a znovu, a ona pořád nemá dost.*“ Msta se jeví jako jediný možný motiv jednání, už nemá smysl hájit řád či dobro, lze pouze mstít zlo, jež je všudypřítomné: hrdina přichází z pekla (vězení), do pekla posílá své protivníky, v pekle žije, peklo má v sobě: „*Peklo není dostat nakládačku nebo ránu nožem nebo být předhozený nějaký buzerantský porotě. Peklo je probouzet se každé zatracené den a nevědět, proč seš vůbec tady, proč vůbec decháš.*“ Nerozlišitelnost dobra a zla, respektive všudypřítomnost zla – hříchu symbolizuje i grafická podoba, střídání černobílých negativů a pozitivů. Sin City vytváří mýtus inverzního černobílého města, v němž ovšem tato binární polarita ztrácí význam, protože vše se může „zvrátit“ ve svůj opak. Podobně jako v Králi duchů doprovází inverznost i nechuť, znechucení, odpor: „*Noc je horká jako samo peklo. Všechno je upatlaný. Je to hnusný místo v hnusný čtvrti hnusného města. Klimatizace je hotovej šrot. Rachta a i kdybyste plechovku piva položili přímo na ni, zůstane teplý jak chcanky.*“ Dusno, malátnost, těžký vzduch, déšť, co se vypaří dřív, než dopadne na ulici; zpocené tváře - jedno zda horkem nebo chladem. Sin City – odporné a nechutné město, kde představa dotyku s živým i neživým vzbuzuje odpor, ale kde je i sebenásilnější dotyk beztravný.

Proměně komiksového světa odpovídá i metamorfóza těla hrdiny. V první řadě se mění vůbec představa o hrdinství. Mizí absolutní superhrdinství i superschopnosti. Hrdinou se

¹⁸² Umberto Eco dost zásadně banalizuje komiksový boj dobra a zla. Komiksový hrdina svými superschopnostmi podle něj může konat skutky kosmické, a přitom koná dobro pouze v úzké pospolitosti Metropolisu. Jedná pouze v rámci „little town“, a zlo tudíž spatřuje pouze jako „underworld“. Jediná forma, která na sebe bere zlo, podle Eca, je atentát na soukromé vlastnictví a dobro se pak mění pouze na dobročinnost. Občanské ctnosti Supermana jsou prý dokonalé, ale pouze v malé komunitě. Touto závěrečnou, mírně marxistickou, charakteristikou komiksu Eco vytrhává komiks z mýtického zápasu řádu a chaosu. Přitom není důvod, abychom mýtické analogie viděli pouze v typizaci postav, protože fungují v narativním uspořádání či modelaci časoprostoru. Metropolis je vizualizován jako symbolický mikrokosmos; bojuje-li hrdina svůj zápas ve jménu „polis“, analogicky svádí i makrokosmickou bitvu s kosmickým chaosem. Metropolis, Gotham či Sin City vytváří stejně symbolicky a mytologicky konstruovaný časoprostor jako Uruk (Epos o Gilgamešovi) nebo Středozem (Tolkien). Výrazná výtvarná stylizace (především Gotham) podporuje jejich výlučnost. V temném světě Sin City, kde je hranice mezi hrdinou a zlosynem stejně úzká jako pruh světla dopadající skrz zatažené žaluzie, se samo město stává hrdinou. Komiksová města Sin City nebo Gotham vytváří autorský mýtus města podobně jako románové Benátky, Petrohrad, Praha nebo Alexandrie.

stává ten, kdo se postaví všudypřítomnému peklu, kdo je schopen žít „navzdory“ : „*I kdyby můj život byl jen nekonečný šedý peklo plný chlastu a rvaček, jako bejval, víc se bojím umřít, než žít dál.*“ Marw se jako mstitel vydává na rytířskou výpravu, paradoxně ještě kurtoaznější než byla ta Batmanova – jeho msta de facto souvisí s komorním milostným příběhem, chce pomstít smrt ženy, která mu darovala nejšťastnější noc jeho života. Podobně jako Batman se zahaluje do obřího mstitelského obleku, kabátu asociujícího jak rytířský plášť, tak kněžskou sutanu. Místo elastické druhé kůže ale naopak skrz děravou, potrhanou látku prosvítá nahé tělo Marwinovo. Dvojdómá, občanská a superhrdinská, identita původních hrdinů se mění spíš v kombinaci hrdina/antihrdina. Co se týče dvojdmosti tělesné, nevyjadřuje jí protiklad civilního těla a kostýmu, ale siluety/stínu a skutečného těla. Marwovo tělo se zobrazuje buď jako stín či silueta, nebo jako tělo mučené a trýzněné. Vysoké, mohutné a svalnaté tělo i ostře řezaná tvář sice připomínají univerzální emblém hrdinství, ale místo zoceleného a hladkého povrchu trikotů, krunýřů, brnění, latexu vidíme rány, jizvy, obvazy a náplasti. Bolest a utrpení na jedné straně a prázdnota siluety na druhé, naznačují hrdinovu rozpolcenost – nikoli mezi pozemšťanstvím a nebešťanstvím (Superman), vyvolením a prokletím (Batman), ale životem a smrtí; mezi iluzivní falešnou identitou – neexistencí a bolestnou a marnou existencí, mezi peklem nicoty a prázdnotou života. Zatímco Supermanovo tělo se konzumuje do nesmrtnosti, Marwinovo směřuje ke smrti. Celou jeho mstitelskou výpravu bychom mohli číst jako příběh agónie - na začátku propuštění z pekla vězení, poté peklo migrén, depresí a psychofarmak a na konci poprava na elektrickém křesle.

Obrazy rozpolceného i trpícího těla hrdiny, bloumajícího i bojujícího v temnotě, resp. šedi apokalyptických měst, se v 80. letech vrací v kyberpunkových příbězích. Pod nebem „šedým jako mrtvý kanál televize“ se objevuje postava vykořeněného osamocенého kovboje. I jeho samota pramení z prahovosti existence, podobně jako u komiksových postav. Téma této hraničnosti ovšem problematizuje mnohem víc než vyprávění komiksová. Kyberpunkoví kovbojové podobně jako hrdinové Millerových komiksů zpochybňují hranici řádu a chaosu – chaos můžeme ztotožnit jak se systémovou chybou, tak se systémem samým (a tudíž řádem), znejasňují i axiologické spojení řádu s dobrem a chaosu se zlem – ruší také hranici mezi světem reálným a fiktivním (konstruovaným, datovým, virtuálním, halucinací), mezi tělem přirozeným a umělým, zrudným a krásným, živým a mrtvým, mezi jeho hmotnou existencí a jeho mentální představou. Ústřední zkušenost prahovosti či hranice samozřejmě zakládá vnímání tělesné existence.

Obraz kyberpunkového těla pramení ze dvou zdrojů, z obrazu kyborga a hackera. Hacker iniciuje nové pojetí kovbojského hrdinství. Divočinu, do které na hranici illegality

proniká, nepředstavuje neosídlená barbarské pustina, samozvaní banditi, co berou právo do svých rukou, ale nadnárodní korporace, počítačová síť, bujivá data kyberprostoru. Prostorový význam hranice v kontextu kyberpunkových románů znamená také okraj, periferii. Většina hrdinů se pohybuje na hranici zákona a zločinu (dealeři, prostitutky, nájemní vrazi, narkomani), ale právě hackerství připomíná původní mýtickou vyvolenost hrdiny, pouze hacker může vstoupit a případně ovládnout labyrint matrixu¹⁸³. Vstup do virtuálního světa předpokládá jistou formu fyzického asketismu¹⁸⁴: „*Pro Case, který žil pro beztělesné rozkoše kyberprostoru, to znamenalo konec. V barech, kam chodíval jako kovbojská jednička, patřilo k dobrému tónu elity lehce pohrdat tělesností. Tělo bylo maso. Case teď upadl do žaláře svého vlastního masa.*“¹⁸⁵ Napojením, vstupem do kyberprostoru člověk opouští, zavrhuje svou tělesnou existenci. Zdánlivě se vrací známý karteziánský dualismus – tělo jako hmota je odsouzeno pouze k prostorové existenci, k pobývání v hmotném, „skutečném“ světě, zatímco duch, mysl se od něj může, ba dokonce musí odpoutat, aby vnikla do virtuálního prostoru: „*Jel takřka permanentně na adrenalinové špici, vedlejší produkt mládí a talentu, napojen na standardní kyberprostorovou mašinu, která podnítila jeho odtělesněné vědomí do definované halucinace jménem matrix.*“¹⁸⁶ Proto Case, hlavní hrdina Gibsonova románu Neuromancer, vnímá své tělo jako vězení; maso, z jehož zajetí musí uniknout a naopak i tak extrémně tělesný zážitek jako orgasmus pociťuje především skrze zkušenost virtuální: „*Jeho orgasmus modře plál v bezčasém prostoru, v rozloze jako matrix veliké, kde se tváře roztříštily a hurikány je odvály do tunelů, a na bocích cítil její pevná mokrá stehna.*“¹⁸⁷ Lidské tělo se redukuje na maso, jeho kybernetická povaha z něj činí hmotu, v níž dokonce nelze rozlišit organické a umělé, přirozené a nepřirozené. Z tělem – masem spojuje Case především touhu, lidé se stávají masem „rozrušovaným náhlými víry žádostí a ukojení“: „*Hmatatelná vlna touhy ho zasáhla, vlna žádosti a pocitu samoty, a chvěla se na kmitočtu amfetaminu. Připomněl si vůni její pleti v přetopeném přítmí rakve v přístavu, když měla prsty zaťaté do jeho zad. Samé maso, pomyslel si, a chci ho všechno.*“¹⁸⁸ Tělo – maso se opět stává objektem, nástrojem. Jenže naplnění žádosti, a tudíž setkání s tělem, jeho prožívání se nakonec ukáže jako jediný možný způsob setkání s druhým, s věcmi i se sebou: „*Ne,*“ řekl a pak už na tom nezáleželo, co věděl, vychutnával sůl na jejích ústech v těch místech, kde jí uschly slzy. Byla

¹⁸³ U Gibsona synonymum pro kyberprostor, tzn. abstrahovaná data ze všech databází světa, uspořádaná ve vizuálně prostorové podobě. Díky tomu se může hrdina ve virtuálním světě dat pohybovat a dokonce existovat v tělesné podobě.

¹⁸⁴ K tomu viz. Macek, Jakub: Tělesnost a kyberkultura: *Revue pro média* 05/2003, s.2-9

¹⁸⁵ Gibson (2001): 10

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 9

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 38

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 14

do ní natažená nějaká síla, něco, co poznal v Night City a držel to tam, byl tím držen, nějakou dobu držel mimo dosah času a smrti, dosah ulice, která je pronásledovala všechny. To bylo místo, které už znal; ne každý ho do něho může zavést a nějak se mu vždycky podařilo na ně zapomenout. Něco, co našel a tak často ztratil. Patřilo – to věděl, na to si pamatoval, když ho táhla k sobě dolů – patřilo to k masu, kterému se všichni kovbojové smáli. Bylo to cosi rozsáhlého, mimo dosah poznání, moře informací zakódované do spirál a feromonů, nekonečná složitost, kterou dovede kdy přechít jen tělo, svým silným slepým způsobem.“¹⁸⁹

Vzhledem k tomu, že ke spojení s matrixem vždy dochází skrze tělo (přímé spojení mozku s databází pomocí elektrod) a pohyb ve vizualizované a prostorové halucinaci matrixu předpokládá tělesnou podobu, setře se rozdíl mezi masem a virtuálním tělem. Předchozí ukázka popisuje zkušenost kyberprostorovou, nikoli „reálnou“; Case se napojil a miluje se s holografickou představou své mrtvé dívky, a pouhá vzpomínka na maso - a paměť vždy musí souviset s tělem, byť by se jednalo pouze o slepou intuici – má tu moc oživit mrtvé, holografické tělo. Zkušenost tělesnosti spojuje zdánlivě rozštěpené tělo, virtuální i reálné splývá a tato syntéza umožňuje i spojení s neživým: *„Opojení opadlo, pochromovaná kostra každou hodinou korodovala, maso se zpevňovalo, narkotické maso ustupovalo masu jeho života. Nemohl přemýšlet. Velice se mu líbilo, že je při vědomí a nemůže myslet. Zdálo se mu, že se stává každou věcí, kterou kolem sebe vidí: lavičkou v parku, hejnem mûr kolem starobylé pouliční lucerny, robotem zahradníkem s šikmo namalovanými žlutými a černými pruhy.“¹⁹⁰*

Mimo touhy a žádosti umožňuje spojení s druhým, proniknutí do těla a myslí druhého pouze bolest. Sdílení bolesti, další prahové formy bytí, umožňuje spojení Case a Molly: *„Case odklepl simstimový spínač. A vklouzl do agónie zlomené kosti. Molly se opírala o matně šedou stěnu dlouhé chodby, dýchala vztekle a nepravdělně. Case se okamžitě vrátil do matrix a z levého stehna zmizela do běla rozžhavená linie bolesti. (...) Zhluboka se nadýchl a znovu do ní vklouzl. Molly učinila jediný krok, snažila se přenést váhu na stěnu chodby. Case v podkroví zaskučel. Při druhém kroku si pomohla nataženou rukou. Rukáv stejnokroje zářil čerstvou krví. Pohled na rozdrčený laminátový obušek. Zorné pole se jí stáhlo do úzkého tunelu. Po třetím kroku Case zaúpěl a ocitl se zpátky v matrixu.“¹⁹¹* Zkušenost bolesti, přenášené myslí, ruší nejen hranice mezi tělem reálným (masem) a virtuálním (matrix), ale i mezi tělem mužským a ženským¹⁹². Skrze tělesnou zkušenost, paměť těla Case empaticky

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 249

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 162

¹⁹¹ Tamtéž, s. 71

¹⁹² K feministickým aspektům kyberpunkové tělesnosti viz: Haraway, Donna: Manifest kyborgů: Věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia* 7, Brno, FSS MU 2002

vstupuje do těla Moly; jeho odtělesněná mysl vstupuje do ženského těla a tento průnik reflektuje. Obrazy trpícího těla tentokrát nesouvisí ani tak s dionýským obrodným rozpadem, ale naopak tematizují jeho syntetičnost, konstruovanost. V uměle vylepšeném těle patří prožitek bolesti k stěžejním atributům původní lidskosti – orgasmus hrdinovi může připomínat beztělesný let matrixem a zanechávat ho napospas nicotě, ale bolest je vždy spojena s žitým a živým tělem.

Pojem kyborg vznikl ze spojení „cybernetic organism“, což počátkem 60. let označovalo v kybernetice organismus, jenž díky technologickým vylepšením dokáže lépe kontrolovat své funkce – např. přežít v nepříznivých podmínkách, mimozemském prostředí, apod. Hlavní atribut kybernetického těla tedy opět spočívá v prahovosti jeho existence. Přináší model těla hybridního; narušovaného implantováním cizího a cizorodého. Zatímco hybridnost groteskně karnevalových mýtických těl (Rushdie, Tournier, Grass, Rabelais) poukazovala k regeneraci, hybridnost kybernetické tělesnosti směřuje spíš k rekonstrukci. Proměňující se monstrózní tělo pukajícího Sálíma, phorického Abela či zakrslého Oskara připomínalo jednak obětující se mesiášské tělo, které skrze vlastní utrpení vykupuje druhé, jednak otevřené karnevalové tělo, jež se otevírá „do“ světa skrze zánik, rozpad, smrt se cyklicky obrozuje k životu. V případě kyborga ovšem vstupuje cizí do těla, aby ho inovovalo, vylepšilo, adaptovalo; lidské tělo se podvoluje konstruované evoluci: *„Night City bylo něco jako nějaký pomatený pokus v oblasti sociálního darwinismu, navržený znuděným výzkumníkem, který pořád držel prst na tlačítku rychloposuvu. Přestaň shánět a potopíš se beze stopy, ale pohni se příliš rychle a protrhneš křehkou blánu povrchového napětí černého trhu; v každém případě je po tobě a nezůstane nic než nějaká nejasná vzpomínka v takové součástce příslušenství jako je Ratz, třebaže srdce nebo plíce nebo ledviny mohou přežít k službě nějakému cizinci, který má dost nových jenů pro nádrže kliniky. Kšeft tu tvořil stále nevnímané pozadí, a smrt tu brali jako trest za lenost, neopatrnost, nedostatek elegance a neschopnost vyhovět požadavkům složitého protokolu.“*¹⁹³ Kovbojské (hackerské) pohrdání tělesností trivializuje tělo na maso; hmotu, která svírá mysl. Kybernetický přístup tělo zvětčuje; činí z něj objekt rozložený na jednotlivé části, které mohou být uměle stimulovány, vylepšeny, nahrazeny nebo kopírovány. Když Case nemůže kvůli poruše nervového systému (ruský mykotoxin) vstupovat do matrixu, vymění se mu krev, tkáň v játrech, nemocná slinivka, zbaví ho sklonů k sebevraždám, biochemicky způsobí, že jeho tělo odmítá přijímat amfetamin a kokain a naopak do žil mu vloží sáčky s toxinem. Moly má brýle chirurgicky

¹⁹³ Gibson (2001): 10-11

vsazené do očních důlků a za šarlatovými nehty deset čtyřicet centimetrových skalpelů s oboustranným ostřím. Někteří obyvatelé Sprawlu žijí s implantovaným mikroprocesorem, jiní s implantovaným masem, Case přemýšlí o tom, že město neexistuje kvůli svým obyvatelům ale „slouží jako zákonem opomíjené hřiště pro samu technologii“. Podobně jako v tradičním mythickém kontextu dominuje i kybernetickému tělu princip metamorfózy. Proměna ale znamená spíš kopii a repliku. Vstup cizího, umělého a technologického do těla ruší hranici mezi biologickým – přirozeným a technologicky konstruovaným, mezi lidským a animálním, mezi člověkem a strojem. Kde končí lidské tělo a začíná umělé? Od kdy se člověk stává strojem? Nejen části mohou být nahrazovány, ale samo tělo se nám ukazuje jako datový konstrukt. Tělo se přetváří na informaci, jež může být donekonečna kopírována či replikována. Kde vede hranice mezi já a jiným, pokud mé tělo může být znovu a znovu rekonstruováno? Mám právo vlastnit své tělo – ve smyslu nakládat s ním a se svou identitou podle vlastní vůle? V tomto momentě dochází k definitivnímu odcizení vlastního těla, jemuž se odpírá nárok na jedinečnost, resp. originalitu (jako protiklad kopie) i smrt (datové konstrukty mrtvých hrdinů). Jediným nezcizitelným momentem zůstává bolest a touha.

Ve světě zvěčněného, odcizeného těla, které může být libovolně upravováno, nahrazováno a vylepšovaného se proměňuje také vnímání estetiky krásy a ošklivosti. „*Julius Deane byl starý sto třicet pět let. Metabolismus mu vytrvale udržovaly v chodu bohaté týdenní dávky sér a hormonů. Jeho základní obrana proti stárnutí byla každoroční pouť do Tokia, kde genetičtí chirurgové přestavěli kód jeho DNA, což byla procedura v Chiba nedosažitelná. Asexuální a nelidsky trpělivý. Zdálo se, že smysl jeho života spočívá v oddanosti ezoterickým formám uctívání elegance. Case ho nikdy neviděl dvakrát v jednom obleku, přestože jeho šatník zřejmě sestával z pečlivých replik obleků minulého století.*“¹⁹⁴ Kánon krásy připomíná estétství dandyho – elegance, nápodoba, povrch. Krása neimplikuje dobro, ale povrch a umělost. Případná dokonalost neodkazuje k vyvolenosti či mythickému božství, ale ke konstruovanosti stroje, jehož kráse ovšem schází přidech brumellovské marnosti. Ošklivost se tedy logicky stává znakem: „*Barmanův úsměv se roztáhl. O jeho šerednosti šly legendy. V téhle době si krásu mohl dovolit každý, a kdo se jí vzdal, měl to ve znaku. Sahal pro další džbán a starobylá protéza zakvíkala. Byla to ruská protéza, sedmifunkční manipulátor s fídbakovým posilovačem, vložený do plastiku růžového jako žízala. „Vy jste moc velký šoumen, Herr Case,“ zabručel Ratz: ten zvuk měl být smích. Poškrábal si růžovým klepetem převislé břicho zakryté bílou košilí.*“¹⁹⁵ Ošklivost emblematicky modus života „nazdory“ a

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 17

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 7

souvisí s punkovým rebelstvím hrdinů, „obnažuje“ nesystémovost systému, nedokonalost stroje – protézy vržou, kov koroduje, implantáty nefungují. Nechuť provázející vždy ošklivost se tak neváže ani tak k odmítání těla biologického, neboť maso sice uvěžňuje, ale současně vzbuzuje touhu, ale k nechuti k tělu umělému.

TĚLO KRISTOVO

Latinské slovo opus (dílo) je odvozeno od optacio (žádost) a hříšník vždy žádá rozkoše a poskvřňuje se jimi.

Vita Karoli Quarti

„Přišel Syn člověka, jí a pije – a říkají: „Hle, milovník hodů a pitek, přítel celníků a hříšníků!“¹⁹⁶ Největší napětí a tajemství literární postavy Krista spočívá v jeho boholidství. Mohlo by se zdát, že jej modeluje podobný princip dvojdomosti jako komiksové hrdiny, rozkročené mezi profánní identitou banálního občana nebo zakomplexovaného outsidera a mýtickou identitou vyvoleného mesiáše či mstitele. Komiksová dvojí identita se podřizuje principu skrývání - občanská identita skrývá mýtickou a opačně. Hlavní hrdina evangelií neskrývá, ale naopak odhaluje. „A Slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi“¹⁹⁷ - okamžikem vtělení vstupuje slovo, duch do těla, Bůh do lidského těla, aby jako „Syn člověka“, tzn. prostřednictvím lidského těla zjevoval, zviditelňoval své božství. Lidské tělo a s ním veškerá jeho tělesnost se stávají jeho pravým a trvalým domovem.

Princip mýtické zjevenosti a zjevnosti se opět demonstruje skrze motivy vidění a slepoty, světla a tmy: „Já jsem přišel na svět jako světlo, aby nikdo, kdo ve mně věří, nezůstával ve tmě.“¹⁹⁸ (...) Soud pak je v tom, že světlo přišlo na svět, ale lidé si zamilovali více tmu než světlo, protože jejich skutky byly zlé. Neboť každý, kdo dělá něco špatného, nenávidí světlo a nepřichází k světlu, aby jeho skutky nevyšly najevo.¹⁹⁹ (...) Kdo má, tomu bude dáno a bude mít ještě víc; ale kdo nemá, tomu bude odňato i to, co má. Proto k nim mluvím v podobenstvích, že hledíce nevidí a slyšíce neslyší ani nechápou. A naplní se proroctví Izaiášovo: „Budete stále poslouchat, a nepochopíte, ustavičně budete hledět, a neuvidíte. Neboť obrostlo tukem srdce tohoto lidu, ušima nedoslýchají a oči zavřeli, takže neuvidí očima a ušima neuslyší, srdcem nepochopí a neobráti se - a já je neuzdravím.“ Blažené vaše oči, že vidí, i vaše uši, že slyší. Amen, pravím vám, že mnozí proroci a spravedliví toužili vidět, na co vy hledíte, ale neviděli, a slyšet, co vy slyšíte, ale neslyšeli.“²⁰⁰ Kristus přichází jako světlo a

¹⁹⁶ Mt 11, 19

¹⁹⁷ J 1,14

¹⁹⁸ J 12,46

¹⁹⁹ J 3, 19-20

²⁰⁰ Mt 13, 12-17

osvětluje všechny předměty²⁰¹ a vyzývá ostatní, aby k němu, ke světlu upřely svůj zrak. Nevzývá ovšem k teoretické „podívané“, k odstupu, odvrácenému pohledu; orgánem pravého vidění totiž není oko, ale srdce. Srdce obrostlé tukem zastírá zrak, a tudíž pochopení, tzn. skutečné zření pochází ze srdce – vnitřního zraku, intuice. Vnitřní vidění (a život ve světle) nejen, že ruší odstup, který známe z řeckých příběhů, ale naopak předpokládá bezprostřední setkání, kontakt, taktilní zkušenost. K transcendentálnímu setkání s božským světlem vede cesta skrze bezprostřední tělesný kontakt, smyslovou zkušenost, prostřednictvím Kristova těla.

Nevidoucí a neslyšící označují Krista za milovníka hodů a pitek. Pokud bychom četli zprávu o „dobré zvěsti“ jako heroický příběh, našli bychom řadu podobných motivů jako v příběhu Odysseově. I příběh Krista bychom mohli číst jako vyprávění o otci a synovi a o návratu (syna k otci). Oba hrdinové ovládli moře, sestoupili do posvěť, porazili síly chaosu a naplnili předpovězený osud a jejich činy se vyjevují skrze vyprávění a hodování. Oba motivy spolu bezprostředně souvisejí, neboť *„je psáno: Ne jenom chlebem bude člověk živ, ale každým slovem, které vychází z Božích úst.“*²⁰² Hostina přitom neodkazuje na homérovský kontext narativního toposu. Vyprávění příběhů – podobenství náleží spíše cestě, jež se tak mění v apoštolské putování (šíření dobré zvěsti), hostinu charakterizuje jednání (proměna vody ve víno, mytí nohou, doznání hříšníků). Kristus tiší hlad a žízeň: *„Každý, kdo pije tuto vodu, bude mít opět žízeň. Kdo by se však napil vody, kterou mu dám já, nebude žíznit na věky. Voda, kterou mu dám, stane se pramenem, vyvěrajícím k životu věčnému.“*²⁰³ (...) *Já mám k nasycení pokrm, který vy neznáte.“ Učedníci si mezi sebou říkali: „Přinesl mu snad někdo něco k jídlu?“ Ježíš jim řekl: „Můj pokrm jest, abych činil vůli toho, který mě poslal, a dokonat jeho dílo.“*²⁰⁴ (...) *Já jsem chléb života; kdo přichází ke mně, nikdy nebude hladovět, a kdo věří ve mne, nebude nikdy žíznit.“*²⁰⁵ Klid neklidné duši ovšem nepřináší příběh, ale tělo *„Amen, amen, pravím vám, nebudete-li jíst tělo Syna člověka a pít jeho krev, nebude mít v sobě život. Kdo jí mé tělo a pije mou krev, má život věčný a já ho vzkřísím v poslední den. Neboť mé tělo je pravý pokrm a má krev pravý nápoj. Kdo jí mé tělo a pije mou krev, zůstává ve mně a já v něm. Jako mne poslal živý Otec a já mám život z Otce, tak i ten, kdo mne jí, bude mít život ze mne. To je ten chléb, který sestoupil z nebe – ne jako jedli vaši otcové, a*

²⁰¹ Podle Augustinovy teorie iluminace jsou člověku věčné pravdy dány díky osvícení, jehož příčinou je Bůh. Augustinus využívá podobenství novoplatónské metafyziky světla a srovnává osvícení s působením světla – očím odpovídá síla ducha, osvětleným věcem předměty poznání a slunci síla pravdy.

²⁰² Mt 4,4

²⁰³ J 4, 13-14

²⁰⁴ J 4, 33

²⁰⁵ J 6, 35

*zemřeli. Kdo jí tento chléb, živ bude navěky.*²⁰⁶ Kristovo tělo sytí hladové duše těch, co jej následují, a probouzí je k věčnému životu. Lidské vnitřnosti pohlcují víno a chléb a mísí krev a tělo Kristovo s krví a „masem“ lidským. Kristus ale současně hlad a žízeň podněcuje – člověk touží po duchovním pokrmu, který musí být pojídán s chutí a žádostivostí.

Kristus „vydává“ svou krev a své tělo za odpuštění hříchů, čímž se tělo proměňuje v obětní pokrm (agnus dei) – tzn. v tělo trpící. Utrpení pochází jednak ze zakoušení bolesti lidské tělesnosti – Ježíš cítí hlad, bojuje s únavou a spánkem, snáší předsmrtné mučení spojené s ukřižováním i smrtelná muka – jednak z vyčerpávajícího zápasu s pokušením. Ježíš po čtyřicet dní vzdoruje d'áblu pokoušení na poušti, v Getsemanské zahradě zápasí jeho duše „smutná až k smrti“ s pochybami: „*Abba, Otče, tobě je všechno možné; odejmi ode mne tento kalich, ale ne, co já chci, nýbrž co ty chceš.*“ Ten, kdo tiší žízeň a uspokojuje hlad, se bojí přijmout kalich, co mu byl určen. Getsemanská zahrada, okamžik úzkostného zápasu a krvavého potu, ukazuje hrdinu na hranici té nejbytošnější samoty – jeho nejbližší přemohla únava a spí, zatímco on v prázdné a temné noci bdí. Jeho vševědoucí duch nepropadá malověrnosti či nedůvěře, ale skrze tělo předjímá veškerá muka a utrpení spojené s lidskou tělesností. Poslední slova toho, jenž vydává své tělo smrti a jenž se sám stává pokrmem a nápojem věčného života, dle Janova evangelia „*Žízním!*“ potvrzují přijetí onoho kalicha.

V evangelijním příběhu se vrací některé polohy homérské hostiny. Hodováním podobně jako v Odysseie vzniká pevné pouto spolustolovníků. Homérské, máme-li na mysli hodování Odysseovo a Télemachovo, protože pro ženichy či Olympany to neplatí, hodovníky spojovaly především společné úlitby bohům a vyprávění. Společně sdílený příběh o trójské válce, o putování všemi strastmi zkoušeného Laertova syna zabydluje všechny v narativním univerzu a přichozímu cizinci poskytuje domov a solidaritu mytologického světa (Télemachos u spartského a pylského krále, Odysseus u Faiéků). I evangelijní hostinu ustavuje slovo, ale mnohem podstatnější než vyprávění je naslouchání. I Odysseovo vyprávění může sytit ducha, ale před tím, než se započne vyprávět, se musí jídlem uspokojit prázdný žaludek, ztláčit žádost těla. Oproti tomu se na Kristových hostinách samo slovo (které se stalo tělem) stává pokrmem, jenž „živí“ tělo i ducha. Příběh Marty a Marie (L 10, 38-42) vypráví o tom, že jeden z hlavních předpokladů takové hostiny spočívá v přisednutí, v naslouchání, v ztišení – namísto hřmotu a dynamiky homérských hostin zklidnění naslouchajícího ducha. To ovšem nepopírá radostný aspekt hostiny, právě naopak. Jan evangelista rámuje Kristův pozemský příběh dvěma hostinami – svatební hostinou v Káně Galilejské a Poslední večeří. Při první

²⁰⁶ J 6, 53-58

proměňuje Kristus vodu ve víno, při poslední víno v krev a obě přinášejí radost a veselí. Už události v Káně Galilejské vyjevují radostný charakter evangelijního příběhu; první zázrak, epifanie – zjevení a odhalení božské podstaty Syna člověka, se neděje kvůli uzdravení nemocných, vzkříšení mrtvých, dokonce ani kvůli nasycení hladových, ale pro zábavu a obveselení svatebčanů. Radostná a duchovní podstata hostiny ruší také jakoukoli hierarchii spolustolovníků: „*Králové panují nad národy, a ti, kdo jsou u moci, dávají si říkat dobrodinci. Avšak vy ne tak: Kdo mezi vámi je největší, buď jako poslední, a kdo je v čele, buď jako ten, který slouží. Neboť kdo je větší: ten, kdo sedí za stolem, či ten, kdo obsluhuje? Zdali ne ten, kdo sedí za stolem? Ale já jsem mezi vámi jako ten, který slouží. A vy jste ti, kdo se mnou v mých zkouškách vytrvali. Já vám uděluji království, jako je můj Otec udělil mně, abyste v mém království jedli a pili u mého stolu; usednete na trůnech a budete soudit dvanáct pokolení Izraele.*“²⁰⁷ Společné zasednutí u jednoho stolu rozpouští nejen sociální hierarchii (ke stolu Páně jsou pozváni všichni), ale i roli hosta a hostitele (Kristus myje svým učedníkům nohy).

I přes scény utrpení, bolesti, mučení odpovídá evangelijní model těla spíše estetickému kánonu, jak jej známe z řeckých mýtů. I přes zásadní proměnu sociální skladby hrdinů, která bývá při komparaci homérského a evangelijního (příp.biblického) vyprávění zdůrazňována²⁰⁸, zůstává ideálem tělo neporušené, zdravé – krásné. Kristus nepřináší pouze věčný pokrm, přichází také, aby léčil: „*Lékaře nepotřebuji zdraví, ale nemocní. Jděte a učte se, co to je: Milosrdenství chci, a ne obět'. Nepřišel jsem pozvat spravedlivé, ale hříšníky.*“²⁰⁹ Nemoc znamená nemohoucnost a slabost, ale nemoc těla upozorňuje především na nemoc (vinu) ducha. Tělesné deformace a utrpení poukazují k hříchu, ale současně mají být pro hříšníka zkouškou – jednak v jeho věrnosti (víře), jednak si člověk právě díky tělesnému utrpení svou hříšnost může uvědomit. Vzhledem k tomu, že ošklivé a nemocné tělo se považuje za zjevný příznak nemocné duše, musí být dokonce všichni nemocní, postižení, deformovaní vyloučeni z rituální náboženské praxe. V okamžiku, kdy Kristus vyhání nečisté demony a uzdravuje nemocné, nejenže vítězí nad zlými duchy, ale v první řadě očišťuje ty, co v něj věří, od jha hříchu, zaceluje jejich rány, vítězí nad „ošklivostí“, a tím umožňuje kajícím a pravověrným přístup k „svátostem“ – k účasti na „těle Kristově“. Jako symbolické gesto uzdravení působí i Kristova smrt, protože jako šaman uzdravuje nemocné a posedlé tím, že

²⁰⁷ L 22, 25-30

²⁰⁸ viz. např. Auerbach (1968)

²⁰⁹ Mt 9,13

bere jejich viny na sebe - zlo přemůže tím, že jím prostřednictvím své lidské tělesnosti sám trpí – podobně uléhá (resp. je přiložen) Kafkův nahý venkovský lékař do postele nemocného chlapce. I samo Kristovo tělo, pukající pod bičováním i trny, probodené a krvácející, udržuje jednotu neporušeného těla – ani jedna kost v těle mu nebyla zlomena a po třech dnech přemáhá smrt a jeho tělo neporušené, „uzdravené“ vstává z mrtvých.

Oživené, vzkříšené tělo upomíná opět na tělesné metamorfózy: *„Ne všichni zemřeme, ale všichni budeme proměněni, naráz v okamžiku, až se naposled ozve polnice. Až zazní, mrtví budou vzkříšeni k nepomíjitelnosti a my živí proměněni. Pomíjitelné tělo musí totiž obléci nepomíjitelnost a smrtelné nesmrtelnost.“*²¹⁰ Okamžik smrti neodděluje tělo od ducha, ale tělo pozemské od těla nebeského. Kristus přijetím a obětováním svého těla přemohl hříšnost a smrtelnost lidské tělesnosti, ale současně také skrze toto utrpení tělo člověka oslavil a „povýšil“ – pozemské tělo umírá, aby bylo vzkříšené k věčnému životu. I samotný Kristus, když se po svém zmrtvýchvstání poprvé setkává s učedníky, zdůrazňuje tělesnost vzkříšeného, nad smrtí zvítězivšího, těla: *„Podívejte se na mé ruce a nohy: vždyť jsem to já. Dotkněte se mne a přesvědčte se: duch přeci nemá maso a kosti, jako to vidíte na mně. To řekl a ukázal jim ruce a nohy. Když tomu pro samou radost nemohli uvěřit jen se divili, řekl jim: „Máte tu něco k jídlu?“ Podali mu kus pečené ryby. Vzal si a pojedl před nimi.“*²¹¹ Učedníci nepoznávají svého pána skrze ducha, jejich vnitřní zrak váhá a tone v nejistotě, jistotu jim může poskytnout pouze zkušenost tělesná, paměť těla – podoba jako jeho zjevené znamení. Poznávají svého nejbližšího dotykem – jedno zda očí nebo rukou – obojí však tematizuje setkání těla, v závěru navíc umocněné společnou hostinou, která samozřejmě zpřítomňuje „poslední večeři“. Kristova poslední slova před smrtí i první po vzkříšení náleží tělu, jeho žádostem a uspokojení – předsmrtné žíznění připomíná všechna tělesná muka „Božího beránka“, který přijímá „pohár hořkosti“, aby porazil hříšné a pozemskými žádostmi obtěžkané pozemské tělo, a hlad vzkříšeného Syna člověka už vyjadřuje touhu po nasycení těla nebeského. Proto mluví svatý Pavel v epištolách o dvou tělech: *„Co je zaseto v slabosti, vstává v moci. Zasévá se tělo přirozené, vstává tělo duchovní. Je-li tělo přirozené, je i tělo duchovní. Jak je psáno: První člověk Adam se stal duší živou – poslední Adam je však Duchem oživujícím. Nejprve tedy není tělo duchovní, nýbrž přirozené, pak teprve duchovní.“*²¹² Smrt ukončující pomíjivou a časnou existenci člověka tělo neodvrhuje, ale proměňuje.

²¹⁰ 1 Kor 15,51-53

²¹¹ Lk 24, 39-43

²¹² 1 Kor 15,43-46

Trouchnivějící tělo, rozpadlé v prach, povstává ke grandiózní syntéze: „*Není kalich požehnání, za nějž děkujeme, účastí na krvi Kristově? A není chléb, který lámeme, účastí na těle Kristově? Protože je jeden chléb, jsme my mnozí jedno tělo, neboť všichni máme podíl ne jednom chlebu.*²¹³ (...) *Tak jako tělo je jedno, ale má mnoho údů, a jako všechny údy těla jsou jedno tělo, ač je jich mnoho, tak je to i s Kristem.*²¹⁴ (...) *Trpí-li jeden úd, trpí spolu s ním všechny. A dochází-li slávy jeden úd, všechny se radují spolu s ním. Vy jste tělo Kristovo, a každý z vás je jedním z jeho údů.*“²¹⁵ Lidské tělo se stává součástí těla Kristova, úd těla lidského údem těla Kristova. Toto splynutí, dotyk těl nádherně vystihl Bohuslav Reynek v básni *Oběť poslední*: „Ve dlaních obou mám vklány / veliké urputné rány / jimiž jsem na tebe přibit / jako dvě nachové ryby (...)“ – v obrazu poslední oběti údy Boží a lidské splývají doslova, člověk není přibit na pomyslný kristovský kříž, ale na Krista samého. V tomto kontextu nabývají i Pavlova slova nový význam: „*Ti, kteří náležejí Kristu Ježíši, ukřižovali sami sebe se svými vášněmi a sklony.*“²¹⁶ Motiv sebeukřižování primárně neupomíná k askezi, k popření všeho tělesného, ale k vědomí proměny těla a k účasti „na jednotě těla Kristova“. Symbolem této jednoty se stává motiv těla-chrámu: „*Jídlo je pro žaludek a žaludek pro jídlo; Bůh však jednou učiní konec obojímu. Tělo však není pro smilstvo, nýbrž pro Pána a Pán pro tělo. Bůh, který vzkřísil Pána, vzkřísí svou mocí i nás. Nevíte, že vaše těla jsou údy Kristovými? Mám tedy z údů Kristových učinit údy nevěstky? Rozhodně ne! Což nevíte, že kdo se oddá nevěstce, je s ní jedno tělo? Je přece řečeno „budou ti dva jedno tělo“. Kdo se oddá Pánu, je s ním jeden duch. Varujte se smilstva! Žádný jiný hřích, kterého se člověk dopustil, netýká se jeho těla; kdo se však dopouští smilstva, hřeší proti vlastnímu tělu. Či snad nevíte, že Vaše tělo je chrámem Ducha svatého, který ve vás přebývá a jež máte od Boha? Nepatříte sami sobě! Bylo za vás zapláceno výkupné. Proto svým tělem oslavujte Boha.*“²¹⁷ Člověk musí být paradoxně pánem nad svým tělem, neboť nepatří jemu, ale Bohu. Oddat se někomu, znamená s ním splynout, dát mu své tělo, oživené Duchem, a tudíž hřeší-li člověk proti vlastnímu tělu, hřeší současně i proti duchu. Nejen tělo Kristovo je novým chrámem, postaveným ve třech dnech (*Zbořte tento chrám, a ve třech dnech je postavím.*²¹⁸), ale skrze účast na jeho těle, tzn. oživení duchem, i tělo lidské. Neustálá fyzická přítomnost Kristova těla (eucharistie) v každé chvíli spojuje jednotlivé údy v jedno tělo, jehož pozemským

²¹³ 1 Kor 10,16-17

²¹⁴ 1 Kor 12, 12

²¹⁵ 1 Kor 12, 26-27

²¹⁶ Gal 5,24

²¹⁷ 1 Kor 6, 13-20

²¹⁸ J 2, 19

vizualizovaným znamením je jednak chrám v doslovném slova smyslu, jednak společenství církve.

IMITATIO CHRISTI

Správný křesťan ovšem Kristovo tělo nejen přijímá, ale současně ve své pozemském životě také následuje; svou tělesnou - pozemskou existencí „imituje“ pozemské bytí Krista – nese na svých bedrech jeho kříž. Pomyslně se takovým následovníkem stává každý, ideální naplnění této cesty však většinou přísluší pouze světcům. Světec patří k hrdinům prahu, stojí na hranici mezi obcí pozemskou a Boží, vezdejším a oním světem. Což ovšem legendy nezobrazují v podobě dualismu, hrdina se nerozhoduje mezi duchem a tělem. Odvržení pozemských statků (bohatství, moc, manželství) neznamená zavržení těla. V legendě O svaté Kateřině²¹⁹ čteme:

*Protož, kdyby duše byla
tam tak, že by těla zbyla,
nebyla by dokonalá;
neb ona má zde za pána
své tělo v božím obraze,
pro kterýž jest tělu blaze.
Vedle duše spolu stane,
když k soudu z mrtvých vstane:
jestli zde dobře sloužila,
toho bude tam užila
od božího povolení,
by nebylo rozdělení
než tak, jak jsme z něho pošli,
abychom my také došli
skrz ně svého dokonání
a v něm měli s ním poznání,
dojdouce rozkoši věčné.*

²¹⁹ *Legenda o svaté Kateřině*. Praha, Odeon 1988

Tělo nelze od duše odloučit, a dokonce se v jistém smyslu považuje za pána duše a spojuje se s „obrazem božím“. Motiv těla jako obrazu božího připomíná mystickou jednotu Kristova těla, ale také podobu. Podobně jako v homérském mýtu zastupuje vše tělesné podoba, a tudíž zjevnost a viditelnost – v tomto kontextu zviditelnění lidské stvořenosti, zrození v Adamovi (stvořenost a „pád“ do těla a hříchu) a vykoupení v Kristu (oslavení těla). Skrze tělo dochází člověk „věčné rozkoše“. V cestě všech následovníků Kristovy tělesnosti, nejen mučedníků, stojí utrpení. Ti, co se rozhodli následovat Krista, se stávají bojovníky – potýkají se s bezvěrci, hříchem či pokušením. Obrazy utrpení spojují mučení těla i duše. I v okamžicích nejtrýznivějšího mučení zůstává jejich tělo krásné. Utrpení těla, znovuprožívání muk spasitelových, povyšuje světce a utiňuje neklid zápasící duše. Líce svaté Kateřiny se sice v žalosti mění, ale současně se „pokrývají krásou“; když jí z těla trhají maso, kvetou na její kůži růže; vyhladovělé a zmučené tělo vydává „vůni i světlost velikou“. Takřka apollinský ideál krásného, dokonalého těla samozřejmě vyjadřuje jednotu těla-chrámu, a současně, podobně jako v mýtech, souvisí s vyvoleností – která ovšem musí být na rozdíl od homérského mýtu vydobyta tvrdým zápasem – a čistotou či neposkvrněností hrdiny. „Převeliká krása“ Kateřiny vyjadřuje čistotu ducha a neposkvrněnost panenského těla; „vznešený výraz tváře“ svatého Václava zviditelňuje jeho „cudnou zdrženlivost“ sluhy Božího, jenž touží „ukončiti pozemský život smrtí mučednickou.“²²⁰

Krása a smyslová libost náleží i mrtvole (především mučedníka) – vonící či neporušené tělo dokládá zázračnou moc světcovy osoby a skrze zázračnou moc relikvie v bezprostředně fyzické podobě zpřítomňuje posvátno. Z těla Kateřiny, po té, co byla sřata, „místo krve mléko běloucí štědře stékalo potokem“,²²¹ andělé odnášejí její tělo na Sinaj, z jejího hrobu vytéká svatý olej. Krev zabitého Václava se nemůže tři dny vsáknout do země,²²² třetí den se objeví v chrámu nad ním. Nad utopeným Janem Nepomuckým „jako by oheň s vodou v mír vešel a po vodě splejval“²²³ a nad Vltavou se rozzáří hvězdy; když po třech dnech vyloví jeho mrtvolu, má líbezný obličej a dlouhou dobu vydává „líbeznou a pronikavou“ vůni. Voňavé tělo nepodléhající rozkladu opět připomíná prahovost²²⁴ těchto

²²⁰ viz. Oriente iam sole – latinská legenda o svatém Václavu. In: *Na úsvitu křesťanství. Z naší literární tvorby doby románské v století IX.-XIII.* Uspořádal Václav Chaloupecký. Praha, Elka 1942

²²¹ Motiv mléka souvisí jednak s Kateřininou čistotou, jednak se propojuje s obrazem kojícího Krista – Kristus coby ženich kojí svou choť.

²²² Jeden z mnoha motivů, který spojuje Václavův příběh do kontextu evangelijního vyprávění. Další např. spojení kněžské a královské pozice, předsmrtná hostina, zrádný polibek.

²²³ Balbínova legenda o sv. Janu Nepomuckém

²²⁴ V příběhu o zavraždění svatého Václava má motiv prahu až jakousi emblematickou roli. Václav, kněz a kníže současně, je zavražděn na prahu kostela – na samé hranici profánního a posvátného světa.

hrdinů, kteří prokazatelně opouštějí náš svět a usedají po pravici Boží, ale současně v tomto světě zůstávají skrze tělo (posvátné a působící ostatky) stále fyzicky přítomni.

Cestou následování Krista se vydávají i rytíři sv. Grálu. Pokud označujeme rytířský román za světskou literaturu a rytíře za světského hrdinu, neměli bychom tuto světskost spojovat s profánností – koneckonců přestože se nám to snaží různé středoškolské učebnice namluvit, v kontextu středověké literatury vyčleňovat literaturu světskou a duchovní ani nemá smysl. Rytířská dobrodružství skutečně plně náleží světu – zatímco příběh světce bývá většinou přesně lokalizován do konkrétního časoprostoru, příběhy rytířů se odehrávají v univerzálním mýtickém světě, konstruovaném archetypální topologií. Život světce musí být spojen s konkrétním místem – jednak toto místo skrze jedinečný příběh následovníka Krista vsazuje do univerzálního křesťanského příběhu, a tím vytváří i osmyslňuje jeho dějinnost,²²⁵ jednak sakralizuje konkrétní prostor trvalou fyzickou přítomností světce (ostatky). Legenda, v návaznosti na evangelijní vyprávění, přichází s naprosto novým typem mimetičnosti²²⁶ - pravdivost příběhu stvrzuje jeho historicita. Důvěryhodnost osudů Parzivala, Lancelota, Ywaina, Galahada či Artuše splétá jak autenticita individuálního osudu a zápasu (podobně jako v legendách), tak univerzálnost a absolutnost mýtického vyprávění. Hrdinové legend většinou bojují s pozemským světem a příběhu dominuje boj duchovní a vertikální pouť ke Kristu. Rytíři však pozemský svět neopouštějí a jejich cesta kříže se odehrává i v doslovném slova smyslu v průsečíku putování pozemského a duchovního, což umožňuje propojit polohu dobrodružného a kurtoazního vyprávění s iniciačním. Každá událost na jejich cestě tak může být dobrodružnou epizodou a iniciační zkouškou současně. Horizontální cesta zná v podstatě dva základní toposy – les a hrad (zámek/město). Hrad emblematicky především lidské sídlo, a tudíž prostor strukturovaný, uspořádaný, uzavřený; prostor, kde se rokuje, hoduje a miluje – místo spočinutí a utužování společenství. Narativní aspekt hostiny a setrvání ovšem upozaduje putování, neboť rytíř svatého grálu musí být především hrdinou bojujícím a jednajícím. I kurtoazní zápletka má význam především, stane-li se součástí cesty (osvobození bludných či zakletých panen, pokušení, naplnění proroctví). Další setrvání způsobuje těkavý

²²⁵ Příběh svatého Václava (kněze a knížete, světce a rytíře v jedné osobě) je současně příběhem dějnotvorným, legitimizujícím a státotvorným. Svou „fyzickou“ existenci také vytváří sakrální místa v krajině (Například Stará Boleslav, místo Václavovy zázračné a mučednické smrti, je tradičně vnímáno jako posvátný střed českého království. Jeho sakrální význam navíc umocňuje zázračný mariánský obraz – tzv. staroboleslavské paládium, které navíc propojuje lokální svatováclavský kult s kultem mariánským, univerzálním a v Balbinově legendě se navíc připojí Jan Nepomucký).

²²⁶ Mímése, jak ji známe z Aristotelovy Poetiky, nesouvisí s historicitou ale spíše s modelovostí. Pravdivost Oidipova osudu nezáleží na tom, zda v Thébách tento král skutečně žil, ale za prvé na tom, že „podle zákona pravděpodobnosti“ žít mohl a za druhé (což souvisí s první podmínkou), že divák prožije katarzi. Podobně jako Platón mluví o geometrickém myšlení, bychom mohli mluvit o „geometrické“ pravdě – pravdivost, jež vyplývá nikoli se ztotožněním se skutečností, ale s modelem skutečnosti.

neklid hraničící se, pro středověkou literaturu tak vzácným až neznámým, zážitkem nudy.²²⁷ Rytíři opouštějí společenství a vydávají se v samotě do lesa-světa, do pustiny bez hranic. V divočině ovládané chaosem dokazují své rytířství (pomoc chudým, vysvobozování trýzněných dam, zápas s démonickými tvory), ale v první řadě následují a hledají Krista, čímž se dobrodružná výprava mění v iniciační cestu duchovního poutníka. Zápas se přenáší do jejich nitra, rytíři bojují se sebou samými, s pokušením, sestupují do pekla – Parzival nahlédne do vlastního hrobu, noří se do temnoty šílenství, aby mohli „spatřit“ svatý grál.

I tělo rytířské v sobě nese estetiku krásného těla:

*V hedvábu se skvěl na mou čest,
až po paty ten hrdina
a kolem zněla krajina
rolničkami zvlášť vzácné stroje.
Onen květ mužnosti v čase boje
vycválal nyní sličný tak,
že sličnějšího lidský zrak
nespatřil, neboť Parzival
a Beaucorps, jehož zplodil král
jménem Lot, stejně spanil,
v té době ještě nežili.*²²⁸

...

*Pan hrabě shledal chlapcův zjev
nad jiné luzným, Boží dílo,
ne, oko lidské nespatrilo
od Adama a jeho časů
dle Paní Zvěsti dodnes krásu
mužnější, ba, to nebyl klam,
ale cíl obdivu všech dam!*²²⁹

...

*I on se mu, když přijel blíž
zdál božský: třpyt až k nevíře*

²²⁷ „Když se pan Gawain oddělil od svých spolurytířů, dlouho jel, aniž nalézal jaké dobrodružství. Nenalezalť jich ani desátou část, jak býval zvyklý. Jezdilt' do letnic až do Michala a nepotkal se ani s jedním, které by mu bylo po libosti.“ Malory (1960): 361

²²⁸ Wolfram von Eschenbach (2000): I. 39, 18-37

²²⁹ tamtéž, II. 123

*i varkoč pana rytíře,
bezmála na zem, řemení
též pěkně dlouhé, na třmeni
zvonečky, které zvonily
a nádherně se zlatily;
rolničky, jež měl na pažích
doprovázely každý švih
ruky, když mávl nad hlavou
čepelí cestou za slávou,
tak tu stál krásně přistrojený
ten kníže tuze proslavený!*²³⁰

Sličnost rytíře poukazuje na jeho vyvolenost a současně na krásu a libost Božího stvoření a Boha samého. Krása a přitažlivost rytířova těla (*beaucorps*) propojují kurtoazní a duchovní rozměr postavy – spanilá tvář přitahuje ženy a předurčuje k milostným dobrodružstvím a současně oslavuje člověka stvořeného k „obrazu Božímu“ a připomíná původní, a zároveň cílený, stav rajske blaženosti (*Adam a jeho časy*). Ve všech charakteristikách krásného těla dominují především vizuální a sluchové vjemy – barevné látky oblečení, odstíny vlasů či kůže, cinkání rolničků. Všechny audiovizuální vjemy jako by spanilost těla odtělesňovaly, aby zdůraznily především její duchovní význam. Důraz na vizuální popis těla a oblečení samozřejmě souvisí se zálibou středověké estetiky ve světle a barvách. Podle Tomáše Akvinského musí krásu provázet úměrnost, celistvost a jasnost – Bůh je příčina jasnosti a souladu, neboť on sám je nejjasnějším světlem. Podle Johanna Scota Eurigeny²³¹ je Bůh zdrojem světla, neboť od něj vycházejí všechny věci, díky nimž a v nichž se projevuje. Pseudodionýsios Areopagita mluví ve spise O božích jménech o tom, že Dobro se opěvuje jmény světla proto, že se v něm projevuje jako originál v kopii a paprsky tohoto nejvyššího Dobra osvětlují ty, kdo jsou vyzváni k účasti na něm. Podle Bonaventury je světlo základní formou těl. Třpyt a jas (zlatá jako výraz nejčistšího světla) vyjadřuje připravenost člověka stojícího ve Božím světle. Skrze krásu tělesnou se máme povznést ke kráse duchovní, neboť hmotná světla odráží pravé Světlo – „*Slabá duše skrze hmotu k pravdě stoupá, padlá patří světlo, vstává, znovu doufá.*“²³²

²³⁰ tamtéž, II. 122

²³¹ Viz. jeho Komentář k Božské hierarchii

²³² Báseň opata Sugera: *Skutky opata Sugera*. Triáda, Praha 2003.

Podobně jako v legendách musí i rytíř během svého putování ovládnout své tělo, odolat hříchu a pokušení: „*Ježto tělo mé chce panovati nade mnou, ztrestám je! Při těch slovech si stehno proklál mečem, že až krev na něho vystříkla, a zvolal: „Ach, dobrý Pane, přijmi toto na odčinění za přestoupení, jehož jsem se proti Tobě dopustil!*“²³³ Hrdinům se nezapovídá vášeň a rozkoš, pokud ovšem zachovávají míru. Parzival třikrát uléhá po bok své paní „*uměřeně*“, protože „*věrný muž zachovává míru, čímž prokazuje jemnocit*“ a „*kdo chce víc, rozněcován hned žádostí, nejedná z pravé věrnosti, nikoli, konání tak smělá obtíží hříchem naše těla, pročez se sluší trávit s paní čas před spaním jen v žertování.*“²³⁴ Oddalování učiní sice míře zadost, ale jeho hlavní smysl spočívá v potlačování touhy a oddalování jejího naplnění, čímž se ještě víc zintenzivňuje až posléze vrcholí „šťastným potěšením“ a téměř mystickým spojením v jednu bytost. I rozkoš, stejně jako krása, povznáší od věci těla k záležitostem ducha – ctnosti, věrnosti, oddanosti. Příběh Lancelota a královny Guinevery ale ukazuje vášeň zapovězenou, hříšnou sebežernou. Zapovězená cizoložná láska nevede k naplnění, ale ke sváru a chaosu, odtrhává rytíře od jeho duchovní cesty a uvěznuje jej v žaláři těla, činíc z něj tragického hrdinu rozpolceného mezi nadosobním údělem „světského“ rytíře a lidskou touhou, mezi slibem věrnosti svému pánu a královně svého i Artušova srdce. Grálovské putování vyžaduje odhlédnutí od pozemského putování k duchovnímu. Řada hrdinů během své cesty ustrne mezi nebem a zemí, mezi duchem a tělem, což velmi přesně symbolizuje stav šílenství či bloudství jako zapomenutí na své poslání, slib či důsledek selhání. Nad tělem získá vládu vyšinutá mysl podléhající klamům, démonům či nicotě.

Zatímco podstata všeho tělesného směřuje v příbězích o hledání svatého grálu k odpoutání od hmotného, ty nejduchovnější věci se zobrazují v takřka brutální materialitě. „*A zdálo se také panu Lancelotovi, že nad kněžovými rukama se vznášejí tři postavy, z nichž dvě vkládají toho, který vypadal nejmladší, do kněžových rukou. Ten potom vyzvedl ho vysoko do výše, jako by ho ukazoval lidu.*“²³⁵ (...) Potom biskup učinil, jako by chtěl začít sloužiti mši. Vzal oplatku, jež měla vzhled chleba, a když ji pozvedl, objevila se postava mající podobu dítěte, a tvář měla červenou a zářící jako oheň, i vnikla do chleba, takže všichni viděli, že ten chléb je z lidského těla.(...) Pak vzhledli a uviděli muže vystupujícího z té posvátné nádoby, který měl všechna znamení utrpení Ježíše Krista zjevně krvácející, a pravil: „Rytíři moji a služebníci moji a věrné dítky mé, kteří jste opustili smrtelný život a oddali se životu

²³³ Malory (1960): 360

²³⁴ Wolfram von Eschenbach (2000): IV., 202

²³⁵ Malory (1960): 395

*duchovnímu, nechci se již před vámi skrývati, ale nyní spatříte díl mých tajemství a věci skrytých: vezměte nyní a přijměte tento nejvyšší pokrm, jehož jste tolik žádostivi.*²³⁶ Lancelot nahlíží do místnosti svatého grálu (účast mu je vzhledem k jeho proviněním zapovězena) a vidí eucharistii v bezprostřední tělesné konkrétnosti – Kristovo tělo skutečně, viditelně vniká do chleba a kalich naplňuje krev přítomných ran. Dosažení nejvyššího tajemství provází jeho odhalení, vyjevení skrytého. Svatý grál, symbol eucharistického pokrmu, sytí ducha i tělo. I představa samotného grálu musí být posílena především smyslovými vjemy: *„A když seděli, vlétla do hradu holubice, nesoucí v zobáčku cosi jako zlatou kadidelničku. A v okamžení jakoby vůně veškerého koření světa se rozšířila síní. Zároveň se objevila na stole hojnost všelijakého jídla i nápojů, na jaké jen bylo možno si pomyslit. A když se to stalo, vešla mladá panna nesmírné krásy se zlatou nádobou v dlaních. „Pane,“ děl král, „to je nejdrahocennější předmět, jemuž podobný žádný člověk na světě nemá. A až odejde od nás, Kruhový stůl se rozpadne, ale jen do času. A veztež, že toto jest svatý grál, jež jste tu právě spatřil.*²³⁷ Přítomnost grálu v Malloryho románu provází vždy jednak holubice a panna jako znamení čistoty a vůně, jednak vůně a hojnost pokrmů. Ještě explicitněji popisuje svatý kalich Wolfram von Eschenbach:

*Grál, vrchol blaha, skvostný květ,
to nejsladší, co poznal svět,
dosahá bezmála až k výši,
zvěstěné o nebeské říši!
Ze zlatých misek směl si brát,
kdo co chtěl, pro chuť například
pepř, šťávy, ba i omoky;
břich útlý nebo široký,
kdekdo tu našel všeho dost
a obsloužen byl každý host,
ať skromný jedlík nebo žrout,
stačilo ruku natáhnout
a říci, co by vám šlo k duhu,
hned vína nejvzácnějších druhů
i tresti šenk jim doléval, což všechno zapříčinil grál.*²³⁸

²³⁶ Tamtéž, s. 403

²³⁷ Tamtéž, s. 292

²³⁸ Wolfram von Eschenbach (2000): V. 238, 239

Prostotu původní eucharistické hostiny – chléb a víno – nahrazuje motiv svatého grálu smyslností na hranici lidské představivosti. Místo poměrně náročné představy transsubstanciacie neviditelné a niterné proměny ukazuje, respektive zjevuje grál tajemství věčného pokrmu skrze maximální smyslový a tělesný zážitek. Zatímco při popisu tělesné krásy dominoval zrak a sluch, krása, která vychází z duchovní blaženosti, se zpřítomňuje prostřednictvím chutě a čichu – lahodná vůně a chuť naplňují všechny přítomné jak hojností, tak delikátností. Grál ovšem tělo a ducha nejen sytí, ale i uzdravuje – šíleného Lancelota položí vedle grálu a „jeho duše bude uzdravena“, na smrt zraněné rytíře vrátí grál zpátky do života: *„Tu však pan Percival poklekl a zbožně se pomodlil k všemohoucímu Ježíši. Patřilť mezi nejlepší rytíře na světě, kteří byli v té době, a víra silná byla v něm. Pojednou v okamžení přiblížila se k němu posvátná nádoba svatého grálu a s ní veškerá lahoda a vůně, avšak kdo tu nádobu nese, hned neviděl, jen Percival zahlédl jako mdlý pablesk obrys té nádoby a dívky, jež ji nesla, neboť byl čistý a neposkvrněný panic. A rázem ozdravěla kůže i údy obou, a byli zdraví jako dříve.“*²³⁹

Na strastiplnou cestu potulného rytíře se vydává i don Quijote, rytíř „pevných kostí, těla suchého a vpadlých tváří.“ Svět zůstává zdánlivě tentýž a jeho výprava se odehrává mezi hrady a dobrodružnou pustinou plnou nebezpečí (obři, nepřátelská vojska, démoni a kouzla), na jehož konci čeká krásná a ušlechtilá dáma. Ve „skutečnosti“ ale rytíř v rezavé zbroji a papírové přilbici nocuje v zájezdních hostincích, projíždí španělských venkovem, obdivuje hospodské poběhlíky, jejichž dech páchne dobře uleženým rybím salátem, a na konci putování číhá smrt. Mezi světem zchudlého rytíře-čtenáře a světem skutečným stojí iluze. Ta ovšem nic nemění na autenticitě stvořeného mikrokosmu rytířova snu. Tak jako grálovští rytíři nalézali a potvrzovali sílu, pravdivost a všudypřítomnost příběhu Kristova (a přeneseně i celé církve), napájí se rytířský zápas Quijotův z bezmezní důvěry v příběh jako takový. Narativní potenciál cesty, upozaděný dobrodružným a iniciačním významem cest rytířů Kruhového stolu, opět ožívá. Quijote se stává hrdinou, vypravěčem, autorem i čtenářem svým vlastních dobrodružství. Když si na samém závěru fiktivní autor Sidi Hamet posteskuje, že don Quijote se narodil pouze pro něj a on pro Quijota a že on uměl psát a Quijote jednat, víme, že ono jednání už neodkazuje na mýtického vyvoleného hrdinu, ale na nově se zrodivšího čtenáře. Neboť Quijotovo jednání spočívá především ve věrnosti a důvěře v příběh – jako čtenář se bezmezně oddá své oblíbené četbě, oživí fikci a vytrvalostí, s níž svou vysněnou realitu hájí, o její „pravdě“ přesvědčí (už coby hrdina a autor příběhu současně) i všechny ostatní –

²³⁹ Malory, : Artušova smrt. Praha 1960, s 306

Quijotovo bláznovství nakazí i zarputilé skeptiky, jež se v druhé části románu budou sami podílet na hravém konstruování rytířových dobrodružství. Quijotovu smrt pak nemusíme chápat jako důsledek „zmoudření“, ale jako odchod ze scény; v okamžiku, kdy svým bláznovstvím a důvěrou nakazil celý svět, je už jeho poslání naplněno. I on se tak staví po bok Kristových následovníků – šíří dobrou zvěst, přestože tentokrát „imitatio Christi“ nevede skrze vznešenou heroičnost ale skrze bloudství, čemuž se přizpůsobuje i nový kontext těla. Vznešený rytíř snáší útrpně všechna ponižování, ústrky a mučení. Všechna Quijotova dobrodružství končí výpraskem – obrazem těla plného modřin, bolavého, zlámaného a zbědovaného. Přesto ale nefunguje jako tělo tragické. Na konci pouti sice nedochází ke vzkříšení, ale Quijotovo odhodlání a důslednost, s jakou svůj ideální svět konstruuje, jej neustále žene do dalších dobrodružství a funguje jako oživující regenerující síla. A především četné obrazy karnevalové tělesnosti (zvracení, vylučování, trávení) travestují vznešené obrazy utrpení a proměňují jeho tělo „mučedníka“ v tělo groteskní – tzn. to, co by v předcházejícím literárním kontextu fungovalo jako tragické, funguje jako komické. V tomto okamžiku se rodí groteskní smích těla. Ale zcela v intencích barokního paradoxu může právě z úst groteskního pikara, požívačného zbrojnoše, zaznít: *„Vězte tedy, moje milá, že takový potulný rytíř je něco na ten způsob, že může být důkladně zbit a pak na císaře korunován, než slovo z úst vypustíš. Dnes je to nejnešťastnější a nejubožejší tvor na světě a zítra může rozdávat svému zbrojnoši královské koruny jakoby nic.“*²⁴⁰ Ve světě, v němž putují Sancho Panza a jeho pán, už nemá nic své pevné místo, vše může být součástí bláznivé hry, která staví svět „naruby“ a kde věci přestávají být tím, čím jsou a kde bude čím dál složitější odlišit veselou taškařici od morbidního krutého smíchu.

²⁴⁰ Cervantes y Saavedra (1955): 241

*Jdem tančit na lešení poloshnilé
kuchařka Strast nic nešetří
svou solí, pelyňkem sladí koláče
to nejhorší nám prýští z vlastních rukou,
jsme sami sobě terč i prak.
Když nám už oči nevytlukou,
my sami vyrveme si z důlků zrak*

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: Lidský život

Příběh dalšího rytíře následovníka, Simplicia Simplicissima, kombinuje pikareskní putování s parzivalovskou iniciační poutí. Simpliciova cesta začíná podobně jako Parzivalova v nevědomosti a bloudství; tak jako Parzival nezná své rodiče ani původ a navíc se přidává pikareskní prostáčekství hloupého venkovana a „zdravé tělo sedláka“. Simpliciovo bloudství zobrazuje autor prostřednictvím obrazů karnevalového těla – defekování, zvracení, obžerství, bláznovský šat. Motivy groteskního těla ale nefungují stejně jako u Rabelaise, nevyjadřují jednotu těla a ducha, vznešeného a nízkého, profánního a sakrálního. Nenáleží světu převrácenému, ale spíše zvrácenému. Proto také expresivita potlačuje karnevalové veselí a vede spíš k nechuti: „*Viděl jsem, že hosté požírali krmě jako svině, pili na to jako krávy, tvářili se přitom jako osli a nakonec dávili jako psi. Tu jsem teprve žasl, jak se vše změnilo; jako totiž rozumní lidé, kteří ještě před chvílí měli všech pět pohromadě, začali si teď najednou počínat jako blázni a povídat nejpošetilejší věci; hlouposti, které páchali, a přípitky, které proslovovali, byly čím dál větší a delší, takže se zdálo, jako by spolu závodily, která z hloupostí je důkladnější; a tento závod se brzy zvrhl v pustý chlast.*“²⁴¹ (...) Někteří běhali sem a tam jako rtuť a nevydrželi na jednom místě, jiní leželi a nemohli již pohnout prstem, neřku-li stát nebo chodit, někteří žrali jako mlatci nebo jako by již týden nebyli jedli, jiní zase zvraceli vše, co toho dne snědli. Jejich jednání a počínání bylo směšné, bláznivé a zvláštní, a přitom tak hříšné a bohaprázdňé, že ten můj pšouk, pro který jsem tak ohavně zbit, byl ves

²⁴¹ Grimmelshausen (1961): 80

*srovnání s tím jen hanebným žertem.*²⁴² Nízké nevnímáme jako inverzi vznešeného, materiální obrazy těla se skutečně týkají pouze světa tělesného, pozemského. Spektakulárnost viděného nevyplývá z všepohlcující extáze karnevalu (vypravěč jako divák) ale spíše z marnosti počinání, neboť vše, co náleží tělu, je pomíjivé, marné a iluzivní. V Simpliciově povaze sice zůstávají stopy pikareskní bláznivé směšnosti, ta se ale velmi záhy mění v ironický výsměch všemu tělesnému. Středověcí rytíři sice zápasili v temné divočině pustých hvozdů i vlastního nitra, ale byli hrdiny „světa“. Barokní pout' směřuje mimo tento svět. V případě Simplicia od pikara k poustevníkovi – tzn. skrze tělo mimo něj. Počáteční Simpliciova tělesnost (bzdění, obžerství) souvisí s hloupostí a neznalostí pozemského světa; z hlupáka pozorovatele se poté stává šašek – poučený aktér, jenž svým šibalstvím dospěje a uspěje v pozemském světě. Teprve tehdy, když se celou svou tělesností ponoří do tohoto světa, shledá jej marným a klamným, odvrhne jeho tělesné radosti a jeho cesta vrcholí asketickou samotou ostrovního poustevníka. Pěkně to ilustruje motiv pekla. V páté a šesté kapitole druhého dílu popisuje Simplicius *„peklo a kolik vzácného vína tam teklo“*. Simplicius se skutečně ocitá v pekle, vidí čerty a pekelné orgie, ale od začátku ví, že je to pouze „škola bláznovství“, kterou na něj nastrojili. Přestože to dopředu ví, přijímá pravidla hry a před jejími strůjci, kteří netuší, že Simplicius jejich léčku prohlédl, se klepe strachy a ječí jako ve skutečném pekle: *„Ti ubozí čerti chtějí měnit hlas, abych je nepoznal, já však jsem hned viděl, že jsou to sluhové mého pána; ale neznal jsem se k nim, a smál se v duchu, že ti, kteří chtějí udělat blázna ze mne, jsou naopak blázny mými.“*²⁴³ I peklo může být iluzí a klamem, a přestože Simplicius nad čerty vyzraje vskutku pikareskním způsobem, stejně se nakonec stává loutkou ve hře a prožije iluzivní i takřka skutečnou vlastní smrt: *„V hlavě mi začalo až k prasknutí hučet a třeštit, že jsem byl nucen, chtěl-li jsem se zbavit svých muk a svých trapičů, vymyslet si nějakou lest; udělal jsem to jako liška, která prskne močí do očí psům, když již nedoufá, že by jim unikla; ježto mě právě má přirozenost nutkala, abych vykonal svou potřebu, polechtal jsem se zároveň prstem v krku tak, že jsem si v též chvíli nadělal plné kalhoty a poblil celý kabátec; zaplatil jsem tak nesnesitelným zápachem, že ani moji čerti to u mne nemohli vydržet; položili mě do jakési plachty a pohoupali mne tak nemilosrdně, že mi mohli vytřepat všechny kosti i s duší. Byl jsem tím tak roztřesen, že jsem omdlel a ležel jako mrtvola; nevím také, co se mnou dělali, tak jsem byl bezduchý.“* Hrdina prohlédne pozemské mámení, a přesto mu nemůže zcela uniknout. V závěru cesty opravdu „zří schůzku pekelných oblud a duchů“ a pochopí, že *„tělo je znaveno, rozum pomaten, nevinnost ztracena, mé*

²⁴² Tamtéž, s. 85

²⁴³ Tamtéž, s. 103

*nejlepší mládí promarněno, vzácný čas promrhán, není nic, co by mě těšilo, a k tomu všemu jsem nepřítelem sám sobě. (...) Využíval jsem času ne proto, abych pečoval o svou spásu, ale abych hověl svému tělu. Sbohem, světe! Neboť tobě nelze důvěřovati a ničeho se od tebe nelze nadíti! V tvém domě minulé zmizelo, přítomné mizí pod rukama, budoucí nikdy nezačalo, to nejstálější pomíjí, to nejsilnější se rozbíjí a to nejvěčnější se chýlí ke konci. A tak jsi mrtvý mezi mrtvými.*²⁴⁴

Nestálost je jedinou stálou věcí barokního člověka. Lancelot i Parzival propadli šílenství, bojovali s chimérami a upadali do démonických snů, ale hranice mezi bděním a sněním, stejně jako mezi vědomím a šílenstvím, byla zřetelná; bloudění a blouznění vždy vedlo k „prohlédnutí“; jejich oči zahlédly barvy, jas, světlo a oni svému zraku mohli důvěřovat. Německý barokní básník Griphius nazývá oči *propastí zornic osleplých bděním*. V anglické barokní poezii objevíme tyto verše: „*Představa, kterou zplodí oči, zemře, jak světlo světa zočí.*“²⁴⁵ *Vždyť zrak, jenž klame sebe sám, falešné výšky měří nám. Slzy jsou spolehlivé více než libely a olovnice.*“²⁴⁶ Nejspolehlivější poznávací smysl selhává, člověk vidí pouze klamy a falešné obrazy. Pohled neosvětluje a nenahlíží, ale zatemňuje, zaplétá se do hry stínů, mihotání přeludů. Jestliže poznáváme Boha skrze tento svět, znamená to, že i On je nestálým? Člověk nemůže znát Jeho cesty, jistý si je pouze tím, že v tomto světě Je – Bůh, skrze svého syna a jeho lidskou tělesnost pobývá v pozemském světě a člověk ho touží „zahlédnout“. Barokní člověk fascinovaně zírá a neustále naráží na sebe sama, svět se mu stává zrcadlem. Hledá Boha a vidí vlastní údy, tvář, tělo. Tělo – *nádoba, kterou naplňuje Bůh* – svazuje člověka s pozemským světem a současně s účastí na „Božím těle“ a stvoření. Ovšem pohled nemůže proniknout za zrcadlo, odráží se od jeho povrchu a vrací člověku zkarikovanou, převrácenou podobu. Invertuje skutečnost nebo ji dokonce množí. Barokní hrdina se tak ocitá v zrcadlově převráceném světě paradoxů *živého bezživotí, prázdného mumraje*. Z paradoxu se rodí smích- „*Vездеjší život mře jak vtip a blábolení*“, čteme v Griphiově básni *Lidská bída*²⁴⁷. Smích rezonuje i v básni španělského barokního básníka Luise de Góngory²⁴⁸:

Já se v pekle pěkně hřeji,

a ti druzí ať se smějí.

Jiné může bolet hlava

²⁴⁴ Tamtéž, s. 401-2

²⁴⁵ sir Walter Raleigh: *Představa, kterou zplodí oči: Škola noci. Anglická renesanční a barokní lyrika*. Praha 1997

²⁴⁶ Andrew Marwell: *Oči a slzy: Škola noci. Anglická renesanční a barokní lyrika*. Praha 1997

²⁴⁷ in: *Kéž hoří popel můj (z poezie evropského baroka)*. Mladá fronta, Praha 1967, 1. vyd., uspoř. Václav Černý

²⁴⁸ in: *Kéž hoří popel můj (z poezie evropského baroka)*. Mladá fronta, Praha 1967, 1. vyd., uspoř. Václav Černý

*z vlády světa, mocných říší,
mým dnům vládnou věci blížší:
máslo, měkký chléb, má strava,
v zimních jitrech sladká šťáva
a pálenkou mě opájejí.
A ti druzí ať se smějí.*

Paradoxní obrazy zrcadel vrací smích ve všech možných podobách, ale nejvíc se blíží přeci jen ironickému krutému smíchu. Komika vezdejšího, tělesného světa (puklého zrcadla) spočívá v jeho nenadálé, paradoxní – „vtipné“ pointě. Anekdota pozemské existence člověka vypráví o tragikomické dvojdomosti lidského těla, o dvojakosti jeho hmoty: na jednu stranu do nejjemnějších nuancí prožíváme jeho fyzickou zkušenost a zakotvenost v tomto světě, na druhou stranu nás fascinuje, jak snadno se může obrátit v Nic, když se „*vysvlékne z tenkých šatů těla*“ (Gryphius).²⁴⁹ Jsme pohlceni smyslností a požívačností těla, jež se tak lehce samo stát potravou – „*Já jsem červův snídání, v rubáš mne brzy obalí.*“²⁴⁹

Snad nejlépe „ztělesňuje“ barokní ironický smích tanec smrti. Už sám název vystihuje paradoxnost barokní existence. Tanec, s celou svou kultickou a rituální silou, symbolizuje život sám, jeho živelnost a především dynamičnost. Jedna z nejtrýznivějších představ života zatracenců podle Manniho Věčného pekelného žaláře spočívá právě v nemožnosti pohybu: „*Zatracenci nebudou se moci nikdy z místa hnouti, ale na věky věků musejí vždycky na jednom místě, na němž sou jim uloženy muky, jako k němu přikováni zůstat, jest trápení tak těžké, že ho nelze ani pérem vypsati.*“²⁵⁰ Tanec uvádí tělo i mysl člověka na absolutní práh. Maximální prožitek těla – rytmus a tempo nutí naslouchat celým tělem, pohyb rozostřuje vizuální spojení s okolním světem, proměňuje jej v rozpitou koláž rozmazaných bodů; spojení tanečníků zintenzivňuje zážitek vlastního těla skrze tělo druhého. Vzít někoho „do kola“ znamená vyzvat jej k sloučení, už první dotyk rukou spojuje tanečníky v jednu bytost. Absolutní odevzdání se tělu ale vede k oproštění se od jeho materiality, k transu a extázi – k „mimosvětské“, transcendentální zkušenosti. I u literárního žánru dance macabre najdeme syntézu všech smyslových počitků – výtvarná podoba většinou provází báseň psanou osmiverším, pravidelný rytmus a rychlé, úderné, ale proměnlivé tempo odpovídají tanečnímu pohybu a nesmlouvavosti vzývající tanečnice. Do tance nás totiž zve Smrtholka, která na žádné vytáčky není zvědavá:

²⁴⁹ Bridel, B.: Co Bůh? Člověk?

²⁵⁰ Manni (2002): 81

*To zdaž již na pozounu svým
Smrt troubit neslyšíme?
A když ona zazpívá svou,
s ní k tanci jít musíme.
Podměž tedy, aniž se kdo
Vymlouvej s tou vzácností.
Tu rovni jsme. Jednostejně
Jdou v popel všechny kosti.²⁵¹*

Smrtka zve k tanci, ze své náruče nikoho nepustí. Na manuskriptech Holbeina, Rentze či Knoblochtera vidíme, že tanečníkům slibuje skutečně zábavný taneček. Její pozvání vždy provází pobavený úsměv a mrazivé erotické napětí – každý tanec v sobě obsahuje erotické vzrušení a v tomto případě erotická vášeň (byť se jí většinou oddává Smrtka) skutečně vrcholí smrtí. Smrtka našeptává, podává rámě, dychtivě očekává v rozestlané posteli. Každopádně vábí a láká – jak magnetizující erotickou silou tance, tak ironickým úsměvem – tváří se jako familiérní kumpán, v Holbeinových rytinách skotačí a do rytmu hraje na buben, trubku či kytaru. Většinou se zdůrazňuje pohyb rukou – rozmáchlé gesto kosou, kopím, ruce kolem ramen, nabízení rámě. Zdvížené či roztažené paže smrtky, její chtivost a odtazivost jejího tanečníka vnášejí do obrazu dynamiku, spor, konflikt, taneční agón a současně zvýznamňují okamžik dotyku – jednota kruhu utvrzená spojením smrtky a tanečníka. I v tomto případě člověk v tanci opouští své tělo - *mršinu, smrad, puch, shnilotinu, herbův řád* – ovšem za pobaveného úsměvu Smrtholky, která mu k tomu drnká na kytaru.

*Umřítí musím,
tenkráté zkusím,
jaký ten
první den
kvartýr bude,
když duše od těla,
tělo do popela,
síla herbům,
krása červům
pokrm bude.*

²⁵¹ Rentz, M.J.: *Tanec smrti*. Paseka, Praha – Litomyšl 1995.

*Oslepnou oči,
více se netočí,
kde co milé
neb spanilé
ten svět nosí,
barva se promění
a jazyk oněmí,
smutná lamentací
všecko změni.²⁵²*

Tanec smrti ukazuje právě onu „lehkost“ rozpadu – duše se odděluje od těla, která se promění v prach, oči slepnou, jazyk oněmí, pohyb ustává. Duše už se netrmácí se smradlavým a shnilým tělem, oči netěkají po falešných šalebných obrazech, kolotání a průvan ustává. Tělo se rozkládá a pomíjí.

Motivy rozkladu a pomíjivosti obraz barokního těla provázejí nejčastěji. V Bridelově básni *Co Bůh? Člověk?* zazní expresivita rozpadu v plné síle, lidské tělo popisuje jako: *hnis, prach, truple hlíny, dejm, vítr, páru, krátký den, dnův čáru, pařez, mech shnilý, všecek tvrdý a zdubělý, bídu neřestí, kořen všeho zlého, pejří polední, mlhu, mráz, kruh ledu, kroužek bolesti, hru všelijaké marnosti, nad peří létavé i nad vítr marnější, nad prach vrtkavější, nadutou pěna, umrlčinu zpráchnivělou, hříchův kaliště, semotám motání jako vichr se točící, tělo se rozpouštějící; já jsem přivřená v těle mrzkost se vší ohyzdností, mé tělo bude vcele zeměplazům za dědictví; střep zetlelý, ani stínu stín*. Expresivita rozpadajícího se těla nesměruje však ani k dekadentní adoraci hnusu a ošklivosti, ani k zhnusení a apriornímu odmítání těla. Většina atributů (prach, dejm, pára, pejří, mlha, peří, prach, pěna,...) charakterizuje lidské tělo skrze zážitek marnosti a pomíjivosti a současně většina z nich asociuje cosi dynamického. Jako by se tělo v okamžiku rozkladu dostávalo opět do víru tance smrti a v procesu tlení, práchnivění opět ožívá a povstává k novému životu. „*Jsa jeden, rozdělen jsem tisíckrát*“, píše ve své básni španělský básník Miguel de Guevera.²⁵³ Každý kousek tříštícího se těla poukazuje na vědomí celku. I přes mohutné, nepřeslechnutelné krédo Descartovo, že „*já nejsem to ústrojí údů, které se nazývá lidské tělo* (II. meditace o první filosofii)“ a že „*toto já, to je duše, kterou jsem tím, čím jsem, je naprosto rozdílná od těla* (Rozprava o metodě)“, nepropadá baroko žádnému dualismu. Rétorika barokních metafor je

²⁵² česká barokní báseň Duchovní menuet

²⁵³ in: *Kéž hoří popel můj* (z poezie evropského baroka). Mladá fronta, Praha 1967, 1. vyd., uspoř. Václav Černý

vystavěná na kontrastu, ale nikoli ducha a těla, ale života a smrti – těla mrtvého a těla živého. Valná část takových metafor vychází z určitého paradoxu, inverze. Opět se nám vrací motiv zrcadla, tentokrát jako převráceného obrazu – člověk žije ke smrti, pozemské bytí se jeví jako sen²⁵⁴ a smrt jako probuzení do skutečného života. Mrtvé tělo se musí proměnit v tělo nové, a proto v popisech smradlavého těla, kaliště hříchů prolezlého červy, můžeme slyšet i určitou úlevu, že pozemské, a tudíž mrtvé, tělo fyzickou smrtí jho lidské smrtelnosti překonává. Michelangelo Buonarotti zachycuje podobný pocit v *Básni, v níž líčí sebe samého, zestárlého a nemocného*²⁵⁵:

*Já jako dřeň jsem v kostech a nic více,
bědný a sám tu, zavřen v slupce těla,
jsem jako duch zakletý do lahvice.*

...

*Zlomen a puklý, strhán do vnitřnosti
jsem útrapou vši; smrt je hospoda má,
v níž žiji, jím, kde na úvěr mne hostí.*

...

*Mým veselím je trudná mysl sama
a odpočinkem jsou mi bědy stálé:
kdo neštěstí chtěl, Bůh mu naděl samá!*

...

²⁵⁴ Nejlépe to vystihují verše z hry Calderonovy hry *Život je sen*:

*Vskutku, zkrotíme, co nám dříme
v povaze, tu temnou zlost,
běs a ctižádost,
když je tomu tak, že sníme,
a potom snad pochopíme,
že život je pouhé snění
v světě, jenž je tím, čím není:
už chápu tu světskou lest,
člověk sní o tom, čím jest,
nežli přijde probuzení.*

*Co je život? – Přelud, klam.
Co je život? Potřeštění,
smyšlenka, stín, to, co není.
Vše velké je malé jen.
Dnes už vím: život je sen
a také sny jsou jen snění.*

²⁵⁵ In: *Kéž hoří popel můj (z poezie evropského baroka)*. Mladá fronta, Praha 1967, 1. vyd., uspoř. Václav Černý

*Mám čmela v džbánu, to můj hlas tak bzučí,
a v měchu ze žil, z kůže sešitého
mám v měchýři tři kaménky z mé žluči.*

...

Zestárlé a nemocné tělo – slupka, měch žil – připomíná marnost a pomíjivost pozemského života a světské slávy: „*Nač je, že dlaň dál panáky hníst touží, když jimi tam jak ten jsem zavedený, jenž moře přeplul, a pak uváz v louži?*“ Dokonce ani krása uměleckého díla nepřináší útěchu, natož věčnost či nesmrtelnost – vždyť dokonalé tvary se proměňují v směšné panáky a kdysi bájný mořeplavec v krákoravého starce s chrupem *rozviklaným jak stará klávesnice*. Z trapnosti starého těla se rodí veselí hostiny, kterou pořádá smrt, jež paradoxně odnímá tělu jeho smrtelnost.

Vítr sice jest životem člověka, ale jeho nitro spaluje žár. V Bridelově básni najdeme obrazy větru a ohně poměrně často, a nejen, jak bychom možná předpokládali, jako plameny pekelné: „*ňáký mě oheň živí, kostí vnitřnosti protírá; oheň div, než bez dříví i tělo, i duši zžír*“. Oheň, který proniká až do morku kostí, člověka mdlí i sílí, neboť *Bůh plápolá ve vnitřnostech*. Zatímco člověk ve své pozemské tělesnosti propadá semotám motání jako větru se točícímu, jeho tělo co *střep zetlelý* bude vydáno *zeměplazův za dědictví* a jeho život se mu jeví nestálější a neuchopitelnější než peří poletující ve větru, Bůh je „*propastí, pevností hlubokosti, podporou, zemí svatou, krůpějí ranní, prázdným ořechem padnoucím, pevnou trvanlivost, stálostálou pevností, potejkání koncem, hlubinou, která není bez plnosti, koulí tříhrannou, bezednem okrouhlosti, vodou bez vlhkosti, mořem, v němž se nebouří a jež je bez břehů; plamenem bez dejmu; knihou beze slov, sladkosti ten nejlepší střed*“.²⁵⁶ Na prázdnotu, suchost, nestálost a těkavost (po)větrné existence člověka odpovídá Boží pevnost a hlubokost. Bůh je mořem a ohněm současně. Moře i oheň v sobě tají absolutno – nedozírný a neobsáhnutelný prostor, pohlcující žár. Boží oceán však nebouří a oheň nedýmí, neboť toto nekonečno sice „zžír“ duši i tělo, ale především tiší. Vítr živí a rozdmýchává oheň, a je-li život člověka v jeho tělesné skutečnosti větrem, pak tělo nemůže stát v dualistické opozici k duši, k mimostvětskému, neboť ono sytí Boží plameny a pouze skrze něj a jím se člověk může Bohu přiblížit, neboť „*tělo je nádoba, kterou naplňuje Bůh*“. A v okamžiku, kdy se člověk maximálním vypjetím smyslů dostane na samou hranici svého těla, se může Bohu přiblížit: „*Chci-li mléko, smetanu, neb kruhy cukrkandlové, u tebe vše*

²⁵⁶ Bridel, B.: Co Bůh? Člověk?

dostanu, cukrové, koriandrové. Chci-li mít libání, Bůh jest nejlepší libání! Chci-li mít objímání, v Bohu bývá bez stejskání! Ty mne, ó Bože, sytiš nejčistším milováním, mé srdce sám nasytiš libým tvých úst obcováním.“ Extatické splynutí se sladkým božstvím se opět vyjadřuje prostřednictvím mezního tělesného zážitku.

Německý básník Martin Opitz chce své tělo spálit: „*Já to své polo-já, co krev a tělo zve se / to na mně nejhorší, chci spálit jako troud.*“²⁵⁷ Tělo totiž barokního člověka příliš často také zrazuje, uchvacuje ho svou smrtelností a nechávajíc se pohltit žarem žádostivosti, uvrhává člověka do hříchu, do náruče pekelných plamenů, zapomenuvši na Boží oheň „kostí vnitřností“.

*Leč těla hříšníků, zda v sirných plamenech
je na prach nespálí vše sžlující žeh?
Ne, Bůh je udrží své věčné pomstě celá.
Krom duší zachová i bolestivá těla
a oheň, palčivý nad všechnu palčivost,
je nikdy nespálí, ba spíše sval a kost,
jsa katem věčnosti, vždy vzpruží k nové muce.* (Agrippa D'Aubigné)

Pokud chápeme hřích jako „upadnutí do těla“, a tedy přitakání smrtelné podstatě člověka, pak dává smysl, že obrazy pekelných muk vyprávějí především o utrpení těla. Manniho Věčný pekelný žalář shromažďuje takřka encyklopedii pekelných strastí, neboť „*z pouhé žádosti spasení duše tvé a k spasitelné vejstraze představuje se tobě před oči v obrazech, vypravuje se slovy a vysvětluje příklady přenešťastný stav bídných zatracenců, abys zaživa myslí přenesl se do té přehrozné propasti pekelných muk a věčného trápení podle rady svatého Davida řkoucího: Ať sstoupí do pekla zaživa. Sestupiš tedy, laskavý čtenáři, nyní do pekla myslí neb přemyšlováním, abys snad potom s tělem i duší (od čehož nás Bůh všecky uchovej) bezděky do něho sstoupiti nemusil.*“²⁵⁸ Člověk musí o pekle neustále mluvit, představovat si jej a myslí do něj sestoupit, aby se do něho nedostal. Příklady přenešťastného stavu bídných zatracenců tematizují tělo jednak jako příčinu pekelných běd, jednak jako důsledek trestu. Proto ti, co zhřešili jazykem, jsou skrze jazyk také potrestáni – jazyk oteče a nevejde se do úst; naroste tak dlouhý, že visí až k zemi a mrtvý hříšník si ho neustále kouše, přestože stále dorůstá. Pekelná muka lze dokonce na základě různých smyslů klasifikovat. Trápení od zraku spočívá v tom, že *čerti na sebe berou rozličné*

²⁵⁷ In: *Kěž hoří popel můj* (z poezie evropského baroka). Mladá fronta, Praha 1967, 1. vyd., uspoř. Václav Černý

²⁵⁸ Manni (2002): 11

tvářnosti a člověk na ně musí hledět. Přes celou věčnost bude také slyšet ustavičné křiky, šusty, hluky, lkání, lání, kvílení, stejskání, nařikání, pláč, hořekování, zlořečení a skřípění zubů. Ztracenec neujde ani smradu, protože „vše, což na světě mrzkého a smradlavého jest, do pekelné mučírny jako do hnojiště celého světa spolu se steče a skrze to svět očištěn bude. Budeť pak jedno každé tělo zatracence mnohem hůře smrděti nežli jakákoli mrcha na světě.“²⁵⁹ Zatímco s blažeností souvisí sytost, neboť Boží tělo naplňuje křesťana jako největší sladkost, v pekle panuje nesnesitelná žízeň a hlad, podávají se pokrmy a nápoje, co hlad neumenšují a žízeň netiší, ale vzbuzují ošklivost a rozmnožují trápení. Záchrana a ochrana před pekelnými útrapami spočívá ale především v připomenutí utrpení těla Kristova. Věřící Krista vzývá, aby se rozpomenul na vlastní Božské utrpení lidského těla a smiloval se nad hříšností člověka: „Ó předobrotivý Pane Ježíši Kriste! Prosím tebe, rač se rozpomenouti na to, že si se pro lidské spasení ráčil naroditi v hovadském chlévě, kdež nepochybně nemálo neřádu a smradu bylo, a že si ráčil umřít na Kalvarské hoře, na kteréž zločincové utrácení bývali, z jejichž mrtvých těl veliký smrad pocházel.“²⁵⁹ Pane Ježíši Kriste, jenž jsi se ráčil pro naše spasení čtyřicet dní a čtyřicet nocí na poušti postiti a v čas umučení svého octa a žluči okusiti, poníže prosím tebe skrze tvůj půst, též skrze zásluhy tvé nejmilejší Panenky Marie, rač mi milost dáti, abych nikdy opilstvím nehřešil.“²⁶⁰ Kristovo tělo může ale také fungovat jako memento – zvolání *Ejhle člověk!* připomíná bídnost a pomíjivost lidského těla, a současně upozorňuje na lidskou chlipnost a hříšnost, kterými provinilý křesťan zasazuje rány nejen své duši, ale i tělu svého spasitele. Lidské hříchy znovu přibíjejí Božího syna na kříž, a proto musí každý křesťan své tělo (ve významu žádostivosti – tělo „žádá“ hřích) ukřížovat: „*Ecce homo! Hle člověk! Ach, patř, chlipná, smilná, cizoložná duše lidská, co jest to za člověka? Není-li to nebeský Ženich tvůj, který z lásky k tobě vzal na sebe člověčenství, aby tobě mohl býti podobným, který si tebe za nevěstu zasnoubil v víře a milosrdenství, a v jakém ho nyní stavu vidíš? Hle, zhynula celá krása a ozdoba! jest muž samých bolestí, z celého těla teče krev, visí kusy masa, hlava trním jest zbodená, a ty ještě smíš tělesných rozkoší hledati, v nich se kochati a váleti v tom blátě jako v hnoji svině? Ach přestaň, přestaň aspoň jedenkrát s jeho nepřáteli křičeti skrze tvou chlipnost: Crucifige, crucifige! ukřížuj, ukřížuj!*“²⁶¹

²⁵⁹ Tamtéž, podobenství Trápení od smradu

²⁶⁰ Tamtéž, podobenství Trápení od koštu

²⁶¹ Na veliký pátek kázání první. In: *Vítr jest život člověka aneb Život a smrt v české barokní próze*. Praha 2000, s. 78

ŠPATNÉ SNY DÁNSKÉHO PRINCE (SHAKESPEARŮV TANEC S LEBKAMI)

*Ubohá duše, v hříšném vězíš těle,
tělesné pudy se v něm vzpurně sváří,
proč uvnitř zmíráš, hladovíš jak v cele,
tvůj zevnějšek nádherou jen září?
K čemu ten lesk, když zajde v krátké době?
Proč pouhá schránka má tě tolik stát?
Pro radost červů, co ji pozřou v hrobě?
Pro ně se pachtíš? Jim chceš všechno dát?
Hleď z nouze těla udělat svou ctnost,
čím ono schází, v tom zkus najít lék,
pozemskou bídu vyměň za věčnost,
bohatá uvnitř, chudá navenek.
Ze smrti žij, co ze života žije,
smrt Smrti navždy smrtelnost z nás smyje.*

William Shakespeare: Sonet 146

Na místo těla Kristova vidíme tělo královské a tělo království. Ve třetí scéně prvního dějství Hamleta²⁶² říká Laertes své sestře Ofélii tato slova: „*Ale dej pozor, na paměti měj, že je to princ a nevládne svou vůlí, neboť sám slouží svému postavení. Nesmí si jako obyčejní lidé dělat, co chce, když právě na něm závisí posvátnost a blaho státu, a každá jeho volba musí být v souladu s hlasem těla, jehož on je hlavou.*“ Laertes radí sestře, aby se měla na pozoru před Hamletovými „pozornostkami“, před vzplanutím vášně. Promluva dobrých rad je situací Laertova odjezdu zdvojená – Laertes se loučí před odplutím se svou sestrou, bratrsky ji dává varovné rady a zároveň jsou Laertovi udíleny otcovské pokyny na cestu jeho otcem Poloniem, který vzápětí uděluje ponaučení Ofélii. Všechny tři postavy ale v podstatě hovoří o Hamletově touze, kterou Laertes nazývá rozmarem a vzplanutím vášně, Polonius chťicem a Ofélie v ní nejprve věří a následně o ní začne pochybovat. Ve druhé scéně druhého dějství odhaluje Polonius Hamletovo milenecké nitro ve chvíli, kdy nahlas předčítá milostnou báseň

²⁶² Vše citováno v překladu Martina Hilského.

adresovanou své dceři: „*Nevěř hvězdám proradným, nevěř pravdě, umí lhát, nevěř slunci – nemám rým- věř jenom, že mám tě rád. Ó, drahá Ofélie, rýmování mi jde jako těžká rýma. Mé nespočetné vzdechy se ne a ne rýmovat. Ale věř, že miluju tě mnohem líp, mnohem líp. Sbohem. Pokud je moje tělo mé, má nejdražší, jsem navždy Tvůj Hamlet.*“ Tyto dvě repliky možná odhalují podstatu tragické lásky Hamleta a Ofélie. Každá Hamletova volba musí být v souladu s jeho tělem, ale není jasné, zda toto tělo je skutečně jeho tělem. Obraz hlavy a těla připomíná tradiční křesťanskou metaforu Krista a církve; Shakespeare svůj mikrokosmos však vyvazuje z jakéhokoliv konfesijního diskursu, a proto si představíme spíše stát a krále. Motiv těla pak souvisí jednak se státem (královstvím) jako takovým, jednak s královským tělem. Martin Hilský píše²⁶³ o alžbětinské představě dvou královských těl. Představa státu jako těla (organismu) odkazuje na zvláštní dualitu těla jeho hlavy – krále, který podle tohoto konceptu má dvě těla, tzv. Body Politic a Body Natural. Viditelné, konkrétní, přirozené a osobní tělo podléhá nemocem, strastem, náhodám a umírá, zatímco politické mystické a neviditelné tělo je nesmrtelné, protože jej utváří politické principy. Král se tak vlastně stává jakýmsi nesmrtelným smrtelníkem – po smrti se oddělí jeho přirozené tělo od státního, které jako abstraktní princip zůstává na zemi přítomno a vtěluje se do jiného přirozeného těla. Hamlet to ví, musí naslouchat svému státnímu tělu, a proto odmítá Ofélii (jak ironické – i přes leitmotiv šílenství Hamlet obětuje tělo a Ofélie rozum). V kontextu principu dvojího královského těla se jeví jinak i úvodní zjevení ducha. Duch mrtvého krále znamená narušení kontinuity královského těla, přirozené královo tělo se nepřirozeně vrací z hrůzy pekel, aby žádalo pomstu, která by mu mohla přinést klid a rozřešení královskému tělu, které se v pekle *pokrylo strupatou a hnusnou kůrou ze samých boláků a vředů*, protože královy hříchy nestačily odkvést.

Zatímco Manniho Věčný pekelný žalář poučuje čtenáře, že o pekle se musí neustále mluvit, aby se do něj člověk nedostal, děsivost hamletovského pekelného utrpení slovy popsat nejde: „*Kdybych směl mluvit o svém vězení, nejslabším slovem tohoto vyprávění, utýral bych ti duši, zmrazil krev a oči by ti vystřelily z důlků jak hvězdy ze svých sfér, tvůj pěkný účes by se ti rozpadl a každý vlas by hrůzou vstal jak osten dikobraza. Tajemství věčnosti však nesmím vykřičet do uší smrtelníka.*“ Peklu a věčnosti náleží mlčení. Už prvním slibem a přísahou mlčenlivosti se ale Hamlet stává spiklencem či spřisahancem této věčnosti. Zatímco v pozadí Hamletova jednání neustále chřestí talíře a cinkají sklenice na hostinách, co pořádá Claudius, za závěsy se ozývá šepot zrádců, Hamlet musí mlčet (*Pukne mi srdce, neboť*

²⁶³ Hilský, Martin: Králova dvě těla. In: Shakespeare, William: *Hamlet*. Praha, Torst 2001.

musím mlčet) – mlčí o zjevení ducha, o nenávisti ke strýci, o lásce k Ofélii. Na druhou stranu se Hamlet projevuje jako tragická postava nikoli činy, ale slovem – Hamlet nejedná tím, že koná, ale tím, že mluví, protože slova se stávají skutečným nástrojem jeho pomsty. *Slovy ji podobám, však dýkou ne*, říká, když se chystá na konci druhé scény třetího dějství přimět matku k pokání. A Gertruda se hroučí pod nápojem jeho obžaloby, neboť *dýkami slov mě bodáš do uší*. Slova se stávají skutečnou dýkou a jedem²⁶⁴.

I přes závěrečné krveprolití má smrt v Hamletovi téměř groteskní nádech, jenž dobře odpovídá baroknímu krutému smíchu. Hamletův souboj s Laertem připomíná spíš směšnou maškarádu v „divadelních“ kulisách – pohár jedu, záměna otrávených rapírů, sázky na vítěze, povzbuzování, trubky a bubny, dvořané si přinášejí podušky. Ostatně tragikomičnost tohoto souboje předznamenává jejich první otevřený střet na hřbitově. Hamlet se na Oféliině pohřbu setká poprvé tváří tvář s Laertem – do té doby se důsledně míjejí. Hamlet a Laertes, stejní ve svém žalu nad ztrátou Ofélie i v mstě zavražděných otců, *skočí do hrobu* a servou se, pravděpodobně přímo na Oféliině rakvi. Obě klíčová setkání mají výrazně teatrální momenty. Dialog hrobníků v podstatě imituje tanec smrti – proměněný, výrazně písňový rytmus připomíná lidové tance smrti, hrobníci si při kopání hrobu prozpěvují, pohazují lebkami. Zatímco tradiční tanec smrti ukazuje postupný rozpad těla v kosti a prach, hrobníci z lebek, vyprávěním o jejich majitelích, rekonstruuji těla, která odpovídají typizovaným postavám tanců smrti (advokát, dvořan, hraběnka). Hamletův dialog s prvním hrobníkem roztančí tanec, který začíná skotačením slovních hříček

PRVNÍ HROBNÍK (zpívá): Vykopu díru do země, to bude poležení.

HAMLET: Pravda, lež v něm bude a bude tvůj.

PRVNÍ HROBNÍK: Říkáte lež, pane, to je pravda. A protože je to pravda, je to lež – já v hrobě neležím, a přece je můj.

HAMLET: Bude tvůj, až přijde smrt a řekne: „Lež!“

PRVNÍ HROBNÍK: Smrt nikdy nelže a lež je nesmrtelná, pane.

a končí mementem vlastní smrtelnosti, v okamžiku kdy v rukou drží lebku svého šaška a naslouchá příběhu o vlastním narození. Hamlet se na rozdíl od lidových tanečníků smrti nevzpírá, ale spíš jí vychází vstříc. Ve stosedmém sonetu Shakespeare také invertuje tanec smrti:

Je to jak balzám, po němž láska vzkvétá,

a Smrt ať tančí, jak já pískám,

²⁶⁴ Král Lear mluví ke své dceři Regan: „*Jak pravý has svým jazykem mi uštkla srdce v těle.*“ I pro něj je hlavní zbraní slovo, neboť to jediné mu zbývá jako zbraň proti zlým dcerám, když nad nimi vyřkne kletbu.

*po němých zástupech ať si je veta,
já ve svých verších nesmrtelnost mám.*

Tanec smrti naruby – tanečník, básník utancuje smrt. Sedmdesátý sedmý sonet má podobný námět:

*Neptej se zrcadla, proč krása chřadne,
hodin, proč prchá čas – vždyť ty to víš,
svou mysl vtiskni na ty listy prázdné,
do zápisníku piš a uvidíš:
vrásky, co zrcadlo ti ukáže,
mementem hrobů jsou, co lačně zejí,
z plíživých stínů hodin poznáš, že
vteřiny na věčnost tě poslat chtějí,
když ale svěříš vše, co napadne ti,
papíru bílému jak samo nebe,
myšlenky dozrají ti jako děti:
když se k nim vrátíš, poznáš v nich sám sebe.
Jak svátost ať je popsán můj list,
až si v něm budeš jak sám v sobě číst.*

Hodiny, zrcadlo poukazují na tradiční žánr memento mori, ovšem skutečným zrcadlem je spíš papír - verše, skrze ně člověk poznává sám sebe. Oproti baroknímu ladění Hamleta (a tragédií vůbec) v sonetech zaznívá spíš renesanční duch sebevědomého básníka, jenž věří, resp. spíše doufá, že dílem může přemoci smrt, že rytmus tvůrčího ducha může utahat Smrtholku. Ale i Hamlet zosobňuje autorství, dokonce mnohonásobně – Hamlet nejčastěji buď mlčí nebo tráví slovy anebo píše; píše dopisy, básně, divadelní hru. V nejexponovanějším okamžiku prvního dějství, kdy mu na hradbách duch zavražděného otce odhaluje hrůzný čin a nevyslovitelná pekelná muka, chce Hamlet z *tabule paměti, z obsáhlé knihy vědomí vymazat vše přebytečné a titěrné a hloupé, moudra z knih, podoby a dojmy, co vtisklo do ní nezkušené mládí*. Shání se po destičkách – *rychle to si musím zapsat, jak úsměv, vždycky sluší zločincům*. A následuje scénická poznámka PÍŠE SI. Po té se na scéně několikrát objeví čta knihu. Jsou to tyto destičky? Co si do nich napsal? Co stojí za zapamatování? Toto autorství ale rozhodně smrtku neutančí, ale může podobně jako bílý papír zápisníku ukazovat vrásky, co *mementem jsou*

hrobu. Hamletovy zápisky neustále přítomné a stále skryté zrcadlí jeho vědomí, ale nahlédnutí do hlubin nitra (i Hamlet tak sestupuje do pekla!) je děsivé.

„*Mohl bych se zavřít do skořápky a cítil bych se jako král nekonečných prostor. Jen nemít špatné sny,*“ říká Hamlet ve druhém dějství Guildensternovi a Rosencrantzovi. O domově mluví jako o vězení, cele, samotce a hladomorně, ale připojuje, že nic není dobré nebo špatné samo o sobě, záleží na tom, co si myslíme. To otevírá nejen problém perspektivy – Hamlet má svou pravdu, Polonius má svou pravdu, Gertruda má svou pravdu, ale vzájemně jsou neslučitelné, ale i reflexi našeho nazírání vůbec. Hamletovo těkavé váhání, stírající hranici mezi šílenstvím skutečným a předstíraným, se nerodí z nesmělosti, nerozhodnosti nebo pasivity, ale právě z nazření nejistoty moderního já, které má moc svým soudem stvořit nebo zbořit celý kosmos. Ve stočtrnáctém sonetu Shakespeare mluví o nespolehlivosti našich smyslů:

*Mám v očích klam – to první pravda bude - ,
jím namyšlenou mysl opájím,
můj zrak jí jako králi servíruje
a podle chuti nápoj upraví.
Je-li v něm jed, kdo dopustil se chyby?
Můj zrak pil první, co se jemu líbí.*

Při zapisování do destiček může Hamlet-autor zahlédnout vrásky, ubývající čas, důsledky své pomsty, jed svých slov i své zlé sny ale především nejistotu, iluzívnost a klamavost svého pohledu. A klam se může změnit v lež, sen v *pouhý stín*. Vездеjší existence člověka se zdá jako sen a pozemská identita jako stín těla: „*Pak žebráci jsou těla a králové a slavní hrdinové jenom jejich stíny.*“ Těla žebrají milodary, unavena strádáním a nedostatkem upadají do těžkých snů a snění, spaní a umírání dostává stejný význam: „*Zemřít, spát – a je to. Spát – a navždy ukončit úzkost a věčné útrapy a strážně, co údělem jsou těla – co si můžu přát víc, po čem toužit? – Zemřít, spát – spát, možná snít – a právě v tom je zrada. Až ztichne vřava pozemského bytí, ve spánku smrti můžeme mít sny – to proto váháme a snášíme tu dlouho bídu, již se říká život.*“

SPIKLENCI SLASTI

Rétorická erotika budoáru

*Svádění je vždy svodem zla. Nebo svodem světa.
Je to úskok světa. Nic nemůže být větší než
svádění samotné, dokonce ani řád, který je ničí.*

Jean Baudrillard

Filmová adaptace Laclosova románu *Nebezpečné známosti*²⁶⁵ začíná záběrem na tvář markýzy de Merteuil, jež se narcistně vzhlíží v zrcadle, jehož odraz ji ujišťuje, stejně jako královnu v pohádce o Sněhurce, že je skutečně nejkrásnější a jedinečná. Záhy se záběr rozšiřuje a vidíme markýzu v negligé, rozkošnický se protahující ve svém budoáru. Paralelně se představuje, „odhaluje“ další hlavní hrdina, vikomt de Valmont: ruka šátrající zpod peřiny, vlasy na polštáři, tvář přichází až naposledy – zahalená v zábalu ručníků, je přítomná a nepřítomná zároveň. Oko kamery přeměňuje diváka ve voyeur, který skrytě vstupuje do intimního času a prostoru obou hlavních hrdinů – zveřejněná intimita bude hlavním kódem libertinské tělesnosti. Ani v jednom případě ale nejsme svědky intimního rituálu ranní toalety, jak tomu nasvědčují první obrazy. Nenalíčená markýzina tvář nás začne velmi brzy zneklidňovat, nevzbuzuje totiž dojem familiérní blízkosti, nezve diváka k titěrnému sdílení autenticity ranní melancholie, ale znepokojuje svou nahotou. Tento nepokoj je v mžiku zaplašen vstupem komparsistů – k markýze přibíhají komorné, k vikomtovi sluhové a teprve nyní může začít ranní rituál líčení, česání a oblékání. Jsme svědky konstruování těla, jako jediným z celého příběhu je nám povoleno nahlédnout pod jeho povrch. Nevidíme ale ani kůži, ani duši, ale dřevěnou konstrukci krinolíny, paruku, každý pór těla je před našimi zraky pečlivě zahalován vrstvou látek nebo pudru či parfému. Vidíme dvě nehybná, mrtvá těla, která začínají ožít v rukou beztvarých služebníků pod nánosy líčidel, jež anulují jedinečnost individuální tváře. Jako bychom se ocitli v divadelní šatně dvou hereckých primadon, které se právě chystají rozhrnout oponu a vstoupit na scénu velkého divadla světa. S posledním zapnutým knoflíkem a závěrečným tahem pudřenky zemřela jejich civilní identita a ožila

²⁶⁵ *Nebezpečné známosti* (Dangerous Liaisons). USA/Velká Británie, 1988. Režie: Stephan Frears, scénář: Christopher Hampton. O rok později zfilmoval Miloš Forman pod názvem *Valmont* tentýž námět. Známa je též adaptace Rogera Vadima z roku 1959.

identita postavy, jíž se rozhodly hrát. Nezůstává ale jen u role, ta vytváří pouze nutný rámec celého představení, jehož režisérem chce být libertin především.

Svět se stává libertinům jevištěm, na němž předvádějí proměny své mazanosti. Jejich hráčská vášeň ale nesouvisí ani s pikareskní nevědomostí a lehkomyšlností, ani s barokní iluzívností. Libertinská hra vyžaduje především chladný a stoický klid válečného стратега. „*Nás dva však volají vyšší povinnosti. Naším osudem je dobývat; musíme být poslušni tohoto hlasu,*“²⁶⁶ píše v prvním dopise vikomt de Valmont markýze de Merteuil. „*Když se to tak vezme, což se mi nenabízejí radovánky, strádání, naděje i nejistota? Co víc nám skýtá větší jeviště? Diváky? Jen počkejte, ani ti nebudou chybět. Když mě zhlédnou při práci, ukáží jim vykonané dílo a nezbude jim než prostě obdivovat a tleskat. Ano, budou tleskat, neboť teď mohu konečně najisto předurčit okamžik, kdy má pobožnůstkářka padne.*“²⁶⁷ Markýza de Merteuil začíná s vikontem de Valmont rozehrávat mistrovskou partii svádění a touhy, jíž se oba hrdinové stávají nejen herci a režiséry zároveň, ale i spoluhráči a soupeři současně. Tělo „druhého“ – toť cena, respektive trofej pro vítěze. Libertinská hra se přeměňuje v precizně promyšlenou strategii svádění, které už lexikálně připomíná spíše umění válečnické – *boj, válka, bitva, pole vítězství, kapitulace, porážka*. Spojení těchto kódů – milostného, svůdcovského a válečnického nás nijak nemusí překvapit, připomíná totiž emblematickou středověkou literární kurtoazie.

Tradice středověké kurtoazní literatury ukazuje ideální představy o dvorské lásce. Tzv. *fine amor* (jemná láska) dokresluje emblémy dvorské kultury – jemnost, eleganci, uměřenost. Rytíř opěvuje svou dámu, touží se stát jejím služebníkem, získat její přízeň nebo alespoň příslib či zástavu náklonnosti. Toho ale lze dosáhnout teprve po překonání překážek, rytíř zápasí s nepřízní osudu, nedostupností dámy i sám se sebou, dobytí ženy dokonce může fungovat analogicky k dobývání města. Rytířova dobovatelská cesta tak představuje světskou variantu iniciační cesty mystické, rytířský román pak ideálně oba tyto motivy kombinuje. Erotika dvorské lásky (naplněné i nenaplněné) spočívá především v zkrocení a ovládnutí touhy a vášně; rytíř musí jednak dokázat svou čistotu (věrnost, dostát danému slovu, uchovat vzpomínku, splnit úkoly...), jednak trpělivost. Jeho touha je totiž touhou na dálku, neboť objekt této touhy je vždy nedostupný – prostorově (pobyt na vzdáleném místě) i společensky (manželka jiného muže). Svádění libertinského kavalíra tento vzor naplňuje a travestuje zároveň. Vikomt de Valmont paní de Tourvel sice dobývá po vzoru kurtoazního rytíře: zdolávání vlastní hříšnosti, pokání napraveného hříšníka, opěvování předností vyvolené

²⁶⁶ Laclos (1990): 20

²⁶⁷ Tamtéž, s. 242

dámy, pokorná vyznání služebnictví, ale ve skutečnosti se z dobyvatele stává lovec a z královny štvaná zvěř. Milostná hra má pak všechny atributy štvance; zábavy, na jejímž konci číhá smrt.

Libertinovo svádění představuje agonální hru, přičemž úspěšná taktika spočívá především v umění lži a lsti. Nejde o to ženu dobýt, ale ovládnout. Ostatně už výběrem ženy – „oběti“ lov začíná; je nutné vybrat si ženu co nejméně dostupnou (vdaná, ctnostná...), probudit v ní nekontrolovatelnou lásku a oddanost a posléze celou aféru odhalit veřejnosti, čímž teprve dosáhne libertin pocitu blaženého vítězství. Podstata libertinské touhy tedy spočívá ryze v principu ovládnutí – na jedné straně ovládnutí touhy vlastní (libertin sám nesmí této touze podlehnout) a opanování touhy druhého. Jazyk, hlavní prostředek libertinovy strategie, ovšem kurtoazní pravidla zdánlivě dodržuje jak v poloze lehké společenské konverzace, plné dvojsmyslných narážek, hravé provokace i spikleneckých mrknutí; ta v komunikaci intimní – Valmontova pokorná vyznání, pokání a vzývání nedobytné paní de Tourvel, apod. Ve skutečnosti se veškerá touha a vášně odehrává, respektive konstruuje, především ve sféře jazyka, jenž se ukazuje jako hlavní nástroj nátlaku, manipulace a přivlastnění.

Ne náhodnou volí Choderlos de Laclos formu epistolárního románu. V soudobém literárním kontextu se tento žánr čtenáři spojuje především se sentimentálním románem (např. Clarissa aneb Historie mladé dámy od Samuela Richardsona). Žánr dopisu vytváří v Richardsonově románu zdání autentické výpovědi a subjektivní perspektivu. Fragmentárnost (jíž si bude tolik vážit pozdější romantismus) tohoto žánru sugeruje dojem niterné a intimní výpovědi ve vší těkavosti rozechvělého odhaleného nitra, které prostřednictvím dopisu obnažuje podvědomá přání lidské duše. Narativní dialogičnost se tak týká jak románového adresáta, tak čtenáře. Nabízí se otázka, kdo je vlastně skutečným adresátem těchto dopisů – Clarissina přítelkyně, nebo čtenář? Samozřejmě, že čtenář, jemuž nahlédnutí do důvěrné korespondence dává jistotu autenticity a pravdivosti prožitku hrdinů (vzhledem k prioritě důvěryhodnosti prožívaného, „pravdivost“ příběhu není podstatná). Román Laclosův ale tento význam dopisu destruuje – jazyk mu neslouží za prostředek důvěrného či důvěryhodného sdělení, ale naopak jako nástroj sdělení naprosto selhává. Dopis nezhmotňuje niterná pohnutí pisatelů, a navozuje-li dojem „zrcadla duše“, jedná se o vyprázdněný znak, který funguje spíše jako stopa, kterou svůdce zavětrá během své štvance.²⁶⁸ *„Kromě toho žasnu, že jste ještě nepostřehl jednu věc, a sice to, že v lásce není nic*

²⁶⁸ Valmont zkoumá dopisy paní de Tourvel a z roztřeseného a rozmazaného písma usuzuje na duševní pohnutí autorky dopisů, což jej především utvrzuje o dobře zvolené taktice (budoucí kořist spolklá návnadu).

*tak těžkého, jako když má člověk napsat, co necítí. Správněji řečeno, když to má napsat hodnověrným způsobem: ne že by nepoužil správných slov; neuspořádá je však, jak by měl, či lépe řečeno uspořádá je, a to už stačí.“*²⁶⁹ „*Vynasnažte se trochu pilovat svůj sloh. Píšete stále ještě jako dítě. Je mi jasné, z čeho to pramení; říkáte totiž všechno, co si myslíte, a neříkáte nic, co si nemyslíte.(...)Musíte si přeci uvědomit, že když někomu píšete, je to pro něho a ne pro Vás: nesmíte se proto ani tak snažit mu říci, co si myslíte, ale spíš to, co se mu líbí.“*²⁷⁰ „*Každý cit má jazyk, který mu odpovídá, a užívat jiného jazyka znamená zakrývat myšlenku, kterou vyjadřujeme.“*²⁷¹ I jazyk se stává součástí libertinské hry. Jazyk jako vyjádření skutečnosti zcela selhává, obsah se rozchází s formou (označující s označovaným), která naprosto dominuje. Precizní a dokonalá formulace, ovládnutí formy, tzn. ovládnutí komunikačního kódu vytváří novou a důvěryhodnou skutečnost – brilantně formulované dopisy vikomta a markýzy mají moc nejen vytvořit, ale i ovlivnit nově konstruovanou realitu, byť čtenář ví, že je lživá, zatímco upřímnost a „pravdivost“ citů Dancenyho a Cecilie Volangesové jazyk není sto vyjádřit, neboť pro autenticitu citu nenalezneme v libertinské encyklopedii jazykových her náležitý kód. Navíc autoři dopisů mají vždy k dispozici pouze prostředky jazyka psaného. Realita, v níž se všechny *nebezpečné známosti* uskutečňují, je realitou „napsanou“, konstruovanou dopisy. Veškerá vášeň se odehrává pouze v tomto netělesném světě písma, jehož jediná tělesná skutečnost spočívá ve vůni dopisního papíru a charakteristice rukopisu, jehož znakovost ale může být stejně lživá a iluzivní jako falešnost slov (roztřesený rukopis může být příznakem dojetí či neklidu upřímného i předstíraného; rozmazané řádky důsledkem slz skutečných i strategických). Všichni hráči se mohou setkat ale pouze tímto způsobem; v případě, že se setkají ve fyzickém světě, zpravidla mlčí – pak ovšem fyzická skutečnost popsaného listu přebije chiméričnost němých a kradmých pohledů (Cecilie a Danceny).

Zdánlivě se nám tu připomíná Platónovo rozlišení písma a řeči: „*To je asi, Faidre, hrozná vlastnost písma a doopravdy podobná malířství. Neboť výtvary malířství stojí sice jako živé, ale když se jich na něco otážeš, velmi velebně mlčí. (...) Když pak je jednou napsán, povaluje se všude každý napsaný výklad stejně u těch, kteří věci rozumějí, jako u těch, kteří s ním nemají nic společného, a neví, ke komu má mluvit a ke komu ne. A když se s ním neslušně jedná a neprávem je potupen, vždy potřebuje pomoci svého tvůrce; neboť sám není*

²⁶⁹ Tamtéž, s. 77

²⁷⁰ Tamtéž, s. 265

²⁷¹ Tamtéž, s. 302

*schopen ani se ubránit ani si pomoci.*²⁷² Marnost písma, neschopného poučit o pravdě, spojuje Platón především s jeho monologickou uzavřeností. Byť veškerou svou fyzickou podstatou akt zapsání vzdoruje času, okamžikem posledního tahu autor umírá a jeho sdělení se vydává v šanc každému, bez ohledu na původního adresáta. Proto se zřejmě rozhodl Sókrates nepsat, i když mohl, a psal-li Platón, tak formou dialogu, aby se psaní co nejvíce blížilo mluvené řeči. Laclosova epistolární dialogičnost ale zůstává stejně marným *psaním do vody*. Dialogičnost libertinské korespondence totiž odkazuje především ke kódu společenské konverzace, tzn. opět do sféry hry. Konverzace po vzoru kurtoazní dvorské etiky jednak utváří určitý herní prostor, v němž musí hráči dostát svým rolím bezskrupulózního svůdce, kajícího se hříšníka, důvěrné přítelkyně, atd., jednak představuje poněkud paradoxní snahu zastavit čas. Moment společenské konverzace na jedné straně svou lehkomyšlností ústí k naprosté pomíjivosti – vše vyslovené ztrácí význam už v okamžiku vyřčení, na druhou stranu se ale snaží čas v jeho nepolapitelné těkavosti zastavit. Konverzace rozehrává kapriciosní tanec touhy nejen tím, že jí svými jazykovými prostředky nabízí formu, ale především tím, že ji prodlužuje, oddaluje její naplnění, jež i sebevětší vášeň a rozkoš zabíjí a mění v nudu: „*Což jste nepostřehl, že rozkoš, která je skutečně jedinou pohnutkou pro spojení obou pohlaví, ještě sama o sobě nestačí, aby mezi nimi vytvořila nějaký vztah? A že právě jako jí předchází touha, jež přibližuje, tak po ní přichází zhnusení, jež odpuzuje?*“²⁷³ (...) *Člověka všechno znudí, můj anděli, takový je zákon přírody; to není moje vina. Jestliže mě tedy dnes nudí dobrodružství, které mě zaměstnávalo po celé čtyři měsíce, to není moje vina.*“²⁷⁴ Pokud se veškeré vzrušení odehrává ve sféře myšleného a psaného, touha se stupňuje a současně prostřednictvím dopisu zhmotňuje a ztělesňuje. Ani jeden z libertinských hráčů-režisérů ale nezvládne svou touhu ovládnout. Markýza „neudrží tvář“ a nechá se ovládnout žárlivostí, Valmont se zamiluje do paní de Tourvel a nedokáže ovládnout ani vášeň k markýze (svou „oddaností paní svého srdce“ vlastně ideálně naplní kurtoazní vzor, ačkoli libertinova hra měla být spíš jeho inverzí). Osudy všech zúčastněných ústí v tragické finále – Valmont umírá v souboji, paní de Tourvel umírá v totálním psychickém vyčerpání, Cecilie vstupuje do kláštera, Danceny do řádu maltézských rytířů, zohyžděná a zchudlá markýza de Merteuil prchá z Paříže. Markýzina tvář znetvořená neštovicemi představuje nejvyšší možný trest; nepřináší ale žádnou katarzi jako znetvořený obličej „prohlédnuvšího“ krále Oidipa, ale destruuje masku-tvář a tím ruší jakoukoli možnost další hry a současně zcela v intencích

²⁷² Platón (2000): 71

²⁷³ Laclos (1990): 331

²⁷⁴ Laclos (1990): 354

výchovného románu odhaluje a trestá upadlé mravy způsobem viditelným a dostatečně exemplárním. Smrt Valmonta oproti tomu aktéra libertinské tragikomedie znečitelňuje, ambivalentně jej rozpínajíc mezi typem truchlivého kunderovského svůdce, jemuž se vymkla hra z rukou a romantickým hrdinou, který hyne na nenaplněnou lásku a pouze smrt jej spojuje s touto osudovou láskou a současně smazává všechna jeho provinění.

I další typ libertinské promluvy, dílo Markýze de Sade, upozorňuje především na akt vypovídání, na samotné hranice řeči. Sade s potměšilým úšklebkem již poučeného Sókratova žáka tematizuje skutečně přímo vlastní akt mluvení, nikoli psaní jako Laclosovi korespondenti. Ve *120 dnech Sodomy* se na nejodlehlejší místo Černého lesa zavřou libertini se svými „žáky“ na zámek Silling, aby strávili 120 dnů posloucháním vypravěček a především realizováním neřestí a vášní, o nichž se vypráví. Rámec *Justiny* tvoří hrdinčino vyprávění o „nehodách“, jež pronásledovaly její nevinnost. *Filosofie v budoáru aneb nemravní učitelé* sestává přímo ze sedmi dialogů – ostatně název i podtitul (*Dialogy určené k výchově mladých slečen*) bezprostředně odkazují na kontext platónského dialogu i Rousseauových výchovných spisů. Ve všech třech případech se vyprávění o vášních, zločinech a neřestech odehrává na uzavřených a izolovaných místech: zámek Silling odděluje od okolního světa osada pašeráků, strmý sráz, propast, vysoká zeď, vodní příkop, zazděná brána; Justina svá martyria vypráví v soukromém pokoji Juliety a konečně sedm výchovných dialogů libertinské osvěty rezonuje mezi stěnami budoáru paní de Saint-Ange. Tato uzavřenost může plnit různou funkci: naznačuje, že činy, o nichž se vypráví a jež se posléze realizují, musí zůstat skryty – jednak vzhledem k jejich zločinnosti, jednak kvůli konspirativní delikátnosti a elitnosti libertinského společenství. Současně ale navozují představu prostoru soukromého a intimního. To, co běžně zůstává skryto či potlačeno – sexualita, krutost, zločin – se odhaluje prostřednictvím jazyka. Řeč odtajňuje vše intimní a ukazuje, že jejím prostřednictvím se cokoliv soukromé mění ve veřejné, neexistuje nic, co by nemohlo být vysloveno.

I diskursivně odráží řeč Sadovských vypravěčů jazyk nejzazší intimity, protože nejvíc odpovídá jazykovému kódu zpovědi, proudem řeči procházejí všechny hříchy. Libertinští vypravěči přitom obsazují roli hříšníka i zpovědníka – vyznávají a doznávají své neřesti (přičemž rekapitulaci těchto neřestí nechybí precizní klasifikace a systematizace hodná žánrů duševního neboli zpovědního zrcadla či duchovních exercicií) a současně udělují rozhřešení, jež spočívá převážně v demonstraci řečeného. Zatímco tradiční křesťanská zpověď nutí

hříšníka říct vše, aby mohlo být vše odpuštěno a „smazáno“²⁷⁵, a smysl vypovídání tak vlastně vede k mlčení (ostatně instituce zpovědního tajemství a svátostný charakter zpovědi toto intimní ticho zvýrazňují a zvýznamňují), libertinská vyznání ústí v pravý opak – tajemství nahrazuje spiklenecké napětí a vyznání neřesti nevede k jejímu smazání, ale k její realizaci: „*Pánové povstali, aby právě uznaný princip převedli do praxe.*“²⁷⁶ Řeč podněcuje představivost posluchačů a vede k přímému jednání – rétorika splývá s erotikou. Michel Foucault mluví v této souvislosti o denaturalizaci sexuality: „*Pro moderní sexualitu není tolik příznačné to, že od Sada až po Freuda objevila řeč svého rozumového zdůvodnění či své přirozenosti, jako spíše to, že násilnost jejich promluv sexualitu „denaturalizovala“ a že ji vrhla do prázdného prostoru, kde naráží pouze na nepatrnou hranici, kde již nemá žádnou druhou stranu ani pokračování jiné, než je posedlost, v níž se rozpadá. Neosvobodili jsme sexualitu, nýbrž přivedli jsme ji až k její hranici, která je hranicí našeho vědomí, poněvadž právě ona diktuje jediný možný způsob, jímž naše vědomí může číst naše nevědomí; k hranici zákona, poněvadž sexualita se ukazuje jako jediný absolutně univerzální obsah zákazu; a k hranici naší řeči; sexualita rýsuje onu zpěněnou čáru příboje, kam až smí na písečné pláži mlčení dosahovat.*“²⁷⁷ Co se skrývá za oním prázdňem, k němuž dospívá erotizovaná řeč a rétorická sexualita? Foucault odpovídá: „*Od toho dne, kdy naše sexualita začala mluvit a stala se mluvenou, řeč přestala být momentem odhalování nekonečna; konečnost a bytí zakoušíme nyní právě v hutnosti řeči.*“²⁷⁸ Sadova hutnost řeči ovšem nezbavuje pouze svět jeho transcendentního přesahu, posvátného ticha²⁷⁹ nekonečnosti, ale rovněž připravuje tělo o možnost prožitku touhy a slasti, protože obé se naplňuje pouze skrze jazyk; tělo, sterilní a umrtvené – v doslovném i přeneseném významu, je pouhým nástrojem; hmotou, kterou oživuje slovo, aby na něm demonstrovalo svou moc.

Demonstrativní charakter těla si nejintenzivněji uvědomíme při četbě *Filosofie v budoáru*. Skupina libertinů zasvěcuje mladou a nezkušenou Eugénii do tajů libertináže; zkušený učitelé všechny teoretické výklady pečlivě demonstrují prakticky:

DOLMANCÉ: Dobrá, madam, položím se na tuto pohovku; vy zaujmete místo vedle mě, chopíte se předmětu a vysvětlíte si na něm jeho vlastnosti naší malé žáčce. (Dolmancé ulehne a paní de Saint-Ange demonstruje.)

²⁷⁵ viz. Foucault, Michel: *Život lidí zloprověšných: Myšlení vnějšku*. Praha, Herrmann a synové 2003

²⁷⁶ Sade (2000): 56

²⁷⁷ Foucault (2003): 7-8

²⁷⁸ Tamtéž, s. 32

²⁷⁹ Německý teolog Rudolf Otto mluví o třech přímých projevech posvátna v umění – tmě, prázdnotě a mlčení. Viz. Otto, R.: *Posvátno*. Praha, Vyšehrad 1998

PANÍ DE SAINT-ANGE: *Toto Venušino žezlo, které máš před očima, Eugénie, je prvním činitelem smyslných radovánek: říká se mu úd, a to plným právem; není jediné partie lidského těla, do níž by se nezaváděl. Vždy poslušen vášni toho, kdo jím hýbe, zahnívá se buď zde (dotkne se Eugéniiny kundy): to je jeho řádná cesta...nejrozšířenější, ale ne nej příjemnější; hledaje chrámu tajemnějšího, chce si libertin často užít tady (roztáhne si hýždě a ukáže díru v sedínce): k tomuto užívání rozkoše, ze všech nejlíbeznějšímu, ještě dojdeme; také ústa, ňadra, podpaží mu často nabízejí oltáře, kde pálí své kadidlo; ale ať už zkrátka dá přednost kterémukoli z těchto míst, poté co si chvíli zaskáče, ho vidíme vystříknout bílou a vazkou tekutinu, jejíž odchod muže pohrouží do blouznění sdostatek pronikavého, aby mu to dalo nejsladší povyražení, v jaké může v životě doufat.*

EUGÉNIE: *Chtěla bych vidět, jak ta tekutina teče!*

PANÍ DE SAINT-ANGE: *Toho bych dosáhla prostou vibrací své ruky: vidíš, jako ho popudí, když do pohoním! Tyto pohyby se nazývají **onanie**, v jazyce libertináže se této činnosti říká **drandit**.*

EUGÉNIE: *Drahá přítelkyně, nech mě drandit ten krásný úd.*

DOLMANCÉ: *Pro mě za mě. Nechme ji jednat, madam: tato bezelstnost mě hrůzostrašně ztopořuje.*

PANÍ DE SAINT-ANGE: *Jsem proti takovému unáhlování. Vy neznáte míru, Dolmancé; odchod semene sniží aktivitu vašich animálních duchů, a to ochladí žár vašich výkladů.*

EUGÉNIE, *mnouc rukou Dolmancéova varlata*: *Jak mě mrzí, milá přítelkyně, odpor, který kladeš mým přáním! ...A tyto bobulky, na co je to a jak se to jmenuje?*²⁸⁰

Tělo se stává názornou učební pomůckou při pedagogickém výkladu z anatomie a lexikologie, a ačkoli dialogický diskurs učitel-žák²⁸¹ předpokládá určitou hierarchii zúčastněných, demonstrativní funkce těla tento rozdíl naprosto nivelizuje – mezi tělem zasvětilce a zasvěcovaného není žádný rozdíl. V tomto případě se zdůrazňuje především anatomický kontext těla, a tudíž především jeho funkčnost. Erotická touha v pravém slova smyslu ustupuje do pozadí – Dolmancého nevzrušuje a nerozpaluje Eugéniino tělo, ale slova; žár náleží výhradně jazyku a vášně těla paradoxně tento žár hasí. Také to, co má být demonstrováno, nesouvisí s výjimečností individuálního těla; všichni víme, že školní

²⁸⁰ Sade (1995): 25-26

²⁸¹ Nelze se nepousmát při četných narážkách na Rousseauovy výchovné spisy; zřejmě je koneckonců i travestie platónského dialogu.

vyčpaniny, zárodky v lihu nebo lidská kostra nemají označovat nic výjimečného, ale univerzální a typické.

Forma dialogu odkazuje ještě k dalším kontextům – jednak ke kurtoazní konverzační etiketě (stejně jako v Laclosových *Nebezpečných známostech*), jednak k textu dramatickému – ostatně stylisticky odpovídají budoárové dialogy především divadelnímu scénáři. Stejně podstatnou roli jako dialogy hrají i scénické poznámky: *aranžují se; na minutu ustane, aby si prohlédl své dílo, potom se do něho opět dá; póza se zbortí; zatímco se jím požadovaný postoj aranžuje, bodá do hýždí; provádějíc žádaný postoj; figura se zaranžuje; zde se postoj zbortí; všichni aplaudují...* Jaké divadlo se před námi odehrává? Rozhodně hra, jež od začátku přiznává a reflektuje svou umělost, resp. stvořenost – figura, postoj, aplaus, aranžování; libertin je hercem a režisérem současně. Nápadná, téměř manýristická, stylizace tělesných figur a póz by mohla budít zdání, že pro nás božský markýz sestavil jakousi moderní Kámasútru, encyklopedii milostného umění. Slast totiž nezpůsobují pohybové či anatomické dispozice těla samy o sobě, ale schopnost těla předvést řečené; i vlastní tělo se stává loutkou, objektem aranžování. Figura vrcholí vytvořením jednoho kolektivního těla; mechanického stroje složeného z dílčích „součástek“, které do sebe přesně zapadají. K úspěšnému zaranžování vede vskutku titěrná hodinářská práce a „vyvrcholení“ si v ničem nezadá s špičkovým sportovním výkonem.

Roland Barthes si všímá jiného specifického rysu divadelnosti: „*Sadovské tělo, prezentované ve své fádnosti a abstraktnosti je de facto tělo viděné zdálky a v plném osvětlení scény; je to pouze velmi dobře osvětlené tělo, jehož osvětlení samo, rovnoměrné a vzdálené, vymazává individualitu (nedokonalosti pokožky, nehezku barvu pleti), ovšem propouští čistou spanilost; přirozeným prostorem tohoto osvětleného těla, bezvýhradně vábného a naprosto nepřístupného, je malé kabaretní divadlo.*“²⁸² Perspektiva osvětleného těla viděného zdálky odpovídá spíše vyprávěcí situaci *120 dnů sodomy*, což si uvědomíme při představě prostoru, v němž se večerní vyprávění odehrává – půlkruhová místnost, v centru na vyvýšeném místě trůn vypravěčky, po obou stranách ohraničen sloupy s mučícími nástroji a předměty zhýralosti; po obvodu místnosti výklenky, v nichž sedí pánové (zpovědnice?) naslouchající příběhům a mezi vyvýšeným trůnem a protilehlými (rovněž vyvýšenými) výklenky spodní jeviště, na němž se inscenuje hrůzný kabaret zvrhlosti. Ve *Filosofii v budoáru* pracuje Sade s opačnou perspektivou, s horizontem těla blízkého, nikoli vzdáleného. Obě perspektivy ale tematizují problém diváctví, přičemž v samotných příbězích

²⁸² Barthes (2005): 126

divák chybí – libertini hrají a režirují současně, ostatní se pak stávají postavami jejich představení, oběťmi; nenarazíme na nikoho, kdo by nebyl součástí této hry. Přesto zřetelně cítíme, že se někdo dívá. To já, čtenář, jsem ten, kvůli němuž se tato těla nasvěčují a vystavují. Ale i přes primárně demonstrativní charakter těchto těl, nepůsobí mé diváctví přirozeně. Na jednu stranu mě inscenovaná a aranžovaná přirozenost těla láká, na druhou odpuzuje; odhaluji něco, co má zůstat zahaleno; nahlížím někam, kam bych neměl, ale nemůžu jinak – na rozdíl od těch, které sleduji. Divák se mění ve šmíráka. Ve voyeura, jehož diváctví bude vždy diváctvím nepřiznaným, skrytým a především naprosto osamoceným a spikleneckým zároveň. Voyeurství sadovského čtenáře ale nezpůsobuje žádnou trapnost, to čeká až na kontext modernistického románu (Kafka, Gombrowicz, Musil); neodhalujeme skrze klíčovou díрку intimní drama, ale přijímáme provokativní mechanickou hru odhalených těl, která neskrývají, že ji inscenují právě kvůli našemu pohledu – to nás nutně přivádí k tématu těla pornografického.

Nejvýraznější vlastnost pornografického těla spočívá právě v jeho demonstrativnosti; je to tělo určené k dívání, vystavované, aranžované; tělo, které má v první řadě diváka-čtenáře dráždit a vzrušovat, přičemž si divák od samého počátku jasně uvědomuje, že aktéři vzrušení pouze předstírají, protože hra svádění se neodehrává mezi nimi vzájemně, ale mezi herci a divákem – to on má být sveden. Nejúčinnější zbraň pornografického těla, nahota, neodkazuje na tělesnou přirozenost, ale spíše na obnaženost – v doslovném i metaforickém slova smyslu. Jako by skrze svou odhalenost tělo říkalo „jsem tu; vydáno v šanc, připraveno k použití (zneužití) a manipulaci, bezvládné a bezduché“. Současně ale obnažené tělo upozorňuje na svůj povrch jako znak, jak si všímá Jean Baudrillard: *„Nahota zahalená závojem oděvu funguje jako tajný ambivalentní referent. Obnažená ukazuje povrch jako znak a vrací se do oběhu znaků: design nahoty. (...) Navíc je podsouvána zmatečnost do pravdivostní výpovědi sexu nepokrytými operacemi, tím více se noříme do akumulace znaků, tím více se uzavíráme v nadznakovém významu směrem k nekonečnu, tedy k takové realitě, která už neexistuje, směrem k takovému tělu, jaké nikdy neexistovalo.(...) Nikdy tedy nahota, nikdy obnažené tělo, které by bylo pouze obnažené – nikdy jenom prosté tělo.(...) V kultuře, která není založená na fetišismu (která z nahoty nedělá fetiš objektivní pravdy), se tělo nedostává do opozice k výrazovému bohatství lidské tváře, jež je jediné obdařené pohledem. Celé tělo je tváří a prohlíží si vás. Přesto není obscénní, tedy není takové proto, aby byla spatřena nahota. Jeho obnaženost nemůže být patrná, stejně jako tento význam pro nás nenese obličej, neboť*

v takové kultuře je tělo symbolickým závojem.“²⁸³ Odhalením symbolického závoje se tedy tělo stává jednak „nestvůrně viditelným“, jednak se rozpadá jednota těla a tváře; tělo vymazává a vytlačuje tvář, neboť ona nese znaky individuality, identity, emocí – a to vše pornografické tělo popírá²⁸⁴. Přesto se i samo tělo posléze znečitelňuje a rozpadá. Perspektiva pornografického těla si totiž žádá detail, z celku těla se vyčleňují ty části, které se mohou nějak podílet na sexualitě. Ale vzhledem k tomu, že téměř jakákoli tělesná část se může z celku vydělit a vhodnou aranží začlenit do sexuálního kontextu, mizí jejich hierarchičnost; nelze mluvit o čistém a nečistém, dotknutelném a nedotknutelném či profánním a sakrálním místě. Naopak na důležitosti nabývá jejich sexuální (biologická, mechanická) funkčnost. Dokonce díky detailu nahlížíme do nitra těla, ale neuvidíme žádnou hlubinu metafyzickou nebo psychickou, pouze fyziologickou – nikoli tělo jako mikrokosmos, ale tělo jako soustavu orgánů.

Do jaké míry ale odpovídá pornografickému tělu tělesnost Sadových textů? Nejnapadnější shodu jistě najdeme v demonstrativnosti (aranžovanosti, inscenovanosti). Stejně tak dochází i k nivelizaci těla, což nesouvisí pouze se ztrátou hierarchičnosti jednotlivých částí, ale spíše s všudypřítomným motivem proměny – máme před sebou rozpořehované mechanické kolektivní tělo, jež je stále důmyslnějšími aranžemi uváděno do pohybu, rychlým sledem bortících se a v zápětí znovu konstruovaných póz. Svou roli zde opět hraje představa těla „zdravě“ fungujícího; funkčnost nepotvrzuje pouze pohyb a náležitá funkce pohlavních orgánů, ale i nápadná fascinace konkrétními fyziologickými pochody těla (jídlo, trávení, vylučování), které vytvoří specifický diskurs Sadovy sexuality. V těchto živých obrazech se neustále mění role trýznitele a oběti, aktivního vníkaní a pasivního pohlcování. Všechny tyto transformace vrcholí metamorfózou pohlaví; četnost a priorita homosexuálního a análního sexu nepramení pouze ze „svatokrádežného“ popření přirozeného kontextu sexuality (heterosexualita, plodivá síla, apod.), ale z důsledného zrovnoprávnění lidského těla – v libertinské hře neřestné erotiky není rozdíl mezi tělem muže a ženy; volnost a rovnost, jež deklarují osvícenečtí filosofové v abstraktním kontextu přirozených lidských práv, Sadovi hrdinové reálně uskutečňují.

Tělo nivelizované, „zrovnoprávněné“ a navíc s absencí tváře popírá veškerou jedinečnost, individualitu i svébytnost osobního těla. Kde končí hranice mého těla a začíná tělo druhého? Sadova erotika nám říká, že nic jako mé vlastní tělo neexistuje; protože tělo

²⁸³ Baudrillard (1996): 42-43

²⁸⁴ Tvář buď zcela chybí, nebo je zahalená. Nejčastěji se zahalují oči (páska, škraboška), které jednak nejvíc souvisejí s individuálními rysy a identitou, jednak mají vzhledem k sexuálnímu využití nejmenší potenciál – na rozdíl od úst. Škraboška navíc může přímo odkazovat na divadelní inscenovanost a aranžovanost.

nabývá hodnotu teprve tehdy, když se dá k dispozici druhému, a naopak – tělo druhého má pro mne hodnotu tehdy, podvolí-li se mé vůli. Vzniká tak zvláštní nové bratrství, jehož idea vychází z předpokladu, že všichni se rodí s určitou dávkou krutosti. Společné zakoušení strasti, bolesti a krutosti tak jednak vede k jediné možné slasti, jednak legitimizuje princip násilí: „*Neexistuje žádné srovnávací měřítko mezi tím, co zakoušejí druzí, a tím, co pocítujeme my; sebesilnější dávka bolesti druhých je pro nás zajisté nicotná a sebelehčí zašimráni slasti námi zakoušené se nás týká; proto musíme stůj co stůj dát přednost tomuto lehkému zašimráni, které je nám libé, před abstraktní sumou nepříjemnosti druhých, které nás nemohou zasáhnout. Ale přihodí-li se naopak, že zvláštnost našich orgánů, naše bizarní ustrojení, nám činí bolest bližního příjemnou, což se často přihodí: kdo pochybuje, že pak nepopíratelně musíme dát přednost bolesti druhého, která nás pobaví, před nepřítomností této bolesti, jež byla naší újmou.*“²⁸⁵ Zdroj všech omylů v oblasti morálky vychází podle Sada z falešného a směšného pojítka bratrství, jež vynalezlo křesťanství. Soucit s bližním ovšem v Sadově světě nehraje roli, neboť se všichni rodíme izolováni, „*všichni nepřáteli jeden druhého, všichni do stavu trvalé a vzájemné války*“. Skutečná perverze spiklenců sadistických slastí se tedy rodí ze ztráty autonomie vlastního těla a přivlastnění těla druhého. To potvrzuje i výčet „zločinů z libertináže“: prostituce, nevěra, incest, znásilnění, sodomie. Přirozená povaha krutosti, izolovanost, rovnost a deklarovaná svoboda jednotlivce legitimizují jak vyvlastnění, tak ovládání a přivlastnění. Vrcholný okamžik slasti souvisí jednak s bolestí, jednak s apatií. Oba zdánlivě protikladné prožitky ale paradoxně ústí k popření a mizení těla.

Sadistická slast požaduje tělo mučené a trpící, bolest tělo přivádí na hranici smrti. Erotismus těla nepramení z vášně a smyslnosti, ale z askeze, jež nevede ani k extatickému prožitku, ani k povznesení ducha, kam by nás mohla směřovat travestie křesťanského mučednictví, ale k nicotě. Okamžik vyvrcholení vždy souvisí s marností - „*Deset scén libertináže opakujících se den co den vyvane do noci mlčení, když se chce, sotva je po všem.*“²⁸⁶ ; orgasmus se vždy spojuje s „malou smrtí“ (le petit mort). Apatie, která libertinům nahrazuje slast i vášně, nepramení pouze z umrtvení a znicotnění těla, ale z možnosti opakování: „*V apatickém opakování aktu vyvstává nový faktor: počet, přesněji řečeno vztah kvantity a kvality v sadismu. Akt, z vášně opakovaný na témž předmětu, se znehodnocuje či diverzifikuje ve prospěch kvality předmětu. Jakmile se předmět zmnoží a předměty jsou znehodnoceny svým počtem, mnohem lépe se stvrzuje kvalita samotného aktu, opakovaného*

²⁸⁵ Sade (1995): 125

²⁸⁶ Tamtéž, s. 59

v *apatii*.²⁸⁷ Nejde tedy pouze o zmnožení aktu, ale i objektů, což nás opět přivádí k znicotnění individuálního a jedinečného těla, jež se svým utrpením a umrtvením proměňuje v pouhou věc. Skrze opakování ale může vést cesta i k nekonečnosti: „*Jestliže záměrem 120 dnů Sodomy je vyčerpat všechny možnosti perverzního získávání slasti, implikuje tento gigantický projekt také jakousi potenciální nekonečnost: i když jsou všechny zmíněné možnosti uskutečněny, stále zbývá jejich donekonečna opakovatelný, iterovaný charakter.*“²⁸⁸ Výsledná nekonečnost nepřináší ani slast a už vůbec ne útěchu, ale onu kunderovskou nesnesitelnou nicotnost bytí či spíš nesnesitelnou lehkost zločinu. Vypadá to, že bychom měli dojít k závěru, že neřest a zločin Sadových hrdinů pramení z tělesnosti a erotiky. Susan Sontagová v eseji věnované pornografické imaginaci mluví o výhradním pravidle relevance – vše se musí vztahovat k erotické situaci: „*Svět pornografické imaginace je svět absolutní. Disponuje silou a mocí přetvořit či přeložit všechny obavy a starosti, jež jsou do něho vloženy, a vše redukovat do jediné platné měny erotického imperativu. Veškerý děj je chápán jako soubor sexuálních transakcí.*“²⁸⁹ Sadova imaginace sice předchází jednání, které ovšem v intencích pravidla relevance nesměřuje primárně k situaci erotické, nýbrž rétorické. Řeč předchází erotické situaci, jejíž aktualizace se opět vrací do sféry řeči, která vytváří náležitý diskurs zločinu²⁹⁰. V této souvislosti tematizuje Bataille vztah civilizovanosti a řeči: „*Civilizovaní lidé totiž mluví, zatímco barbaři mlčí, a ten, kdo mluví, je vždy civilizovaný. Nebo přesněji, řeč je z definice výrazem civilizovaného člověka, zatímco násilí je němé.(..)* Sadovy postavy porušují hluboké ticho, které je vlastní násilí. Nikdy neříká, že existuje, nikdy nestvrzuje své právo na existenci, vždy existuje, aniž to říká.“²⁹¹ Samotné tělo a jeho rozkoše vyvanou do noci mlčení, nemohou tak nést ani příčiny, ani důsledky zločinů – ty rezonují v proudu řeči, jejíž svrchovanosti a násilí se podrobuje vše jedinečné i banální. Ostatně sama osoba božského markýze to dost ironicky potvrzuje – pouze na základě jediného textu si můžeme vytvořit

²⁸⁷ Klosowski (1994): 38

²⁸⁸ Fulka (2002): 52-55

²⁸⁹ Sontagová (2002): 62-67

²⁹⁰ Podobně se tato inverze perverze těla a perverze jazyka ukazuje v románu Vladimira Sorokina *Třicátá Marinina láska* (rusky 1983). V první části románu je hlavní hrdinka zasvěcována do rozličných tělesných neřestí, které si svou rozmanitostí v ničem nezadají se Sadovou encyklopedií. Marné hledání lásky se naplní právě tou třicátou – komunistickým soudruhem, hrdinka opouští neřest a zhýralost; z požívačného a rozháraného femme fatale se stává spokojená a šťastná údernice, která vymění klavír za soustruh, extravagantní oblečení za kombinézu a věčně neuspokojenou touhu za ideové naplnění. Poslední část knihy, jakýsi proud vědomí hříšné a napravené ženy, pozvolně přechází v jednolitý tok ideového a angažovaného jazyka, jenž naprosto znemožňuje určit, kde končí vnitřní monolog hlavní hrdinky a začíná citace z dobového komunistického tisku. Vyprázdňenost, odosobnělost a persuzivnost tohoto jazyka nutí čtenáře k poznání, že skutečná neřest a zločin nesouvisí s tělem, ale jazykem – to, co nás děsí, vyvolává znechucení a odpor není pornografie těla, ale pornografie jazyka.

²⁹¹ Bataille (2001): 231

obraz o „skutečné“ podobě božského markýze, o jeho postavě, tváři, šatech – musíme nahlédnout do policejních protokolů, které byly sepisovány při markýzově zatčení.²⁹²

²⁹² viz. Lely, Gilbert: *Sade*. Praha, Concordia 1994.

PONOŽKY BARVY USCHLÉHO LISTÍ

Jsi pravý, nebo jen herec? Zástupce, nebo samo zastupované? Nebo jsi pouhá napodobenina herce...

Friedrich Nietzsche: Ecce homo

Postesk romantického básníka lorda Byrona, že by byl raději Brumell než císař Napoleon, může v současném čtenáři vzbuzovat zvědavost. Komu dává romanticky neklidný a titánsky hrdý duch přednost před vzpurným egem padlého císaře a vojevůdce? Na stejně obdivnou a kořící se vzpomínku narazíme i v zápiscích Oscara Wilda nebo Charlese Baudelaira. Přestože se George Bryan Brumell nestal hrdinou velké historie, „*z Brumella udělaly prince doby jeho osobní, nenapodobitelné mravy, to, co je v životě společnosti nejkřehčí, co po sobě nezanechá stopu, co vyvane jako nejjemnější a nejprchavější vůně. Brumell má podobně jako řečník, herec, krasoduch a všichni ti, kteří promlouvají k tělu skrze tělo, jak říká Buffon, pouze jméno, jež plane tajemným odleskem ve všech dobových pamětech.*“²⁹³ Čím všechny současníky magnetizovala tato křehká a prchavá řeč těla? George Brumell, patron všech dandyů, vstoupil do řady uměleckých děl, ačkoli sám nenapsal jedině. V Brumellově řeči těla se totiž předmětem umění, estetických ambicí může stát pouze vlastní, prchavé a především tělesné já. Učinit sebe sama uměleckým dílem – to bude krédo dandysmu.

Dandysmus nelze jednoznačně charakterizovat ani jako umělecký směr, ani jako „životní filosofii“, ani jako salónní stylizaci. Osudy fiktivních a skutečných osob, autorů a jejich postav se proplétají a slévají v chimérickou a prchavou osobu dandyho, jehož identita se rozplývá na zdánlivém vrcholu svého sebevytváření, jež je současně i záměrnou a ironickou sebedestrukci. Jako by ve „skutečnosti“ žádný opravdový dandy nikdy nežil, přesto postoj dandyho brilantně vystihuje odyseu utváření moderního já. Etická podstata liberalismu zvěstuje člověku absolutní nárok na autonomii jednotlivce, jíž mohou omezit pouze rovnocenné nároky ostatních. Jak ovšem přenést ideu svobody z diskursu občanský politického do oblasti svobody vnitřní? Jak říká J.W. Burrow „*svoboda dělat cokoli, ruší důvody dělat něco konkrétního*“²⁹⁴. Identitu člověk nezíská ani na základě krve, ani

²⁹³ Barbey d'Aureville (1996): 30-31

²⁹⁴ Burrow, J.W.: *Kříže rozumu. Evropské myšlení 1848-1914*. Brno, CDK 2004.

příslušností k půdě, dokonce ani pomazáním. Člověk je tabula rasa a svou identitu si musí budovat, jméno ani předci nic neznamenají.²⁹⁵ Klíčovým zážitkem moderní společnosti se stane banalita, všednost a uniformita. Dandystické urputné hledání svého já vnímejme tedy především jako pokus o to, jak se v rovnostářské společnosti občanů odlišovat. Tímto směrem už se samozřejmě vydal i romantismus. Romantičtí básníci odhalují rozhárané a nepokojné nitro, vystavují ho úkladům povrchní společnosti, trýzním nešťastných lásek, metafyzických muk, bouřím, povodním i májové přírodě. Překonávají descartovský dualismus těla a ducha, tělo je zrcadlem duše, trpí-li tělo, strádá i duch a opačně; přesto se ale problematičnost moderního já ukazuje především utrpením nitra, protože romantický duch a ideál se vždy z vězení (v doslovném i metaforickém smyslu slova) těla odpoutává a osvobozuje.²⁹⁶ Rousseauovský návrat (či útěk) k přirozenosti a přírodě bude navíc vyznavačům dekadence připadat příliš patetický a afektovaný.

Autoritou a legitimizující silou moderní společnosti se stává především veřejné mínění a dandy chápe, že vlastní identita nevzniká pouhým bytím, ale že se utváří v procesu prezentace a že z hlediska veřejného mínění jde především o to, jak se člověk jeví. Já, má-li se vymykat nivelizovanému davu, musí být viděno, ba dokonce vystaveno vidění. Dandy vytváří své já tak, aby tu bylo pro druhého, aby jím bylo viděno; proto soustřeďuje pozornost svou i druhých k svému vnějšku, povrchu – k svému tělu. Budovat identitu znamená vytvářet svůj obraz, přesněji učinit sebe sama výtvozem, dokonalým uměleckým dílem, což může vést až k zvěčnění sebe sama. Dandy okázale demonstruje vnějškovost tohoto povrchu. Hranicí, která odděluje já od druhých, ale není samo tělo, kůže; dandystická optika vnějšku vidí mnohem dál a upozorňuje na samotný povrch povrchu – z řádu věci se totiž vyděluje oblečení. V souvislosti s personifikací věci odkazuje Francois Coblenceová ve své monografii²⁹⁷ na odlišnosti dvorské a měšťanské kultury – zatímco měšťan, vrhnuvší se do dravých vod kapitalismu a hospodářské soutěže, dělá v koloběhu zboží z živých bytostí věci, dvořan personifikuje předměty. Vzhledem k tomu, že dvořana nedefinuje to, co vyprodukuje, ale to, co reprezentuje, nabývá vše, co může posloužit reprezentaci znakovou povahu. Věci získávají hodnotu na základě toho, k čemu, respektive ke komu se vážou. Dandy, který se chce stát

²⁹⁵ Řada dekadentních hrdinů (Huysmans, Wilde, Hlaváček, D'Aurevilly) jsou posledními potomky šlechtických rodů. Urozený původ ale jejich identitu nestabilizuje, ale naopak znejišťuje – motiv dědičných nemocí, rodinných degenerací, rozkladu spíš vytváří eschatologickou atmosféru blížícího se konce a prohnitost a agónii elit tradiční společnosti, které jako elity selhaly a jejichž úpadek charakterizuje nastupující moderní, občanskou společnost, pro níž tradice nemá hodnotu. Prostor upadajících aristokratických sídel bude také poskytovat vynikající možnosti pro rozvinutí dekorativní a manýristické topologie dekadentní literatury.

²⁹⁶ Prozatím ponechme stranou žánry vycházející z tradice triviálního vyprávění, především gotický román – pro ně by tato charakteristika neplatila.

²⁹⁷ Coblenceová, F.: *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Praha, Prostor 2003.

novým aristokratem moderní společnosti, činí tedy ze svého vnějšího „kabátu“ znak. Hlavní atribut dandyho, elegance, svou chiméričností a neuchopitelností tematizuje a problematizuje otázku estetické hodnoty i normy. Nic nevystihuje v této souvislosti moc veřejného mínění lépe než téma vkusu a módy – být viděn v určité situaci, určitými lidmi, v určitém oděvu.

Charles Baudelaire řekl, že aby se člověk mohl stát dandym, potřebuje především čas a peníze. Právě motiv času se v souvislosti s dandystickým pojetím těla bude objevovat nejčastěji. Zvěčněné tělo, zastoupené svou absolutně nejvnějšnější sférou, oděvem, poskytuje iluzi zastaveného času, trvání věčně dokonalého uměleckého díla: „*Dandysmus nespočívá v nápadu, ve vzhledu těch rukavic, v tom, jak se pod nimi rýsuje obrys nehtů s půlměsíčkem kůže, nýbrž v tom, že rukavice museli vyrobit čtyři speciálně školení umělci řemeslníci, jeden vytvaroval palec a tři ostatní ten zbytek.*“²⁹⁸ Precizní a dokonalá forma dandyho fasády se ale mění v pouhou iluzi. Jediné, co trvá, je moment sebeutváření já, čas dandyho toalety: „*Dandy stráví oblékáním třeba deset hodin, ale jakmile je ustrojen, už ani nepomyslí na to, co má na sobě. Od toho tu jsou ostatní, aby si všimli jeho oděvu.*“²⁹⁹ (...) *Dojem, který Brummell vyvolal, se pokaždé zhustil do jediného okamžiku, ve kterém se vždycky všechno začínalo úplně znovu. Nic se neuchovávalo, zmizelo i samo trvání.*“³⁰⁰ Okamžikem dovršení se vše rozpadá, dokonalý oděv sice upozorňuje na dílo detailního a časově náročného procesu, ale výsledek je ve své jedinečnosti, neopakovatelnosti a nenapodobitelnosti naprosto pomíjivý, stejně jako přítomný okamžik. „*Des Esseintes místo odpovědi jen zamnul rukama, a stoupl si před zasklenou knihovnu, kde byla vějířovitě rozložena souprava ponožek; váhal chvíli, který odstín zvolit, a potom, když uvážil zasmušilost dne a morózní stínovaný vzorek oděvu, když pomyslel na cíl, kterého chtěl dosáhnout, vybral si rychle pár hedvábných ponožek v barvě uschlého listí.*“³⁰¹ Skutečného dandyho nevytvořil Oscar Wilde, ostatně sám proslulý dandy, v postavě Doriana Graye, ale v postavě lorda Henryho. Gray touží po trvání, dokonalosti, věčné kráse, faustovsky zaprodává svou duši za věčné mládí a krásu, ale jeho mefistofelský přítel Henry ví, že lidská krása, jakkoli se může jevit formálně dokonalou, pomíjí: „*Ale my své mládí nedostaneme zpátky nikdy. Tep radosti, který v nás buší ve dvaceti letech, zleniví. Údy nám ochabnou, smysly začnou práchnivět. Zvrhneme se v ohybné panáky, pronásledované vzpomínkami na vášně, z kterých jsme měli příliš velký strach, a na znamenitá pokušení, jimž jsme neměli odvahu se vzdát.*“³⁰² S emblémem dandyho se pojí elegance a potřeba šokovat.

²⁹⁸ Barbey d'Aurevilly (1996): 27

²⁹⁹ Tamtéž, s. 47

³⁰⁰ Coblenceová (2003): 90

³⁰¹ Huysmans (1979): 173

³⁰² Wilde (1965): 97

Dandy opravdu provokuje, ale skutečný šok nespočívá v jeho konverzačních impertinencích, kombinaci barev, exkluzivitě materiálu či střihu, ale v momentě, kdy si uvědomíme, že za přehnanou péčí o vlastní zevnějšek se skrývá sebeironické gesto. Hra, na jejímž počátku i konci stojí vědomí marnosti tohoto konání. Všechn čas, energie i peníze směřují k vytvoření dokonalého povrchu; samotný výsledek má ale pro svého tvůrce spíše hodnotu vtípu než absolutní maximy. Ostatně sebedokonalejší výtvar začne dřív nebo později svého stvořitele nudit (des Esseintesova záliba v křížení rostlin, míchání parfémů...). Dandyho obsese vlastním povrchem může sice vypadat jako fetišizace těla, ale vede spíš k jeho znicotnění. A přestože se jedná hlavně o tělo určené k vidění, pohled druhého v mnohém předčí spočinutí vlastního zraku na sobě samém – odtud narcisní povaha dandysmu a motiv zrcadla a zrcadlení.

Dandymu se stává každý střep zrcadlem, říká Barbey d'Aureville. Dandy potřebuje zrcadlo, aby se přesvědčil, že mu přesně padne redingot, že má správně uvázanou kravatu. Ale co spatří při pohledu do zrcadla? Nahlédne do hlubin svého nitra? Přináší mu pohled do vlastní tváře iniciační zážitek jako hrdinům Borgesových povídek (např. Zrcadlo a maska)? Když jsme před chvílí zastihli des Esseintese při toaletě, vybíral si právě před knihovnou ponožky. Kulisy této scény nám prozrazují nejen to, že ponožky mají větší hodnotu než knihy, ale především, že hlavní význam knihovny spočívá v skleněných dveřích, des Esseintes nehledá knihy, ale svou tvář, svůj obraz. Skleněná plocha mu ale nenabízí odhalené nitro, ale zase pouhý povrch; zachytit těkavou povahu fluidního já lze pouze vnější soudržnou formou – za péčí o svůj zevnějšek se skrývá strach z toho, že „kůže“ nepadne, což by definitivně zničilo iluzi koherentního já – proto musí být uzel kravaty dokonalý, barva oblečení ladit s roční a denní dobou, oblek musí padnout. „*Oděv – kůže uchovává a stměluje vnitřek a dělí jej od vnějšku. V kultu vlastního já jde především o to vytvořit tenhle obal. Je to kult povrchu.*“³⁰³

Dandy nemůže existovat bez pohledu do zrcadla, protože pouze ono ho může ujistit o vlastní existenci. Josif Brodskij ve své eseji věnované mimo jiné Benátkám (pokud bychom rysy dandyho mohly přiřknout nejen osobě, ale i prostoru, pak by to byly jistě Benátky) říká, že „*povrch je to první, co oko zaznamená, a je často výmluvnější než samotný obsah, který je ze své podstaty pomíjivý. (...) Oko se neztotožňuje s tělem, ale s objektem své pozornosti.*“³⁰⁴ To je důvod tragédie Orfeovy či Lotovy ženy; pohled zpět znamená jednak spojení s minulostí, jež uvaluje jho na vše budoucí, jednak splnutí s tím, co vidí – Orfeus totiž nespatří jen stín své milované Eurydiky, ale také těžké bahenní vody posmrtných močálů Hádovy říše, Lotova žena svým pohledem slyne s hořícím prokletým městem hříchu. Když si des Esseintes obloží

³⁰³Coblenceová (2003): 175

³⁰⁴Brodskij (2003): 65

stěny budoáru zrcadly, nedělá to proto, aby umocnil své erotické zážitky; zrcadla, navzájem si vracející svůj odraz, potvrzují existenci jeho já, které je konstruováno jako odraz (nápodoba) a obraz (dílo), dandy splývá se svým obrazem a buduje sám sebe jako napodobeninu. Může to být maska nebo role, ale nepřichází žádné finále, katarzní demaskování ve stylu barokního dance macabre, protože pod maskou, formou, povrchem se neskrývá ani tajená identita, ani hluboké nitro, ale prázdnota: „*A co jiného zakrývá dandyho oblečení nežli prázdnotu? Co jiného nežli vyprázdněnou niternost? Vypadá to, jako by viselo na věšáku, jak by bylo navlečené na docela obyčejnou kostru, na nějaké duté tělo. Oblečení jako hráz, jako hranice mezi uvnitř a vně – to ano. Ale také oblečení, které uvnitř nepřechovává nic „dobrého“ a podílí se na prezentaci dandyho nulového vnitřního smyslu, nulové paměti, nulového citu. Není tu žádné za.*“³⁰⁵ Kostra, na níž visí oblečení, já-kůže, také neodkazuje k žádnému mementu mori, jak jej známe z barokní literatury, které by apelovalo na čtenáře a upozorňovalo ho na „poslední věci člověka“ a pomíjivost všeho tělesného. Respektive pomíjivost a nestálost vnějšího vyjadřuje, ale nikoli proto, aby připomínalo primárnost věcí duchovních, ale děsivou skutečnost, že za prchavým a dočasným povrchem, oděvem, nemusí být vůbec nic, dokonce ani samotné tělo, pouze prázdnota. Dandyho tělo se stává jakousi krejčovskou figurínou, prázdnou formou vycpanou pilinami, dokonale imitující tvar těla, jehož torzo čeká na zahalení do přiléhavých šatů. Pokud drží pohromadě alespoň dandyho povrch, lze mluvit o identitě. Fatálnost rozpadu tohoto vnějšího těla objeví o pár let později modernisté – problém rozpadající se formy, motiv bezforemného nebo fragmentárního těla (Gombrowicz, Schulz, Kafka). Jeden z hlavních atributů modernistických mužů bez vlastností bude právě „nepadnoucí“ oblečení³⁰⁶, destrukcí koherentního vnějšího těla přijdou tito hrdinové o poslední záchytný bod své identity. Mimochodem všimněme si, jak nápadně často chybí v modernistickém interiéru zrcadlo, tím pádem i šance zahlédnout své vnější tělo, byť pouhý jeho povrch.

Pohled do zrcadla znamená pro dandyho jistotu identity, ale smysl jeho existenci dává teprve možnost její prezentace – dandy musí vyjít do ulic a učinit své tělo tělem veřejným. Jakékoli soukromé nebo intimní rysy těla chybí, protože v soukromí přestává dandy existovat. Zdánlivě jediný intimní okamžik dandyho těla – samo jeho utváření, toaleta – má smysl teprve tehdy, stane-li se veřejnou podívanou, představením pro druhé.³⁰⁷ To dává dandyho

³⁰⁵ Coblenceová (2003): 175

³⁰⁶ Plandavá uniforma „dobrého vojáka“ Švejka, dehonestovaná uniforma Jáchyma von Pasenowa – viz. Kapitola o modernistické tělesnosti.

³⁰⁷ Proslulými se staly návštěvy prince Waleského při Brumellově ranní toaletě – Brumell se obléká, princ obdivně zírá a napodobuje. Dochází tak vlastně k jakési travestii ranní audience u krále.

postavě i určité rysy divadelnosti. Celý svět se mu stává jevištěm, oblečení kostýmem a maskou, byť se pod ní neskrývá žádná tvář a tělo herce. Obojí odkazuje nikoli k herci, ale k roli – s povrchní, „nulovou“ povahou dandyho existence souvisí i určitá etiketa, režim řeči. Dandyho já se konstituuje právě v procesu řeči, konverzaci, která mimo jiné opět odkazuje na kontext dvorské kultury (např. rytířský román). Mohlo by se zdát, že postava dandyho může fungovat jako další variace na oblíbený archetyp šaška, moudrého blázna nebo pikara, jehož ústy skrze drzost, pošetilost či zdánlivou pomatenost promlouvá k mocným tohoto světa nepříjemná pravda, ovšem na to se tento „nafintěný panák“ tváří příliš distingovaně. Což by nás mohlo navést k libertinské rétorice budoáru – v konverzaci dandyho ale chybí jakákoli erotika, vášeň, vzrušení, intimita. Krutost dandyho impertinence se totiž nerodí z touhy, ale z nudy. Jalovost dandyho ironie nemíří k transcendenci, ale k nicotným maličkostem, k vnějšku. Stejně jako zachází diskurs povrchu s tělem, zachází i s jazykem – jeho význam platí pouze v přítomném okamžiku, v tomto čase, v této situaci, v této stolní společnosti, jinak k ničemu neodkazuje. Síla duchaplné poznámky se vyčerpává v momentě, kdy je vyslovena – princip bonmotu. Jazyk i oblečení fungují jako hranice mezi vnitřním a vnějším, ale oběma chybí arbitrárnost, ani jedno neodkazuje k ničemu za, zůstává pouze prázdná forma. Pravidla společenské konverzace jí ale obdařují výrazným herním charakterem.

Diskurs společenské konverzace ale přeci jen probouzí určitou touhu, touhu svádění. Dandyho svádění ale chybí sadovská divadelní erotika, dokonce postrádá tělesnost vůbec. Dandy svádí, ale sám sveden být nemůže. Když mluví Baudrillard³⁰⁸ o povrchovém diskursu svádění, uvažuje o svádění jako o specifické herní strategii, při níž díky léčkám vystupují na povrch hlubinné příkazy, které „*překrucují a svádí samotný znak a význam*“. Ale u dandyho absentuje hlubina, nitro i význam. Dandy netouží ani po těle, jeho touha nemá erotickou povahu – žena jako oběť touhy a objekt svůdcovské strategie naprosto chybí; žena,³⁰⁹ říká des Esseintes, ztělesňuje vášeň, která je opotřebovaná, rafinovaná zjemnělost vede ke sterilitě prožitku a touha po exkluzivitě k impotenci: „*Podobně jako děvčata, která působením puberty začnou hladovět po všelijakých zkažených nebo odporných jídlech, dal se nakonec do snění o všelijakých výjimečných láskách, o perverzních rozkoších, a dospěl k tomu, že je také začal praktikovat; tohle byl pak konec; jeho smysly, jakoby uspokojeny tím, že všechno vyčerpaly,*

³⁰⁸ Baudrillard, Jean: *O svádění*. Votobia, Olomouc 1996.

³⁰⁹ Jinak tomu bude v symbolistní a dekadentní poezii (Baudelaire, Hlaváček). Zde získává žena démonickou povahu, láká a vábí stejně jako šílený zpěv Sirén, vniká *jako nůž do bolavého těla* milencova, jenž se vidí v jedu zelených očí naruby. Žena jako upír, vampíra, oživlá mrtvola vysává muži z těla život, mučí ho a nasazuje mu okovy. Každopádně jakákoli vášeň vede k marnosti a smrti, v lepším případě utone v bezbřehé nudě a splínu.

*jakoby zchváčeny únavou, upadly do letargie a měl blízko k impotenci.*³¹⁰ Dandy nepocituje citové vzplanutí dokonce ani při narcisním pohledu do zrcadla, i na sebe hledí bez nejmenšího afektu. Každé svádění posiluje znakovost těla, zvýznamňuje gesta, která mimo tento kontext význam nemají nebo se zdá příliš marginální. Dandy touží ovládat nikoli tělo, nýbrž formu druhého: „*Provozovat umění ovlivňování, v tom je cosi strašně opojného. Tomu se nevyrovná žádná jiná činnost. Promítnout vlastní duši do nějakého ladného tvaru a nechat ji tam chvíli prodlévat; slyšet své vlastní intelektuální názory, jak se k nám vracejí v ozvěně, navíc s hudbou vášnivosti a mládí; nechat vsáknout svou povahu do jiné, jako by to byla prolnavá tekutina nebo zvláštní voňavka; to vše skrývá opravdové potěšení – snad vůbec nejuspokojivější potěšení, jaké nám zbývá v době tak sešněrované a všední, jako je ta naše, v době hrubě tělesné v požitcích a hrubě tuctové v cílech.*“³¹¹ To, co lorda Henryho fascinuje a svádí, nepředstavuje půvab Doriana, ale mimetický obraz sebe sama, reprodukce – i jedinečnost a originalita dandyho povrchu se tak znejasňuje, dandy buduje sám sebe jako napodobeninu. Defilovat před druhými, demonstrovat svůj povrch znamená vydat se v šanc potenciální imitaci – z mimořádného a jedinečného se stává všední a zmnožené. Svůdcovská strategie tak opět dospívá k přitažlivosti prázdnoty.

Divadelní charakter dandyho identity nesměruje k iluzívnosti existence, ale k hodnotě umělosti. Nápodoba, jak ve smyslu uměleckého díla, tak ve smyslu imitace, může mít větší hodnotu než originál, umělé předčí přirozené. Dorian Gray miluje herečku, pokud před ním vytváří umělou identitu dramatických postav (Julie, Kordélie...), v momentě, kdy Sibyla přestane hrát a divadlo odsoudí jako iluzi (tlustý Romeo a špinavé kulisy), o ni ztratí zájem. Oživením Dorianův portrét dokládá nejen moc uměleckého díla, ale přímo destruuje tradiční mimetickou koncepci umění – nikoli umění napodobuje život, ale život napodobuje umění. Vzrušení přichází teprve tehdy, když ve skutečném životě nalézáme prvky umělého, v tomto okamžiku jsme svedeni: „*Často se nám stává, že skutečné životní tragédie probíhají tak neumělecky, že nás urážejí svou surovou násilností, tím, jako jsou naprosto nesouvislé, jak jim chybí jakýkoli styl. Působí na nás zrovna tak, jako na nás působí vulgárnost. (...)Někdy však nám zkříží život tragédie, která má v sobě umělecké prvky krásy, zjitřuje náš smysl pro dramatický efekt. Najednou zjistíme, že už nejsme herci té hry, ale diváky.*“³¹² Mezi hercem a divákem ale nevede tak ostrá hranice, jak bychom čekali. Herectví a diváctví dandyho sublimuje spíš do zvláštní podoby zevlounství. Dandy přihlíží s pobavením a ironickým

³¹⁰ Huysmans (1979): 37

³¹¹ Wilde (1965):107

³¹² Tamtéž, s. 160

odstupem svému hereckému výkonu. Jeho zevlounství svou lehkomyšlností vylučuje pozici libertinského režiséra – dandy touží po dokonalém výtvoru a jeho imitaci, jeho násilí končí přivlastněním vnějšku, zatímco libertin si znásilňuje i duši a mysl. Síla „padnoucího“ povrchu, důvěra v živoucnost a primárnost umělého (či uměleckého) výtvoru a potlačení afektů tak prázdnotě a pomíjivosti, jež dandystická estetika objevuje, dávají lehce radostnou podobu. „*Pane na nebi, netvařte se tak tragicky, milý hochu! Tajemství, jak zůstat mladý, záleží v tom, abychom nikdy nepodlehli vzrušení, které nám nesluší.*“³¹³ Rozpadne-li se forma, blazeovanost a jistota ironického dandyho zmizí, modernismus nahradí lehkomyšlnost nostalgickou nenaplněnou touhou a prázdnotou budící úzkost.

Imitace skutečnosti vede ke konstruování umělého, které se potom stane primárnějším než skutečnost sama. „*Pohyb mu ostatně připadal zbytečný a zdálo se mu, že představivost může vulgární realitu faktů snadno nahradit. Podle jeho mínění bylo možno uspokojit i touhy, jejichž splnění platí v normálním životě za nejnesnadnější, a to pomocí určité lehké lsti, přibližně věrnou imitací předmětu těchto tužeb. (...) Přeneseme-li tento lstivý trik, tuto obranu lež do světa intelektu, není sebemenší pochyby, že je možné, a sice zrovna tak snadno jako ve světě materiálním, zakoušet všelijaké chimérické slasti, které jsou po všech stránkách podobné slastem skutečným.*“³¹⁴ V tomto momentě se ale dandyho žoviální hejskovství vytrácí a stává se z něj dekadentní trosečník. Des Esseintes opouští korza, salóny a všechna další veřejná jeviště a stahuje se do samoty. Představivost sice může zastoupit vulgární realitu,³¹⁵ ale slasti, které poskytuje, jsou pouhé preludy, chiméry. Des Esseintesovo sídlo se v doslovném i metaforickém smyslu stává archou – jídelnu zařizuje jako kajutu, snídá v plavkách, stěny zaplňuje akváriem, jeho vodu barví tak, aby iluze denní a roční doby byla dokonalá. Vydědenci na pustém ostrově dekadence se při budování svých chimérických arch neobejdou bez kapriciosní rafinovanosti – to je něco, co se dandyho krédu přičítá. Navíc tuto manýristickou snahu vždy doprovází i závan temného freudovského thanatu. Adorace umělosti naplno triumfuje teprve tehdy, když se předmětem dekadentova kapriciosního brikolérství stává něco živého, přírodního – lstivý trik nespočívá v okázalé ignoraci přirozeného (dandy), ale v momentě, kdy přirozené imituje umělé (krunýř želvy vyplněný drahokamy). Esseintese zprvu nadchnou umělé květiny, ale evidentní rysy jejich umělosti ho velmi brzy omrzí – tvůrčí vášeň v něm probudí teprve živé rostliny, které napodobují ty

³¹³ Tamtéž, s. 14

³¹⁴ Huysmans (1979): 52

³¹⁵ Des Esseintes se chystá cestovat, ale velmi brzo zjistí, že skutečné cestování přináší pouze nepříjemnosti a nudu, pravou rozkoš mu poskytne četba turistického beadekra – představě, kterou mu četba poskytne, se fádní skutečnost nemůže rovnat.

falešné. V okamžiku, kdy před ním příroda „ožije“, propadne kutilské vášni a začne jako božský sadař tvořit (křížit, roubovat...), imitovat imitované. Jak ale může ožít něco, co dandy považuje za nehodno zájmu a dekadent za mrtvé? Příroda ožívá tehdy, když v očích hrdiny získá atributy lidského těla, a sice těla nezdravého, deformovaného či zrudného: „*Rozestíraly listy v barvě syrového masa, pruhovaného purpurovými žebry s nafialovělými vláčenky, naduřelé listy, vypocující červené víno a krev. (...) Zahradníci přinesli ještě další odrůdy; ty zase napodobovaly vzhled umělé kůže nitkované falešnými žilkami; a většina z nich jako by byla šířána nějakou syfilidou nebo leprou, stavěly na odiv zsinanou pleť mramorovanou osypkami, vzorkovanou lišeji; jiné měly růžový tón zarůstajících jizev nebo hnědý odstín tvořících se strupů; jiné zas puchýřovatěly.*(...)Z vozů vynesli další dávku monster, jejichž vulgární růžová barva připomínala barvu pahýlu; *Nidularia, rozvírající uprostřed šavlových čepelí rozedřené a zející řítě.*“³¹⁶ Čím víc vyprchává život z anemického a churavého těla dekadentova, tím více se zhmotňuje tělo mrtvé přírody. Tato živoucí síla ale stejně nakonec převrací oživlou hmotu „naruby“, nevzývá ji k životu, ale k zániku – růst se mění v eschatologické bujení.

Místo pěstěného povrchního těla dandyho před námi vystává mučené tělo churavých dekadentů; lidí, „kteří jsou bolaví každým místečkem své bytosti“: „...*trpěl chvěním prstů a hroznými bolestmi, neuralgiemi, jež mu škubaly tváří, poltily lebku, bušily do spánků neustávajícími údery, bodaly do víček a vyvolávaly dávení, které byl s to potlačit, jen když si lehl na záda a zůstal v šeru.*(...)bolesti se přestěhovaly z lebky a uhnízdlily se v nafouklém a ztvrdlém břiše, ve vnitřnostech, kterými jakoby projíždělo rozžhavené železo, které se svíraly v marném a naléhavém nucení (...) nakonec ztratil chuť k jídlu a žaludkem mu probíhaly vlny plynaté a horké palčivosti, žhavé výsledky.“³¹⁷ Hlavní posun nespočívá k příklonu k expresivní morbiditě a fascinaci „hnusem“, kam by zřejmě mířila tradiční interpretace dekadentní prózy. Precizně a ironicky konstruovaný povrch dandyho těla se definitivně narušil, forma se zhroutila a tento rozpad umožnil nahlédnout pod povrch, do nejbytostnějšího vnitřku těla; těla mučeného, opotřebovaného a nemocného. Jeho utrpení připomíná utrpení a muka těla Kristova. V čem ale spočívá smysl des Esseintovy oběti? Rozhodně nemíří ven, ke světu, k někomu druhému. Na to je jeho svět příliš sebestředný, příliš sevřený do žaláře vlastního těla. Hrdinova cesta „imitatio Christi“ nevede k naplnění, nalezení duchovního středu či pokojíku v srdci svém, ale opět k marnosti a prázdnotě: „*Rozpadni se tedy, společnosti! Zdechni tedy, starý světe!*(...)Pane, slituj se nad křesťanem, který pochybuje, nad nevěrcem,

³¹⁶ Tamtéž, s.132-133

³¹⁷ Tamtéž, s. 127

*nad galejníkem života, který vyplouvá sám uprostřed noci, pod oblohou, kterou už neozařují útešné majáky staré naděje!*³¹⁸ Mučedník des Esseintes skutečně pouze imituje – obuvníkům a krejčím píše buly a pastýřské listy o dandysmu, ve vlastním domově napodobuje trosečníka Archy, křtitelnicí používá jako umyvadlo, kobku kartuziána zařizuje z nejdražších materiálů tak, aby co nejlépe napodobovaly iluzi skromnosti, askeze a chudoby.

Dandyho tělo povrchu, apollinské novověké tělo uzavřené, zacelené, typizované a sterilní, se dekadentní poetikou přeměňuje v tělo groteskní karnevalové, jemuž vládne princip „naruby“. Tělo se rozpadá, otevírá a trpí, odhaluje se nitro tohoto mučeného a nemocného těla, jež dandy zahladil elegantním oděvem, který se stal kůží. Podstata dekadentní převrácenosti ale rozhodně nespočívá v její obrodivé síle, jak ji známe z hýřivého karnevalu lidové kultury. Na první pohled míří k pouhé manýře pošetilého estéta,³¹⁹ k libůstkám znuděného dekadenta, její pravá podstata však paradoxně odhaluje totéž, co uzavřený povrch těla dandyho – nicotu a přes marnivost objevuje marnost. Každá imitace vede pouze k další imitaci, chiméře a iluzi. Tvůrčí energie oživuje dílo, které se stává golemem, jehož nezadržitelná a současně nevyzpytatelná energie dřív nebo později pohlcuje a ničí svého tvůrce. V románu Tam dole odhaluje Huysmans ústy svého hrdiny (svého golema?) nový hřích – duševní pygmalionismus (skládající se z duchovní onanie a incestu) a hermafroditismus: „*V pygmalionismu otec zneužívá dceru své duše, tedy jedinou skutečně čistou bytost, kterou zplodil bez přispění jiné krve. Zločin je tudíž naprostý a dokonalý (...)předmětem hříchu už není jako při zvířecím chování živá a konkrétní bytost, nýbrž bytost nereálná, zplozená talentem, který se tím sám zneuctil, bytost téměř nebeská, neboť se stává často nesmrtelnou díky géniu, umění.*“³²⁰ Ať už toto obcování s vlastním výtvozem vede k l'artepourl'artismu nebo otevírá dveře postmoderní „vraždě“ autora, nesmrtelnost uměleckého díla, jeho oživení nebo přesněji „otělesnění“ vede k umrtvení, respektive k zpředmětnění těla přirozeného, živého. Na rozdíl od mementa dandyho sejmuté masky, za níž zeje prázdnota a chybí vnitřek, tělo dekadenta vystavuje své rány, otevírá své útroby a magnetizuje svým rozpadem. Demonstruje své trhliny.

Na začátku románu Tam dole Huysmans účtuje s tradicí realistického a naturalistického románu (ostatně sám byl údajně nejnadanějším Zolovým žákem). Vyčítá jim všednost, absenci vyšších myšlenek, sterilitu. Mluví o tom, že román by se měl rozdělit na část duševní a tělesnou a spisovatel by se měl zabývat jejich vzájemnými reakcemi. Na závěr

³¹⁸ Tamtéž, s. 285

³¹⁹ Des Esseintes dovede princip záměny tělesného nahoře a dole téměř k dokonalosti, když se pokouší přijímat potravu konečníkem.

³²⁰ Huysmans (1997): 143

objevuje duchovní naturalismus, jenž slučuje obojí. Jeho podstatu vysvětluje skrze zážitek z Grünwaldova obrazu Ukřižování: „Vylomené podpaždí prasklo; velké roztažené dlaně zděšeně mávaly vyjevenými prsty, které však navzdory tomu zmateně, prosebně i vyčítavě žehnaly; prsa, zaplavená mastným potem, se chvěla; trup jakoby byl sevřen obručemi žeber; sanytrová a zmodralá až nazelenalá kůže bobtnala pod štípanci blech a byla tečkovaná hroty jehel, byly to však pahýly prutů, které se zlámaly pod kůží a na několika místech ji pronikaly třískami. Nadešla chvíle hnisání. Z rány se řinula hustá krev a třísnila kyčle jako temná morušová šťáva; z hrudi prosakovaly naružovělé lymfy, mléčné tekutiny, podobající se šedým moselským vínům a skrápěly břicho, pod nímž se vzdouvala a vlnila látka; kolena na sebe narážela česky a nohy tvořily vydutý oblouk až k nártům, přibitým přes sebe na kříž. Ty podklesávající houbovitě a znetvořené nohy, které hnily a zelenaly v potocích krve, byly prostě strašné; jejich maso pučelo, vzdouvalo se nad hlavičkou hřebíku a zaťaté prsty na nohou byly v rozporu k prosebným pohybům rukou, proklínaly, téměř se zatínaly modrými nehty do okru půdy plné železa a podobající se purpurové hlíně duryňské.“³²¹ Tělo, jak ho vidí oči dekadentovy, je mučené a mrtvé tělo, jež svým mrtvolným rozpadem a rozkladem ožívá. Ale především je to tělo otevřené, z jeho otvorů a ran vyhřezává vše niterné a skryté ven, neviditelné se stává viditelným. Ani expresivita dekadentního rozpadajícího se těla nevede primárně k mementu mori, jak jej nalézáme v tlejících tělech barokním, nepoukazuje k marnosti všeho tělesného. Rouhavý vzdor ateistického dekadenta rozkládá povrch lidského těla, aby upozornil na jeho těkavé a rozpadající se nitro – odtud už bude jen krůček k modernistickému objevu fragmentárního a atomizovaného těla. Duchovně naturalistické dekadentní tělo, inspirované tělem Kristovým, tematizuje hranici já-svět. Všemi smysly a otvory otevřené tělo tuto hranici ruší, umožňuje překonat izolovanost a marnost dandyho prchavého a osamocенého já, splývá a mísí se světem, dokonce s konkrétní krajinou (mléčné tekutiny se stávají moselským vínem, nehty u nohou se zarývají do duryňské hlíny).

³²¹ Tamtéž, s. 9-10

AGENT BEZ TĚLA

„...a pamatuj, 007, nikdy nesmí vidět tvou krev.“

Q

Barbey d'Aurevilly charakterizuje dandysmus jako specifický druh anglické ješitnosti; říká, že dandysmus „nelze vytrhnout z anglické půdy“, zkrátka pouze Angličan může být opravdovým dandym. Horkokrevní Francouzi podle něj vedou do extrémů vše, co si vašeň umanula, zatímco bledé a těžkopádné Angličany nic nevyvede z míry. Asi bychom nenašli distingovanějšího a ješitnějšího Angličana, než je tajný agent ve službách Jejího Veličenstva, James Bond. Z celé plejády kultovních postav popkultry se právě s tímto hrdinou spojují nejtypičtější emblémy tělesnosti – přitažlivost, svůdnost, požívačnost, živočišnost, vášnivost, atd. Tkáň této postavy ale paradoxně bují z těla asexuálního, z kontextu tělesnosti mýtické a dandystické.

ZPĚV MÝTICKÝ

Epizoda I. Nitro

Aby se mohl někdo stát postavou mýtického vyprávění, musí být především hrdina. Nikdo z mýtických hrdinů se nestane hrdinou z vlastní vůle, svým osobním rozhodnutím, ale musí být k tomuto hrdinství vyvolen – původem (královský, božský či polobožský), věštbou, mimořádnými schopnostmi. Hrdinnost pak spočívá především v schopnosti tuto vyvolenost nést a svůj osud (věštbu, poslání) naplnit. Osud Odyssea určila Moira losem, hrdinu z něho dělá to, že tento los přijímá a že všechny předpovězené strasti vydrží, nikoli jeho individuální hrdinství. Oidipovo tragické hrdinství se nenaplnuje tehdy, když se snaží přechytračit Sfingu či osud, ale v okamžiku, kdy se osudu podvoluje. Vše individuální se rozpouští v archetypální povaze hrdiny. Mýtický hrdina nemá nitro; vše, co by v moderním vyprávění souviselo s nitrem postavy, se v mýtu může ventilovat pouze skrze tělo. Přerod Gilgamešova nitra z krutovládce v osvětleného krále můžeme sledovat pouze skrze proměnu Gilgamešova těla, vnější povrch se stává znakem nitra, jež chybí: tečou-li po Gilgamešově tváři slzy, víme, že trpí ztrátou přítele; špinavé tělo a otrhané šaty značí období strastiplných iniciačních zkoušek, jež ukončí omytí těla, navonění vlasů a oblečení čistého šatu. Odysseovo nitro se na rozdíl od těla nemění vůbec – metamorfózy těla, způsobené Athénou, neodkazují k nitru, pouze vytváří určitý narativní rámec (viz. 1.kapitola věnovaná mýtu).

O tom, že James Bond má tělo, nikdo nepochybuje, má ale nitro? Stejně jako v klasickém mýtu konstruuje tohoto hrdinu vyvolenost – původu, poslání i schopností. Pochází ze staré šlechtické rodiny, spřízněné s královskou rodinou. Tento původ ho náležitě ukotvuje v onom mýtickém arché, jež legitimizuje existenci i sebenepatrnější věci v mýtickém příběhu. Erbovní krédo rodiny Bondů „Svět nestačí (the world is not enough)“ předurčuje Bonda k parzivalovské roli adepta, vyvoleného k tomu, aby překračoval hranice tohoto světa. Také víme, že Bondovi rodiče zahynuli při horolezeckém neštěstí, což jej jednak sbližuje s komiksovými samotáři (Batman), jednak ho ale jako postavu zbavuje jha minulosti a soukromí. Stejně jako Parzival je i Bond vyvolen k službě. To z něj ale nečiní muže systému, leckdy naopak vůči MI6 jedná velmi neloajálně, protože skutečnou autoritu pro něj nepředstavuje britská tajná služba, ale královna a opět parzivalovské hodnoty jako čest, spravedlnost apod. Těmto rytířským ctnostem obětuje vše individuální a soukromé. Pouze jedinkrát nahlédneme do Bondova soukromého bytu, dokonce nevidíme ani jeho „soukromé“ pracovní místo, kancelář – ta se objeví pouze dvakrát a nikdy tato scéna nefunguje jako vhled do soukromí a nitra postavy, ale sleduje určitou ironickou metapříběhovou strategii (intertextuální odkaz na předchozí díly – On Her Majesty's Secret Service, skutečná kancelář se demaskuje jako virtuální fikce - Die Another Day). Přesto ale patří prostor londýnské centrály MI6 k archetypálním toposům příběhu; Bond vstupuje buď do kanceláře šéfa či šéfové M nebo do kanceláře sekretářky Moneypenny nebo do laboratoře svého vrchního „zbrojře“ Q. Všechny tyto prostory zdůrazňují Bondovu nezakotvenost a činí z něj věčného Odyssea, psance bez domova, neustále štvaného z místa na místo, z mise na misi – s tím rozdílem, že mu toto putování nepřináší především utrpení jako ithackému štvanci, ale i radost, zábavu a rozptýlení. S cestou souvisí i další archetypální bondovské prostory – sídla padouchů³²² a hotelové pokoje, které Bonda sbližují s modernistickými nomády, věčně bloudícími muži bez vlastností, bez domova a bez nitra.

Epizoda II. Fyziognomie

Chybí-li mýtickým hrdinům nitro, přebírá jeho funkci tělo. Což ale neznamená, že by tělo neslo rysy subjektivity a individuality. Vše, co se týká těla, se stává znakem, lépe řečeno

³²² Sídla Bondových protihráčů jsou konstruována se stejnou manýristikou pečlivostí a důmyslností jako příbytky dandyů či dekadentů – vstupem Bonda se mění v hrací prostor, past, labyrint. Herní charakter těchto toposů zdůrazňuje nejen manýrističnost, ale i izolovanost a uzavřenost – ostrov, horské vrcholy, moře, kráter sopky, jeskyně, doly, vesmír. Specifickým prostorem, v němž Bondův zápas, hra vrcholí jsou většinou důmyslné vynálezy padouchů. Tak promyšlené, nebezpečné a nedostupné, že pouze vyvolený hrdina nad nimi může zvítězit (raketoplán, loď, letadlo, ponorka...)

atributem, jenž slouží k identifikaci hrdiny; zdánlivě tak poukazuje k subjektivním rysům hrdiny, ve skutečnosti ale hraje roli emblému, který odkazuje skrze jedinečnost k archetypálnosti příběhu. Oidipův oteklý kotník sice souvisí s jeho osobní minulostí, ale hlavní roli sehraje při identifikaci hrdiny. Podobně funguje Odysseova jizva – její tematizace primárně nepřipomíná individuální bolest či strast prožitou v minulosti, ale potvrzuje Odysseovu totožnost. V celém eposu se opakují pouze dvě osobní charakteristiky: Odysseus je všemi strastmi zkoušený a má ryšavé vlasy. Obě ale s jeho individualitou nemají nic společného; první odkazuje k jeho archetypálnímu hrdinství (snáší los), druhá k jeho lživosti (což souvisí i častým oslovením *ty ferino*).

I identitu tajného agenta Jejího Veličenstva neutváří nitro nebo individuální tělesné rysy, ale emblémy. Na rozdíl od Oidipa nebo Odyssea dokonce jeho tělo ani nenese žádné stopy osobní minulosti – jizvy, šrámy, přesto identitotvorné a identifikační emblémy souvisejí s tělesností. Slabost pro dobré pití, krásné ženy, hazardní hry a rychlá auta sice nijak nespecifikují Bondovu individuální jedinečnost, ale bezpečně jej identifikují a vyčleňují z davu outsiderů, stejně jako jizva Odyssea.

Epizoda III. Bezčasí

Mýtické bezčasí (*in illo tempore*) vytrhává i hrdinu z moci času. Uvržením do „onoho“ a současně cyklického času jej příběh jednak ukotvuje v kosmogonickému počátku, jednak umožňuje, aby jeho zakladatelské gesto bylo rituálně opakováno, tzn. zpřítomňováno³²³. Obojí vymaňuje hrdinu z individuálního, soukromého času. Postava mýtu musí zůstat symbolem a archetypem, proto nestárne. Proměny Gilgamešova těla nesignalizují stárnutí, ale s iniciační příběhe, zaznamenávají aktuální stav jeho nitra (smutek, bolest, zklamání, pochopení). Dvacet strastiplných let Odysseovy cesty se nijak na těle ithackého krále neprojeví. Každý okamžik života mýtických hrdinů se páře a znovu tká stejně jako Pénélopin rubáš. Bytí mýtického hrdiny totiž nemůže být oním heideggerovským „bytím k smrti“, ale bytím k věčnosti.³²⁴

Bezčasovost Bonda na první pohled sleduje tentýž záměr jako bezčasí, v němž se odehrávají příběhy komiksových hrdinů. Umberto Eco v této souvislosti mluví o

³²³ viz. Eliade, Mircea: *Mýtus věčného návratu*. Oikymenh, Praha 1994.

³²⁴ Čím více se příběh hrdiny oprošťuje od individuálního času, o to víc se svazuje s určitým prostorem. Není podstatné, kolik času uběhne během Gilgamešovy cesty, ale že začíná a končí na hradbách Uruku; totéž platí pro Odyssea. Hlavní funkce jeho cesty nespočívá primárně ve vykonaných dobrodružstvích, těmi pouze naplňuje svůj osud vyvoleného hrdiny, ale v návratu a zpětném „dobytí“ místa-domova, jež opustil.

„konzumovatelnosti“³²⁵ postavy. Archetypální a univerzální povaha mýtických hrdinů vyžaduje, aby jejich jednání bylo předvídatelné (na rozdíl od postav románových). Tím, že hrdina jedná (a mýtický hrdina nemůže nejednat!), dochází k „opotřebování“ postavy. Tato opotřebovatelnost, resp. konzumovatelnost ale odporuje podstatě mýtického vyprávění, a proto se jednotlivé situace – epizody musí neustále opakovat, v každé akci dochází k hrdinovu znovuzrození. Současně ale musí být hrdinova situace zasazena do naší každodennosti, „jinak by byl hrdina bůh.“ Tak Eco vysvětluje schizofrenickou podvojnou identitu komiksových superhrdinů (heroický Superman/trapně nešikovný a průměrný novinář Clark Kent) – „*hrdina je sám nekonzumovatelný, a přitom se nechá konzumovat*“. Jenže James Bond žádnou janusovskou tvář nemá, jeho heroické identitě schází alter ego průměrného, nezajímavého a zakomplexovaného občana. Každá z epizod pravidelně opakuje – naplňuje stejný narativní vzor, takže skutečně dochází k cyklickému znovuzrození hrdiny, aniž jej potřísní banalita divákovy osobní každodennosti. Je tedy James Bond bůh?

Supermanovy příběhy se vypráví v takřka snovém časoprostoru; Metropolis funguje jako modelový alegorický topos a vlastní souslednost epizod ze Supermanova zápasu s chaosem je díky různým flashbackům a alternativním liniím (příběh se odehrál pouze ve vědomí postavy, nikoli ve skutečnosti) velmi nepřehledná, a vytváří tak „*iluzi trvalé přítomnosti*“. V příbězích agenta s povolením zabíjet se však čas rozpadá na osobní bezčasovost hrdiny, výrazně kontrastující s časovostí příběhu. Čas, o němž se vypráví, mimeticky odráží autentický čas. Jeho historicita je propracována tak detailně, až dochází k jakési časové emblematickosti – velmi přesně odlišíme jednotlivé příběhy podle dekád, v nichž se odehrávají, protože pracují, lehce karikujícím způsobem, s typickými dobovými emblémy.³²⁶ Zatímco čas příběhu, díky historickým kulisám, vybízí ke konzumování spíše ke své konečnosti, čas hrdiny ustrne v mýtické věčnosti³²⁷, ve věčné síle a mládí. I u této

³²⁵ Viz. Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995.

³²⁶ Tato emblematickosti vzniká jak využitím detailů z každodenního „designu“ (móda, interiér, hrdinův automobil), tak zapojením aktuálních historických, kulturních, a především politických souvislostí: 70. léta – studená válka, projekt hvězdných válek, 80. léta – Afgánistán, 90. léta – pád železné opony, vliv nadnárodních korporací, mediální válka. Stylizace archetypálních postav příběhu odráží i posuny společenské – Bodovým šéfem se v 90. letech stává žena, jež dekonstruuje Bondův machismus a označí ho za „sexistického misogynního dinosaura“, z níž toužící sekretářky se stane ironická glosátorka Bondových milostných afér, Bondova poslední milenka má tmavou pleť, což v předchozích desetiletích mohla mít pouze hrdinka záporná (a teprve posléze díky Bondovu šarmu a milostnému umění přestoupivší na „světlou stranu síly“).

³²⁷ Pouze ve dvou případech dochází k výjimce. Poprvé, když se Bond ožení, což výrazně naruší stereotyp chladného agenta, který sice podléhá touze, ale nikdy se nezamiluje; proto musí být na konci epizody čerstvá novomanželka zastřelena. Tím se z Bondy stává spíše postava tragédie, odsouzená k věčné samotě. Ale také tato epizoda funguje podobně jako komiksové „imaginary tales“. Na Bondovo vdovství se v jedné z dalších epizod narazí, ale neslouží to ani jako vhléd do soukromí, ani nevzniká dojem časové předčasnosti, spíše se tím ještě více zdůrazňuje anonymita agenta bez soukromí a vlastností, který sice má zřejmě nějakou minulost, ale ani nejbližší

postavy ale dochází k určité kompenzaci božské heroičnosti. Jednak žádné agentovy nadpřirozené schopnosti nemají božský, mimosvětový původ, ale potvrzují mimořádné schopnosti lidské (důmyslnost technických pomůcek, šíře Bondova vzdělání, fyzická zdatnost, osobní šarm, apod.), jednak Bonda můžeme zasadit do každodennosti, která nesouvisí s druhou, nehrdinskou identitou, ale s jeho tělesností.

Oba způsoby kompenzace pracují s určitou falešnou iluzí. Hrdinovo jednání sice vychází z důmyslných lidských schopností, ale jejich mimořádnost (mnohdy velmi ironická) nemá s realitou, skutečností, ani aristotelovskou pravděpodobností nic společného. Většina technických vynálezů by našla své místo spíše v příbězích Verna nebo barona Prášila, protože jejich technická neskutečnost a estetizovanost musí v první řadě konkurovat manýrističnosti zbraní Bondových protihráčů. I Bondovy znalosti, opomineme-li fyzickou zdatnost a osobní charisma, nemají v každodenní divákově zkušenosti žádný význam. Například výlučnost „božských“ a nadprůměrných vědomostí Sherlocka Holmese vždy vychází z praxe, empirie či z mentálních schopností, ale znalost správné teploty, při níž se pije saké, vede naopak k hrdinově výlučnosti vzhledem k praktickému a skutečnému světu. Divák má tedy pocit, že může postavu vtáhnout do svého každodenního světa, alespoň přes její tělesnost – slabost pro krásné ženy, dobré jídlo a pití, rychlá auta. Ale ani tyto vášně nemají s banální divákovou realitou nic společného, vytváří spíše jakousi snovou každodennost, jejíž pravdivost spočívá pouze v realitě imaginace. Snad pouze výsledný dojem hříšnosti a požívačnosti nabízí možnost vzájemného splynutí či porozumění postavy a diváka.

Epizoda IV. Mimo dobro a zlo

Hřích jako takový ale nemá v mýtickém vyprávění co dělat, neboť hrdinové klasických mýtů se nijak nepodvolují etickým kategoriím, jejich konání leží mimo dobro a zlo. Odysseus lže, krade a podvádí, a přesto jedná hrdinně. Ve jménu dobra a zla jednají postavy pohádek, neboť ony se pohybují po horizontální cestě skrze lidské společenství a jejich jednání zpravidla soudí ještě spravedlnost lidská, ale postavy mýtů se podřizují zákonům kosmickým, jejich zápas se neodehrává mezi dobrem a zlem, ale mezi řádem a chaosem. Vyšší síly je vyvolily a povolaly, aby hájily řád před temnotou a nicotou chaosu. První a poslední scéna Eposu o Gilgamešovi nás přivádí na městské hradby, jejich

spolupracovníci o ní nic neví. Podruhé dochází k jakési falešné introspekci, když si Bond prohlíží svou pracovní výzbroj z minulých akcí (On Her Majesty's Secret Service, Die Another Day). Tyto průhledy ale nespojují historii postavy, ale intertextuálně svazují jednotlivé příběhy.

zbudováním a obranou si urucký král zajistí ztracenou nesmrtelnost, nikoli ve smyslu faustovského budovatelského (vysušovacího) mýtu, ale spoutáním a oddělením chaosu, teprve hranicí-hradbou dá vzniknout domovu, bezpečí, řádu. Bezdůvodná vražda a krvesmilstvo Oidipovo rozpoutají chaos (jemuž se ale nešlo vyhnout), jenž může přemoci pouze on sám, proto nejedná jako syn, manžel, otec, ale především jako král, jenž dvakrát zachraňuje Théby. A bůh ví, zda by ho jeho kroky přivedly před Sfingu, kdyby nebyl zabil otravného pocestného. Musí záchraně obce předcházet vražda? Nastolení kosmického řádu soukromá smrt? Alespoň řecká kosmogonie v tom má jasno – vražda otce legitimizuje vládu syna (Uranos, Kronos, Zeus). Katarze Odysseova návratu na Ithaku primárně nespočívá v obnově rodinného štěstí (koneckonců zatímco Pénélopa odráží ataky uzurpátorských a nenasytných ženichů stejně statečně a neúnavně, jako pokaždé nad ránem páře utkaný kus rubáše, Odysseus si užívá s krásnou čarodějkou a při návratu se ještě nestydí podrobit svou věrnou ženu paranoidní zkoušce), ale navrácení řádu do rozvráceného království, osvobození „domova“ z tenat a osidel bujícího chaosu.

I James Bond se v každé epizodě vydává na strastiplnou odyseu, na jejímž počátku stojí božské ponouknutí – M v roli Athény. I když to na začátku některých epizod vypadá, že Jamesovo jednání motivují čistě soukromé zájmy (pomsta přítele Felixe) nebo že jedná v rozporu s vůlí tajné služby, velmi záhy se ukáže, že loajalita k instituci a blaho státu, resp. planety vítězí nad osobními šarvátkami i sentimentální přátelskou vzpomínkou (GoldenEye). Hlavní spoluhráč zpočátku jednoznačně odkazuje k dobově aktuálnímu nepříteli – KGB, terorismus, mafie – postupně ale se jeho čitelnost znejasňuje a agent britské tajné služby má co do činění s bizarní zločineckou organizací nebo ještě lépe s vyšínutou postavou geniálního (Bond musí mít přeci důstojného protihráče!) šílence, jenž nejedná jménem organizace, ale čistě podle vlastního, soukromého a egoisticky světovládného plánu. Tak vystoupí do popředí protiklad individuálního jednání padoucha a mýtický neosobní mise Bonda. Také se tím mění definice zla. Pokud by Bond zápasil se sovětským tajným agentem, pak by souboj dobra a zla byl jasně dobově i prostorově kontextualizován (demokratický Západ x komunistický Východ), ale změní-li se protihráč v bezskrupulózního zrádce, pak se zlo stává naprosto univerzální a Bond vyráží na mesiášskou odyseu, jež má zabránit chaosu v narušení řádu nejen občanů Britského království, ale všech pozemšťanů.

Epizoda I. Zrcadlo a povrch

Stejně jako d'Aurevillyho dandymu i Bondovi se každý střep může stát zrcadlem. Nepřekvapí nás ani tak to, že i sebenepatrnější věc (golfová hůl) ožívá a mění se v zrcadlíci plochu, ale způsob zrcadlení. Tato zrcadla nikdy neodráží Bondovu tvář, ale odkrývají nebezpečnou skutečnost, která by jinak byla nepoznatelná. Tento pohled do zrcadla, jenž nikdy neodráží tvář toho, kdo se dívá, umožňuje hrdinovi přežít, varuje a přináší záchranu – v odraze na lesklém povrchu mísy zahlédne nepřítele blížícího se ze zadu (GoldenEye), podobným zrcadlem mohou být i oči milenky (Goldfinger). Bond se stává novodobým Perseem, který musí přemoci Medusu, aniž jí pohlédne do očí – pohled z očí do očí přináší smrt, proto se Perseus musí spolehnout pouze na svůj štít; vyhnout se skutečnosti a nahradit ji jejím odrazem. Přesně v takový štít se spočinutím Bondova pohledu přeměňuje celý svět. Kam se ale ve světě špiónovy mesiášské mise poděla Medusa? Komu patří smrtonosný pohled, jehož se musí vyvarovat? Samozřejmě, že to je vlastní tvář. Neotvírá se před námi ale žádná temná oidipovská hlubina tragického sebeodhalování. Nebezpečí lačné touhy pohlédnout do očí krásné Gorgóny spočívá v riziku, že člověk nahlédne do temných hlubin sebe sama, že v očích děsivé magické krásy (krásky) zahlédne vlastní běsy. To ale Bondova zrcadla nabídnout nemohou, neboť on žádnou hlubinu a nitro nemá a zrcadlo nemůže odrážet něco, když se do něj dívá nic; někoho, je-li nikdo.

Přesto skoro v žádné epizodě nechybí pohled do skutečného zrcadla, ani v tomto případě ale žádné nitro nezrcadlí – buď fungují opět jako štít³²⁸ nebo odkazují na dandyho toaletu. James potřebuje hotelová zrcadla, aby se mohl oholit nebo zkontrolovat, jak mu padne motýlek a smoking. Stejně jako Brummell či de Esseintes si ověřuje utváření svého já, jež se cele odehrává zcelováním a formováním povrchu těla, zvěcněného oděvem. Padnoucí oděv se stává znakem identity konstruované jako umělecké dílo, jehož prchavost a pomíjivost nejde zcela ztotožňovat s tou dandystickou. Dandy se demonstrací vlastního povrchu odsuzuje k okamžité imitaci, vše módní se již v dozrívající přítomnosti mění v staromódní, dlouhý a precizní proces formování nové „kůže“, povrchu povrchu, se znicotní marností výsledku. Bondova druhá kůže (oděv) se ale zmarňuje a rozpadá v doslovném slova smyslu – oblek se zmáčí, roztrhá, ohoří; zkrátka dřív nebo později se odhalí kůže skutečná. Ta ale vždy zůstává

³²⁸ Bond sedí ve vaně a holící se před malým zrcátkem, díky němuž zahlédne jedovatého hada, jímž měl být zneškodněn (Live and Let Die).

neporušená, protože oblečení rozpadu vždy zamezí. V jedné epizodě dostává James od Q, zbrojře a pomyslného otce, radu „*pamatuj, nikdy nesmí vidět tvou krev*“. Bondovo vnější tělo musí zůstat nenarušeno, protože žádné jiné nemá. Ačkoli Bond je zraněn několikrát, nikdy nevidíme krev ani žádnou jinou otevřenou ránu, jež by jeho tělo „otevírala“ – může být omráčen nebo si vykloubit rameno, ale povrch zůstává nedotčen.³²⁹

Epizoda II. Hra a maska

Pokud něco vzdaluje Jamese Bonda od mýtických reků a sbližuje jej s lehkomyšlnými a cynickými hejsky typu Brummella či Wildea, je to hra. Bond představuje hazardního hráče, hrajícího zpravidla vabank, čímž se jeho hra vždy pohybuje na hranici naprosté nicoty. Buď – anebo; život, nebo smrt; záchrana, nebo zničení celého světa. Ve většině epizod vstupuje do kasina, kde jedná úplně stejně – riskuje a vsází vše, aby vše vyhrál. Sama hmotná výhra ale nic neznamena – ať už to souvisí s vědomím pomíjivosti hráčského štěstí, absencí soukromí a nitra nebo s tím, že jde pouze o „pracovní výlohy“. Dandy si ale vystačil s obecností, to pro demonstraci uměleckého díla dostačovalo. V dandyho sebestředném a samotářském světě stačilo „být viděn“. Bondovi ale diváci nestačí, on potřebuje protihráče. Celý příběh bychom mohli vnímat jako šachovou partii dvou geniálních stratégů.

Všechny Bondovy protihráče charakterizují výrazné tělesné rysy. Podstata jejich tělesnosti ale vychází z úplně jiného kontextu než Bondova. Zatímco Bondovo tělo přijímá estetické ideály antického apollinského těla (uzavřenost, ideálnost, typičnost, povrch, apod.), těla protihráčů ukazují tělo dionýsky narušené a otevřené, tělesnost bizarní nebo monstrózní: pantagruelovsky modelovaný Goldfinger (Goldfinger), tři prsní bradavky Scaramangy (The Man With the Golden Gun), nacisty geneticky upravený Max Zorin (A View To a Kill), klonovaný Blofeld, krásná žena bez ušního lalůčku (The World Is Not Enough), zběhlý agent s popálenou tváří (Golden Eye), Asiat přeoperovaný na bělocha (Die Another Day). Zatímco Bond hraje sako solitér, jeho protihráče provází watsonové a posluhové v jedné osobě, jež se stávají spíše karikaturami než průvodci svých pánů, což odráží opět podoba jejich těla, tentokrát už skutečně zřůdně deformovaného: trpaslíci (Goldfinger, The Man With the Golden

³²⁹ Toto pravidlo narušuje pouze vstupní příběh poslední epizody (Die Another Day), ale právě výjimka tematizuje ustálenou typizaci, ostatně příběh je sestaven z intertextuálních citací a odkazů na předcházející epizody. Vidíme Bonda v zajetí, dlouhé vlasy a vousy (že by další ironická citace na Brosnanovu roli Robinsona Crusoe?), obrazy mučeného a bolavého těla, šrámy, krev, odřeniny. Ale vzhledem k tomu, že většina těchto výjevů je vizualizována v tradiční úvodní znělce, dochází k výrazné estetizaci mučeného těla. Při pozdějším vyšetření již propuštěného zajatce, máme šanci poprvé nahlédnout do nitra Bondova těla – dozvíme se, že má změny na játrech. Hrdinova ztvrdlá játra ale jsou opět nitrem falešným, protože poslouží podobně jako Odysseova jizva při setkání se služkou – definitivně identifikují hrdinu po návratu ze zajetí.

Gun), muž s mechanickou paží (From Russia With Love), muž s putující kulkou v hlavě (The World Is Not Enough), muž s diamanty zasekanými do obličeje (Die Another Day).

Zatímco Bondovo tělo zůstává stále totéž, nepodléhá žádným změnám, těla záporných hrdinů prochází neustálými metamorfózami, nasazují si masky, mění identitu, mají dvě tváře - v doslovném i metaforickém slova smyslu. Hru s falešnou identitou, maskování, převleky bychom očekávali spíš u tajného agenta. Ten ale zásadně převlek nepoužívá, jeho tvář se nemění, stejně jako jméno – to patří k hlavním atributům, jež logicky musí být vůči všem proměnám imunní („jmenuji se Bond, James Bond“). Pokud Bond používá jinou identitu, nejde o masku, ale spíš o blafování, s jehož odhalením hráč počítá. Může se stát bankéřem, vědcem, ale jeho jméno a tvář se nemění. Může se dokonce změnit i v Japonce (You Only Live Twice), ale výsledek vypadá tak komicky, že nám je okamžitě jasné, že takové inkognito dlouho nevydrží. Vrací nás to k mýtickým kořenům postavy – dobro (a řád) nepotřebuje žádnou falešnou identitu a zlo se v konfrontaci s absolutním dobrem neschová pod sebedokonalejší maskou.

Snad jen Bondovo oblečení může působit jako kostým. Už skoro čtyřicet let se opakují tytéž kostýmy: večerní smoking, odpolední a vycházkový oblek, sportovní „dres“ (golf, šerm) a pracovní oděv do akce (skafandr, potápěčský neopren, maskáče...). Všechny tyto obleky ale směřují k témuž – dělají ze svého nositele typ, zaručují anonymitu (všichni golfoví hráči vypadají podobně, stejně jako všichni osmokingovaní návštěvníci kasina), skýtají útočiště a současně poskytují identitu tím, že znakově odkazují a přiřazují svého majitele ke skupině, systému a řádu – místo kostýmu uniforma. Uniforma ztotožňuje s nadosobní ideou, a přitom ponechává odkrytou tvář – výjimečnost Bondovy osobnosti prolíná s jeho podřízeností řádu.³³⁰ Dokonce i tehdy, když se objeví v „odpočinkovém“ převleku, neodhaluje své soukromí, ani ne(nad)přirozenost hrdiny jako v případě komiksových reků; oděv pouze typizuje a emblematicky prostoru, v němž se hrdina momentálně vyskytuje – rozhalená barevná košile v karibiku, kimona v Japonsku, květinový věnec a šortky v tichomoří.

Epizoda III. Manýra

Manýrističnost dandysmu neodkazuje ani tak ke zbytečnosti, přepjatosti či vyumělkovanosti, ale spíš k vytříbenosti, eleganci a dobrému vkusu, proto se stává dandy arbitrem elegance, rozhoduje v otázkách vkusu. Jeho slovo nebo jen nepatrné gesto jako

³³⁰ Několikrát obléká dokonce přímo uniformu námořního důstojníka – tomu odpovídá i jeho skutečná hodnost „commander“.

pohyb ruky, záchvěv rtů či pozdvihnutí obočí se stávají mocnějšími než názor a úsudek krále či císaře (Petronius a Nero, Brummell a Jiří IV.). Bondovo labužnictví charakterizuje všechny aspekty jeho tělesnosti – oblečení, jídlo a pití, ženy a dokonce i zabíjení. Bondův šéf (šéfová) M v tomto kontextu ale nemá funkci krásy lačného panovníka. Naopak s lehce ironickými úsměšky glosuje Bondovy návyky a záliby. Jenže to, co vypadá na první pohled jako projev hrdinovy zhýralosti, prostopášnosti nebo jen směšného snobismu, může hrdinu dostat z nejednoho nebezpečí. Svedení správné ženy nebo mlsný jazyk mohou špionovi zachránit život³³¹ i tehdy, když už všechny ostatní zbraně selhaly – život nejen zmařují (může být něco pomíjivějšího než právě okusené sousto delikátního jídla ?) ale i uchovávají.

Michal Ajvaz mluví o mlsnosti jako o transcendentální mohutnosti.³³² Svět chuti podle něj zneklidňuje, protože skrze chuť zakouší člověk skutečnost tehdy, když v ní dochází k rozpadu, ke zničení tvarů, „*naše identita je narušena Jiným, které do ní proniká v podobě beztvarého chaosu bez smířujícího znakového zprostředkování.(...)Ve zkušenosti chuti tak vládne na jedné straně pocit úzkosti z ohrožení identity naší existence beztvarou Jinakostí, která do ní proniká, na druhé straně pocit zvláštní radosti z rozbití této identity a ze ztotožnění se s Jiným a beztvarým.*“³³³ Jídlo a pití nás prostřednictvím zkušenosti chutě může spojit s určitými místy a současně obojí může uchovávat paměť konkrétního prostoru, krajiny a dokonce i času. Stačí doušek brandy, aby Bond poznal, kdy a kde vyrostly hrozny, z nichž byla vypálená. Znalost místních kulinářských specialit a alkoholu funguje podobně jako Bondovy kostýmy (kroje): jednak emblematicky prostoru (Kuba – mojito a doutníky, Rusko – kaviár, Japonsko – sushi a saké), v němž se hrdina pohybuje, jednak potvrzuje jeho univerzálnost. Bond se podobá kulturnímu antropologovi přijíždějícímu na terénní výzkum – najde si mezi „domorodci“ spolehlivého informátora (spící agent, místní policie, žena), učí se jazyk (resp. ovládá základy většiny jazyků, co potřebuje – na Oxfordu měl například 2 semestry čínštiny) a oddává se domorodým zvykům (lépe řečeno je s nimi konfrontován) – woodoo v Karibiku, korida ve Španělsku, apod. Bondovo předporozumění všem těmto „delikatesám“ připomíná jeho mýtický původ, neboť z něj činí jakéhosi „světoobčana“, jemuž je celý svět domovem; leckdy exotickým, ale přesto čitelným a srozumitelným (i v Karáči zná Bond dobrou restauraci!). V jednom případě ale funguje motiv jídla skutečně identitotvorně, nikoliv v intenci předchozího citátu – ztotožnění s Jiným, ale naopak ve smyslu sebeztotožnění. *Vodka Martini – protřepat nemíchat* funguje jako klíčovým identifikující

³³¹ Bond odhalí a posléze zneškodní padoucha podle toho, že určitému pokrmu (ústřice) přiřadí zločinec přestrojený za číšníka neadekvátní pití (červené víno místo růžového) – Diamonds Are Forever.

³³² Viz. Ajvaz, Michal: *Metafyzika mlsnosti : Tajemství knihy*. Brno, Petrov 1997.

³³³ Tamtéž, s. 21

emblém hrdiny, podobně jako Odysseova jizva nebo Oidipův kotník. Ve chvíli, kdy Jamesovi vklouzne na jazyk první kapka suchého Martini, nalézá a poznává sám sebe, všudypřítomného poutníka bez nitra a soukromí, jenž je doma všude tam, kde mu protřepou Martini, neboť tento drink vytyčuje a odděluje hranice civilizace a barbarství, řádu a chaosu.

Stejně jako dobré pití patří k Bondovi i krásné ženy. Jejich přítomnost v příběhu působí jako variace na čechovovské pravidlo: když se v příběhu objeví krásná žena, musí skončit v Bondově posteli. Bond svádí, ale nedobývá. Ačkoli patří mezi nejvýraznější sexuální symboly a svůdce druhé poloviny 20. století, jeho svůdcovská strategie nepramení z juanovské touhy. Žádné libido nebo vášeň, jež by jej ponoukaly k dalším milostným dobrodružstvím, k dobývání a přesvědčování. Dokonce ani libertinská slast z ovládnutí druhého. Vzhledem k tomu, že sám nemá žádné nitro, soukromí, nemůže intimitu sdílet ani se svými milenkami.³³⁴ Sám zůstává nesveden a své vášni nikdy nepodléhá, nikdy jí nemůže naplnit.³³⁵ Erotická vášeň je paradoxně vyhrazená pouze ženám. U kladných hrdinek se většinou projevuje sexuální nenasytostí, jež ani tak nepoukazuje k jejich nymfomanii, ale k Bondovým schopnostem (Taťána Romanovová v *From Russia With Love*, Solitaire v *Live and Let Die*, Natalie Semjonovová v *GoldenEye*). Ta pravá živočišná vášeň náleží hrdinkám záporným (May v *A View To Kill*, členka organizace Fantom z *Thunderball*) – o to víc vynikne Bondova distingovaná profesionalita a ostražitost, což mu umožňuje mít protivníka pod kontrolou a navíc se přitom ještě dobře pobavit. Přičemž není úplně jasné, jestli jeho hráčský naturel víc pobaví samotný erotický zážitek nebo spíš blafování – většinou se totiž ukáže, že o falešnosti dychtivým oboustranných agentek a vyslankyň ústředních padouchů ví. Až na výjimky tedy nemá erotika žádný soukromý význam a Bondův osobní život (který tato postava nemá) to nijak neovlivní – na rozdíl od toho profesionálního, protože Bond plní svou mesiášskou úlohu v každém okamžiku svého života – když vsází v kasinu, zevluje v baru nebo se miluje se ženou. Jak sám několika milenkám vmete do tváře: „*Udělal jsem to kvůli vlasti a kvůli královně!*“. V Bondově náruči nepřátelské agentky zrazují své chlebodárce, milenky chtivých zlosynů konvertují k dobru nebo aspoň prozrazují potřebné informace. Kladné bondgirls se stávají Bondovými spolupracovnicemi³³⁶ na jeho záchranné misi; milostné avantýry tak vlastně utužují pracovní vztahy, takže ať se hrdina pomiluje s kýmkoli,

³³⁴ Výjimkou je Teresa di Vincenzo (On Her Majesty Secret Service), která Bondovi dlouho vzdoruje, až se do ní bezhlavě zamiluje, „zkrotí“ jí a ožení se s ní. Pár minut po obřadu ale Tereza umírá. Stejně jako Paris (Tomorrow Never Dies), která se dostane Bondovi „tak blízko, že jí musí opustit.“

³³⁵ Kultovní fanoušci se shodují, že teprve v posledním, dvacátém příběhu (*Die Another Day*), který vyvrací a současně potvrzuje všechny stereotypy a pravidla bondovské série, prožívá Bond na plátně poprvé orgasmus.

³³⁶ Míra jejich samostatnosti, aktivity a schopností postupně narůstá – od naivních pasivních krás, jež musel Bond rytířsky ochraňovat, 60. let k emancipovaným a rovnocenným partnerkám let devadesátých.

vždy z toho těží Británie, královna a posléze celá planeta. Tělesnou erotickou sterilitu Bondovi částečně nahrazuje erotická konverzace. Ta ale nesouvisí s libertinskou erotickou rétorikou, protože jeho řeč rozhodně nesměřuje k moci, ovládnutí, manipulování, ale k žertu a slastně nicotné ironii. A protože „*máme-li dar ironie, obejdeme se beze všech ostatních, neboť ironie je geniální nadání; ironizující člověk se podobá sfinze, která znepokojuje jako záhada a zneklidňuje jako nebezpečí*“³³⁷ tak se Bondova slast může plně realizovat mimo jeho vlastní tělo.

Marnost a pomíjivost erotických prožitků těla zdůrazňuje také neustálá přítomnost smrti. Bond se ustavičně pohybuje na hranici smrti, v permanentním ohrožení vlastního života a současně připraven přinést smrt druhým, ostatně povolení zabít jej za tuto smrt zbavuje jakékoli osobní zodpovědnosti. Svým jednáním se přidává k trpkému hamletovskému nahlédnutí – „*Být připraven, to je to, oč tu běží!*“ A tento postoj rozhodně nepřeje milostným vztahům, pak by se každá Bondova milenka stala Ofélií; taková hrdinka ale v ironickém špionážním příběhu nemá co dělat.

Poměrně výraznou roli v každém příběhu hraje mrtvé tělo, zejména tehdy, když souvisí s Bondovými protihráči. Ať se jedná o jejich oběti nebo finální a katarzní zkázu samotných zločinců, vždy dochází k určité estetizaci zavražděného těla. Zatímco Bond zabíjí, protože musí, a své neřesti a vášně ventiluje - nikoli však uspokojuje - oblíbeným pitím, dobrým jídlem, nyvými kráskami a hazardem, jeho soupeři z „temné strany síly“ realizují svou vášeň a umělecké ambice zabíjením. V každé epizodě najdeme konkrétní manýru, jež souvisí s technikou zabíjení, která proces smrti bizarním způsobem estetizuje. Goldfinger vraždí tak, že potře tělo své bývalé a Bondovy současné milenky zlatým prachem. Naprosto absurdní způsob, dost nákladný i pracný, ale z vraha činí takřka anděla smrti, mrtvé tělo slouží jako podpis, výstraha a výzva zvráceného umělce. Bondova estetika jasně čerpá jednak z apollinské tělesnosti, jednak z platónismu – krásné je dobré a naopak, nic jako zruďná, prokletá krása v jeho myšlení neexistuje. Naopak jeho protivníci vyznávají krásu zruďnosti a zločinu. Rozhodně z nich ale neprýští žádná poetická dekadentní krása inverze, naopak to vlastně potvrzuje správnost Bondovy perspektivy – zlo nemůže plodit krásu, deformovaná těla (viz. výše) zločinců a jejich pohůnků mohou produkovat pouze maniakální „krásu“ spojenou s destrukcí a smrtí: trpaslík vraždící kloboukem (Goldfinger), ruská agentka vraždící nožem v botě (From Russia With Love), rituály voodoo (Live and Let Die), Scaramanga pro

³³⁷ Barbey d'Aurevilly (1996): 49

si nechává vyrábět zlaté náboje (The Man With the Golden Gun), řada kuriózních přístrojů smrti od laserového nože přes středověký mučící nástroj až k bazénu nenasytných žraloků či aligátorů. Ale přesně podle lidové moudrosti o kopáči, jenž padá do své vlastní jámy, se sami zločinci stanou obětí svých vlastních vynálezů nebo dokonce jejich smrt, díky Bondovi groteskní, ještě svou neskutečností předčí veškerou předchozí důmyslnost – Kanangovi (Live and Let Die) nacpe Bond do úst náboj se stlačeným vzduchem, načež se opiový magnát nejdřív nafoukne do obřích rozměrů a pak exploduje, což Bond komentuje slovy „*vždycky se rád nafukoval*“. Pak už v příběhu následuje pouze jedna scéna: svět pro tentokrát unikl z nebezpečí a Bond v ústraní konečně uléhá po boku ženy, s níž zkontroloval chaos a navrátil světu řád. Na opuštěném místě, v ústraní a o samotě, v laskavých parscích zapadajícího slunce nebo vzrušujícím chladu jasné letní noci může konečně začít žít soukromý nehrdinný život a spočítat diamanty rozházené na těle krásné ženy. Jenže už první sluneční paprsek tuto podezřelou idylu ironizuje. Samota a romantická intimita náležejí jinému žánru, z moře se vynoří ponorka s výsostnými znaky Británie, ze snopů sena vyskáčou maskovaní vojáci, cvrkot cikád přehluší řev vrtulníku a z ampliónu promluví M, jenž/jež se sice zjevuje jako deus ex machina (a to doslova!), ale nepřináší milencům požehnání, ale povolává hrdinu zpět do služby.

PARDÁLOVÉ A DÉMONI PRÁZDNOTY

„Jaké by to bylo, kdyby se člověk udusil sám sebou? Kdyby se otvor, jímž se člověk vylévá do světa, houstnoucím sebepozorováním příliš zúžil nebo úplně uzavřel? Občas k tomu nemám daleko. Řeka nazpět tekoucí.“

„Všechno je jen tělesná potřeba.“ Spokoj se s tím, že jí vůbec máš. „Tělesná potřeba je všechno.“ Ale jak bys mohl mít všechno? Následkem toho nemáš ani tělesnou potřebu.“

FRANZ KAFKA: DENÍKY

Lesk dandyho elegantního oděvu pozvolna šisují žhavé paprsky slunce nového století. Vídeňský lékař, jenž upřel pozornost k nejskrytějším záchvěvům lidské duše, a přitom byl sám značnou část svého života sužován nepředstavitelnými bolestmi vlastního těla, probouzí z tenat lidského nitra destruktivní thanatos a nevyzpytatelný a neméně děsivý erós. Další mučedník vlastního těla, „učedník Dionýsův“ a filosof s kladivem zvěstuje nejen relativitu všech hodnot, ale reálnosti světa vůbec a diagnostikuje dobu soumraku. Edmund Husserl konstatuje nejen krizi evropských věd, ale lidství vůbec – člověk se stává cizincem vyděděným z jím konstruovaného světa, který o zásadních otázkách jeho lidství mlčí. Rozpité tvary impresionistických obrazů, kubismus rozkládající postavu na tělesný objem atomizovaných geometrických částí. To vše rozrývá uhlazený povrch těla blazeovaného dandyho. Ostatně prchavost jeho toalety odhalila už dekadence; ona obnažila pod sametovými saky a hedvábnými košilemi mučené a trpící tělo, oslavujíc a vzývajíc krásu jeho bolestné agónie. Narušujíc uhlazený povrch těla, se mu snaží uniknout, opustit jeho formu a rozplynout se v chimérická stvoření na pomezí snu a bdění, života a smrti, racionální a iracionální – proto figury náměsíčníků, snivců, upírů, vampír, degenerovaných potomků vymírajících šlechtických rodů, apod. Typickou metaforickou nemocí dekadence se stává syfilida, leckdy zobrazovaná až jako travestovaná múza (Huysmans, Baudelaire); personifikovaný démon, jenž otroky tělesných vášní proměňuje v zajatce šíleného ducha. Hrdinové literárního

modernismu - matematici, inženýři, zeměměřiči, úředníci, obchodní cestující, romanopisci – se sice svou touhou po řádu (pořádku) snaží vyvarovat čehokoli mystického, anemického a chimérického, přesto se ale i do jejich světa dříve či později vkrádá zhoubný „proces“ a i oni se stávají svého druhu mučedníky svého těla, resp. trýznění jeho formy.

Několik fragmentů k modernistické tělesnosti

NAŠIM ŽIVLEM JE VĚČNÁ NEZRALOST

Forma a hmota

„Moc Formy! Kvůli ní umírají národy. Vyvolává války. Působí, že v nás vzniká něco, co není z nás,“³³⁸ káže ve svém románovém manifestu Witold Gombrowicz. Forma se stává jedním z hlavních problémů modernistické tělesnosti. Zatímco estétská manýrističnost dandysmu a dekadence upřela pozornost k vnějškovosti formy a glorifikovala ji ve významu prchavého a rozpadajícího se povrchu, modernismus demaskuje narušenost povrchu, rozpadávající se formu, a odkrývá tak bezprizornost hmoty, zcela bezradné a opuštěné. „*Méně obsahu a více formy! Ach, jak by světu ulevil ten úbytek obsahu. Více skromnosti v záměrech, více zdrženlivosti v nárocích – páni demiurgové – a svět by byl dokonalejší!*“, hlásá jedna z hlavních postav Schulzova románu.³³⁹ Hmota se stává látkou toužící po tvarování a formování. Otec, truchlivý titán se zlomenou kyčlí, naslouchá její výzvě a přijímá roli onoho demiurga a proroka nové kosmogonie: „*Hmotě je dána nekonečná plodnost, nevyčerpatelná životní moc a zároveň svůdná síla pokušení, která nás nutí tvořit.(...)Všechny organizace hmoty jsou netrvalé a nesoudržné a snadno se vrátí do původního stavu a rozkládá se. Vražda není hříchem. Nejednou je nutným násilím na vzdorných a zkostnatělých formách existence, které už ztratily svou přitažlivost.*“³⁴⁰ Hmota svou nevyčerpatelnou potencialitou forem svádí k touze tvořit, přemoci váženost stvořené bytosti, úzkost z nejistoty vlastní identity mocným tvůrčím aktem; „zavraždit“ zkostnatělá torza rozpadnuvších se forem minulých existencí. Jsme svědky zrodu nové „soukenné“³⁴¹ kosmogonie, na jejímž vrcholu stojí stvoření nového

³³⁸ Gombrowicz (1997): 86

³³⁹ Schulz (1999b): 45

³⁴⁰ Tamtéž, s. 47

³⁴¹ Ve Skořicových krámech se neustále překrývá rovina „autobiografického“ příběhu autorova dětství, rodiny, rodného města a příběh autorského mýtu, jenž z osobních vzpomínek, zasazených do konkrétního časoprostoru, činí univerzální mimočasový mýtický příběh, který prostřednictvím vypravěče neustále na svou mytičnost odkazuje (charakteristika časoprostoru, narativní strategie, aluze na archetypální příběhy otce a syna: Odysseus a Télemachos, Jákob a Josef...). V „autobiografické“ rovině je otec majitelem obchodu se střížným zbožím, v mýtické se mění v proroka soukenné kosmogonie a demiurga nových bytostí – manekýnů. Látka se tak stává

typu bytostí: „*Nebudeme klást důraz na trvalost ani solidnost provedení, naše výtvořby budou jakoby provizorní, k jednorázovému provedení. Budou-li to lidé, dáme jim například jenom jednu stranu obličejů, jednu ruku, jednu nohu, totiž tu, kterou budou ve své roli potřebovat. Zezadu mohou být prostě pošíť plátnem nebo obílené.*“³⁴² Formy, které povstávají z tohoto antropogenetického aktu, jsou bytosti stvořené k „obrazu a podobenství manekýna“. Krejčovská figurína, dřevěná skoroloutka demonstruje bídu „uvězněné hmoty“ – něco nebo někdo, kdo čeká, až bude oživen a současně je stížen tímtež prokletím beztvare čekající hmoty jako štůček látky, imitace člověka ale i opravdového manekýna. Figurína, jež neví, proč je sama sebou, a setrvává ve vnucené formě, paroduje samo stvoření. Torzo těla bez tváře a končetin napodobuje tvar a formu lidského těla, stává se jeho substitucí. Svůj předobraz – lidské tělo – ale redukuje na prázdnou formu potaženou látkou a vycpanou pilinami, jejíž hlavní funkce spočívá právě v připomínce lidského těla, respektive jeho tvaru, který pomáhá tvarovat budoucí formy. Krejčovská figurína představuje iluzi a nápodobu lidského těla jako nedokončené gesto, konečná forma mu je spíše zbožným přáním než zaručeným výsledkem.

Nová stvoření před námi v Schulzově textu nepovstávají pouze v otcově-demiurgově Traktátu o manekýnech, ale zhoubnému bujení hmoty podléhá i časoprostor příběhu (viz. Fragment proměny) a charakteristiky dalších postav: „*Ve skutečnosti to byly bytosti amorfní, bez vnitřní struktury, plody napodobivých tendencí hmoty, která – obdařena pamětí – ze zvyku opakuje jednou přijaté tvary.*“³⁴³ Samoplodící a samostvořitelská hmota získává nadvládu nad lidským bytostmi, ale ani tato plodivá síla, ani její paměť nemohou dát těmto bytostem tvar a formu: „*To byl zásadní tón jejího hovoření, hlas toho bílého a plodného masa, rozlékajícího se už jakoby za hranice osoby, která jen obtížně udržovala spojitost v poutech individuální formy, a dokonce i v tom skupenství už znásobená a hotová rozpadnout se, rozvětvit a rozsypat v rodinu.*“³⁴⁴ (...) *V té nespořádané, bezuzdné plodnosti bylo cosi tragického; ubohost stvoření, bojujícího na hranici nicoty a smrti, bylo v tom jakési hrdinství ženskosti, která plodností triumfovala dokonce i nad mrzáctvím přírody, nad nedostatečností muže. Ale potomstvo dokazovalo důvodnost té mateřské paniky, toho šíleného rození, které se vyčerpávalo v plodech nepodařených, v efemérní generaci fantómů bez krve a tváří.*“³⁴⁵ Tělo

klíčovou metaforou v obou rovinách textu. Látka jako cosi až transcendentálně abstraktního; hmota, jež čeká na myšlenku, která jí vtiskne definitivní tvar a funkci. Nedefinitivní štůčky látek čekají na svůj tvar – formu a rozvířují divoký rej představ, potencialit nových tvarů, střihů, oděvů.

³⁴² Tamtéž, s. 49-50

³⁴³ Tamtéž, s. 56

³⁴⁴ Tamtéž, s. 20

³⁴⁵ Tamtéž, s. 21

se mění v maso, jeho forma se rozpadá a tříští do světa a neschopna udržet se v individuální struktuře plodí další bytosti. Ale radost z plodivé energie, z nových počátku se ukáže jako zdánlivá; z rozpadajících se těl nepovstávají noví fénixové, ale zrudní a degenerovaní fantómové – rozpad, smrt neplodí nový život, ale jen další nicotu. Nově stvořené formy a oživená hmota nemohou nikdy uniknout prokletí golemů, oživených beztvarych monster, která nejsou „těmi druhými“, ale součástí vlastního já – jak to bolestně nahlédne hrdina Meyrinkova románu.

Hmota těla – ať už ji nazýváme látkou, obsahem, masem, vnitřkem nebo individualitou se nemůže oddělit od své formy, která ovšem přichází odjinud: *„Lidská bytost se nevyjadřuje přímo a v souladu se svou přirozeností, nýbrž vždy určitou formou, a tato forma, tento styl, tento způsob života nevychází jen z nás, nýbrž je nám vnucen zvenčí.(...)Vždycky a bez ustání hledáme formu a kocháme se jí nebo kvůli ní trpíme, přizpůsobujeme se jí nebo ji znásilňujeme a rozbíjíme, nebo dovolujeme, aby vytvářela ona nás, amen.“*³⁴⁶ Na sounáležitosti obsahu a formy by asi nebylo nic objeveného, jejich symbiózu v modernistickém těle ale většinou znemožňuje jednostranný, téměř hysterický zájem o formu, jež se posléze ukáže jako fragmentární, roztržštěná, rozkládající se. Ztráta celku a nemožnost syntézy modernistickou tělesnost už neopustí. Snad pouze Gombrowicz přislubuje pofidérní útěchu: *„Bude zapotřebí neslýchané mazanosti, nesmírného vypětí intelligence, aby člověk unikl své prkennosti a dokázal v sobě uvést do souladu formu a bezformí, právo i anarchii, vyžralost i věčnou svatou nezralost.“*³⁴⁷

ČLOVĚK MUSÍ JÍST BIFTEK A MUSÍ SE HÝBAT

Fragment

Když charakterizuje Jean-Francois Lyotard³⁴⁸ moderní umění, mluví v souvislosti s avantgardou o realismu a vznešenosti - v modernismu nalézá „vznešený vztah mezi prezentovatelným a myslitelným“. Dovolává se Diderotovy teze, že moderní umění vynakládá svou dovednost především na to, aby předvedlo, že existuje něco, co je neprezentovatelné, přisuzuje modernitě objev malé reálnosti reality – věci lze myslet, ale ne vidět nebo ukázat. Existuje cosi, co je podstatné, ale nesdělitelné a smyslem moderního umění se stane právě touha toto nesdělitelné uchopit a sdělit. Modernisté navíc, poučení Friedrichem

³⁴⁶ Gombrowicz (1997): 86

³⁴⁷ Tamtéž, s. 92

³⁴⁸ Lyotard, Jean-Francois: *O postmodernismu*. Filosofický ústav AV ČR. Praha 1993.

Nietzschem, ví nebo alespoň tuší, že žádný opravdový svět neexistuje, vše souvisí s perspektivou, se zdáním pohledu, který vychází z nás samých. To, co můžeme na chvíli zadržet ve své mysli, jsou pouhé úlomky pravdy a i pravda tohoto nepatrného zlomku závisí na pohledu mého oka (které mi nikdy nedovolí zahlédnout svět, jenž leží za mými zády), na krajině, která vytváří horizont – hranici tohoto dívání. Stačí nesčetné „odstíny naděje či zoufalství, jež naplňují diváka“, aby se nám tvář jedné osoby jevila pokaždé jinak, protože – jak říká Wittgentein – svět šťastného je jiný než svět nešťastného. I kdybychom „zahlédli“ všechny tyto úlomky, žádnou velkolepou mozaiku z nich neposkládáme, protože spolu nijak nesouvisí. Můžeme buď nostalgicky toužit po navrácení ztracené jednoty a celku, nebo objevit radost z nekonečných možností hry, z nevyčerpatelných variant nových, byť torzovitých obrazů. Hráčský entuziasmus, onu „neslýchanou mazanost“ ale v sobě objeví až postmoderna.

Modernismus do středu své kultury tedy staví fragment – triumf rozloženého a nejistého já. Francoise Susini-Anastopoulosová³⁴⁹ nalézá spojitost mezi aforismem 18. století a romantickým a modernistickým fragmentem. Modernistický fragment ale přináší něco naprosto nového. Pokud zúžíme fragment 18. století pouze na osvícenecký filosofický aforismus, pak sice platí, že autor do centra poznávacího procesu umisťuje nejistotu a nevědomost, ale obé většinou nepřekračuje horizontálu břitké satiry, důvěra v poznávací schopnosti filosofova já zůstává většinou neotřesená a jeho sebejisté ratio vždy triumfuje nad pověrami, společenskými nešvary či iluzemi tmářských, dosud neosvícených myslí. Tato sebejistota sice emocemi přebujelému romantickému nitru chybí, ale jako opora a štít mu zbývá alespoň jistota „jasných hvězd ve výši“ a snů a idejí, v jejichž jméně jedná. Fragmentární narativní situace (torza deníků, útržky dopisů, nedokončené poémy) pak odkazují buď k autenticitě niterného prožitku citlivého individua (Lermontov), jehož subjektivitu, zmatek, obavy či trýzeň nemůže básnická výpověď nikdy plně nahradit, pouze náznakem zrcadlit, nebo otvírají prostor pro tajemství, záhady na pomezí snění a bdění, světa lidského a světa démonů (Coleridge). Modernističtí nomádi bez vlastností ale bloudí pouští všudypřítomné samoty a nejistoty. Celý svět se může vměstnat do jediného dne či spícího vědomí (Joyce) a přitom deset let, jež uběhnou od dopoledne k podvečeru, jakoby neexistovalo; v jediné vteřině zasněného pohledu může vzpomínka vyvolat palimpsest událostí, které se odehrály v různých časech i prostorech (Proust, Woolfová) nebo se dokonce vůbec nestaly. Do centra vědomí prorůstá zhoubná periferie, v jejímž labyrintu se z malých

³⁴⁹ Susini –Anastopoulosová, Francoise: *Fragmentárne písanie*. Kalligram, Bratislava 2005.

soukromých ložnic stávají soudní dvorany a advokátní kancelář nepřesáhne hranici pelesti rozpelešené postele (Kafka); starosvětskou exotiku maloměsta napadnou filigránské pavučiny plísní a kresby ze stonků bodláků a plevelů, zatímco agonie nově zrozeného města lidí bez tváří se odehrává mezi papírovými kulisami, veteší a prázdnými gesty visícími ve vzduchu (Schulz). Člověk se ztrácí v labyrintu časů, prostorů, identit. Tato modernistická bludiště ale na rozdíl od těch mýtických či romantických postrádají střed, protože monstrum nečihá vně člověka, ale uvnitř a hrdinům většinou chybí Perseův štít, a proto jej v sobě nikdy nespátří a zůstávají tímto labyrintem pohlceeni. V tomto světě bez katarze, bez Minotaurovy krve, pak nemůže ani smrt být vysvobozením. Buď přináší pouze hanbu (Proces, Proměna) nebo uvrhává člověka do koloběhu věčných návratů a opakování, která možná znamenají to pravé peklo, protože „v něm nebude nic nového, nýbrž musí se ti navracet každá bolest a každá rozkoš a každý nápad a vzdech a vše, co bylo v tvém životě nevýslovně malé i velké, a všechno ve stejném pořadí i sledu.“³⁵⁰ Venkovský lékař bude nahý povlávat na svém nadpozemském vozu za neustálého opakování klamného zvonění nočního zvonku; zeměměřič K. se bude stále brodit zasněženou pustinou, v níž splývají kontury zámku a podzámčí, kde i v ty nejkrásnější dny padá sníh; truchlivý demiurg soukenné kosmogonie bude na sebe brát další a další podoby, stále zrůdnější a degenerovanější; z návštěvníků sanatorií se stávají pacienti (Mann, Schulz) a místo úniku z absurdního světa zapomnění a opětovný návrat na trať s nekonečnými kolejiemi (Sanatorium na věčnosti) nebo na silnici, na níž domy ztrácejí rozměry a stroje váží věčnost (O'Brienův Třetí strážník), protože smysl pekelných muk spočívá právě v jejich neustálém opakování – spojujeme-li věčnost s rájem, pak i peklo musí být věčné a nekonečné !? Všechny tyto střípky stojí v pozadí modernistické fragmentárnosti, v níž absolutně nic, včetně jazyka (viz. Kapitola jazyk), nemůže vytvořit byt' jen zdání celku.

Tomuto tříštění nemůže uniknout ani tělo, jehož vědomí do sebe pohlcuje chaos přicházející zvenčí a tříští se na jednotlivé části: „*Panika ze zlomkovitosti, strach před násilím, které jsem měl v sobě, i před tím, které mi hrozilo zvenčí – a co bylo nejdůležitější, pořád se mě drželo a ani na chvíli mě neopouštělo, to něco, co bych mohl nazvat pocitem vnitřního, mezičástečkového posměchu a ironie, intimního výsměchu rozběsněných částí mého těla a analogických částí mého ducha.*“³⁵¹ Rozpad těla postihuje i ducha, tělo i duch se rozpadají na části a obracejí se proti sobě. Z celku těla se vydělují jednotlivé části, které žijí nezávislým životem. Profesor analýzy v Gombrowiczově románu rozkládá osoby pomocí počtů a cvrnkání nebo i slovem a nutí nosní dírky, ucho či prst analyzované osoby k vlastní

³⁵⁰ Nietzsche (1996): 198

³⁵¹ Gombrowicz (1997): 7

existenci. Jenže člověk nemá v moci ani svou tvář, kterou může vzít do ruky a mrštit jí po druhém (souboj na ksichty). Pouze oči nutí člověka neustále hledět na své tělo: „*Detaily vystupovaly stále zřetelněji, stále strašlivěji, odevšad vyčuhovaly části těla, jednotlivé části, a ty části byly zevrubně precizovány, konkretizovány...až po meze zahanbující zřetelnosti...po meze hanby...Viděl jsem prst, nehty, nos, oko, stehno a chodidlo, všechno navrchu.*“³⁵² Zatímco libertinská či pornografická tělesnost tematizuje jednotlivé detaily těla, aby je mohla zapojit do nového kontextu (erotická situace), detaily modernistického těla žádný nový sémantický kontext nedostávají, zůstávají jen izolovanými částmi ruin směšného těla: „*A potom se mi zdálo, v polospánku, ale už po probuzení, že mé tělo není jedolité, že některé jeho části jsou ještě chlapecké a že se moje hlava vysmívá a chechtá mému lýtku, lýtko hlavě, prst že si utahuje ze srdce, srdce z mozku, nos z oka, oko se řehťá a řehoní nosu – a všechny ty části se navzájem divoce znásilňovaly v ovzduší všeobjímajícího a všepřonikajícího panvýsměchu.*“³⁵³ Chlapecké lýtko se chechtá mužské hlavě přesně podle zákona symetrie a analogie – nezralost a bezformí se vítězně řehťá vyvrálé formě, která se stejně neustále podvoluje násilí rozběsněné a rozkladné infantilility, protože ve světě Gombrowiczových moderních domácností moderních inženýrů, moderních matek a moderních gymnazistek se na části rozpadá dokonce i jídlo (motiv karbanátků, bramboračky, kompotu). Ve světě Třetího strážníka zase platí atomová teorie: „*Všechno se skládá z maličkých částíček sebe sama, a ty lítají kolem v soustředěných kruzích a obloucích a úsečích a nesčíslných dalších geometrických obrazcích, kterých je moc na to, aby se daly kolektivně zmínit, nikdy se nezastaví ani si neodpočinou, ale točejí se dokola a vystřelují tam a sem a zase zpátky, pořád někam chvátají.*“³⁵⁴ V důsledku toho se mohou atomy lidí, kteří tráví větší čas jízdou na bicyklech, promíchat s atomy bicyklů – z lidí se stávají napůl bicykly, nedbale se opírající jednou nohou o obrubník, a bicykly získávají nádech lidskosti, takže nakonec ani není jasné, kdo na kom jezdí a „jestli to není člověk s bicyklem na ramenou“.

Hrdinové ztracených a odcházejících časů se snaží rozpadu a fragmentům zamezit a svírají a zapínají svá těla do uniforem, do nichž vkládají naději na záchranu ve jménu řádu, systému a příslušnosti k celku. Uniforma představuje svého druhu kostým, masku, které ale ponechává odkrytou tvář. Člověk má mít pocit, že zůstává sám sebou, přestože svým zevnějškem vyjadřuje loajalitu k ideji, úřadu, národu, vlasti či straně, čímž umožňuje, aby bylo vnitřní, niterné skrze povrch – oděv demonstrováno navenek. Součástí tohoto kostýmu

³⁵² Tamtéž, s. 19

³⁵³ Gombrowicz (1997): 8

³⁵⁴ O'Brien (1999): 99

sice není žádná škraboška, ale každá uniforma, ať za ní považujeme vojenský mundúr, kněžskou sutanu, oblek úředníka či doktorský plášť vyžaduje náležitou tvář. Vojenská uniforma dokonce očekává od svého nositele určitý tělesný postoj (vypnutá hrud', vzpřímená záda) a součástí oděvu – kostýmu se pak stává i samo tělo. Uniforma sice poskytuje zdánlivě prostor pro individualitu – například blyštivá vyznamenání na hrudi vojáka mohou převyprávět jeho životní osudy, ale její hlavní funkce spočívá v jejím upozadění, i dílčí personální rozdíly uniforem jednotlivých vojáků odkazují k subordinaci a pozici jednotlivce v celku, v systému. Uniforma zbavuje svého nositele jha individuální identity, osobní volby a může dokonce skrýt i nedostatky těla. Vojenská kariéra představuje pro Ulricha, hlavního hrdinu Musilova *Muže bez vlastností*, první pokus, jak se stát významným mužem. Jáchym von Pasenow z Brochových *Náměsíčníků* se snaží krizi hodnot, úpadek tradiční junkerské šlechty i rozkladnou hnilobu napadající krajinu valčíků překonat službou v armádě. Otec Řehoře Samsy nechce ani doma odkládat stejnokroj sluhy a jedině, co zůstává stále stejné na proměnlivém nevyzpytatelném Klammovi, jsou jeho šaty. Herrmann Broch vidí v uniformě absolutno moderní doby: „*A protože romantika vzniká vždycky tam, kde se věci pozemské povyšují na absolutno, tkví skutečná podstata romantiky našeho věku v uniformě, skoro jako by existovala nadzemská a nadčasová idea uniformy, idea, která neexistuje, a přesto je tak mocná, že jímá člověka mnohem silněji než kdejaké pozemské povolání, idea neskutečná, a přesto tak mocná, že z člověka v uniformě dělá člověka posedlého uniformou.*“³⁵⁵ Uniforma se stává „tvrdým pouzdem“, které vyděluje majitelovo tělo z anarchie neuniformovaného světa, ze zmatků a starostí civilistovy každodennosti i z rozplizlých tvarů lidského těla: „*Muž, který si ráno do posledního knoflíku zapne uniformu, obdrží tak vskutku druhou a neprostupnější kůži a jako by vstoupil do opravdovějšího a stálejšího života.(...)Když si pak ještě potáhne dolní lem blůzy, aby se hladce a bez záhybů napnula přes prsa a záda, pak dokonce i dítě, jež muž přece miluje, i žena, při jejímž polibku toto dítě zplodil, mizí v tak nedohledné civilistické dáli, že už sotva poznává ústa, jež mu žena nabízí na rozloučenou, a domov se stane čímsi cizím, co v uniformě není dovoleno navštívit.*“³⁵⁶

Přestože si všichni tito sešněrovaní staromilci podobně jako Pasenow přejí, aby se uniforma stala „přímou emanací pokožky“, ani ona je před anarchií rozběsněných částí neochrání. Pod uniformami zámeckých sluhů zahlédne zeměměřič K. hrubé sedlácké halenky. Ulrich po trapném milostném dobrodružství svléká vojenskou uniformu a učiní další pokusy stát se významným mužem a nabýt vlastností; ani uni-forma inženýra, ani matematika mu

³⁵⁵ Broch (1966): 18

³⁵⁶ Tamtéž, s. 19

v tom ale nepomohou, cestou od konkrétního řádu armády k abstraktnímu řádu čísel se vytratí všechno jeho „smysl pro skutečnost“ a smysl pro možnost totálně rozmělní jeho osobu v neskutečných a chimérických plánech paralelní akce, v plýtkých společenských konverzacích a vztazích. Pasenow zažívá hrůzu pokaždé, když pod uniformou vojáka zahlédne spodní prádlo, jako by se sama kůže, nahota těla drala skrze nedopnuté knoflíky na povrch a připomínala rození, spaní, milování, umírání. Když krátce po té, co se miloval s vášnivou a milující Růženou, zahlédne přes pelest postele přehozenou svoji uniformu s utrženým knoflíkem, prožije tak bolestnou metafyzickou nahotu, že mu studem červená i morek v kostech, a pocítí tak úzkostný zmatek a chaos, jako kdyby se mu zhroutil celý svět. Asi nejnázorněji ilustruje paradox uniformy další z modernistických Josefů a mužů bez vlastností, dobrý voják Josef Švejk. Přestože uniforma a příslušnost k armádě tvoří jeho hlavní atributy, těžko bychom našli její výraznější negaci. Švejkovu oděvu chybí vše, co dělá uniformu uniformou: nemá výložky, a tudíž neoznačuje hodnotu a nezařazuje svého majitele do obvykle složitě propracovaných vztahů uvnitř systému; neustále zpod ní vyčuhují podvlikačky a to nejdůležitější – Švejkovi nepadne. Většinou na něm plandá, a místo aby vytvářela onu nepropustnou kůži a skrývala civilistickou banalitu, neustále upozorňuje na hrdinovu přetékající a všudypřítomnou pantagruelovskou tělesnost, již nemůže žádné sukno zasvěcené císařpánu zadržet.

Zatímco staromilci se snažili rozpadu vzdorovat uniformou, lidé moderní doby scelují své tělo sportem. Matematik Ulrich každé ráno cvičí před otevřeným oknem, napíná a pěstuje své svaly, ohýbá své nahé tělo a buší do boxerského míče, „jak to dělá v téže době několik lidí, než jdou do úřadu.“ Pod uniformou úředníka matematika se skrývá tělo pardála, „který je připraven na každé dobrodružství, jež se ale nikdy nedostaví.“ Postavy svalnatých pardálů znova vrací na scénu antický- apollinský typ tělesnosti – tělo plně scelené, uměřené, dokonalé, trénované a především fungující. I erotické či pornografické tělo kladlo důraz na funkčnost, koneckonců libertinské tělo v určitých situacích kombinovalo výkon erotický a sportovní. Ale zatímco erotickou funkčnost korunuje slast a vášně, radost z fungování těla sportovního se uspokojuje mnohem sebestředněji – odměnu mu poskytuje nikoli tělo, které se v smyslné křeči vymyká ze svých hranic nebo dokonce pomyslně umírá, ale tělo, které se podřizuje vůli a tréninku, jež jej vedou k úspěchu, který se dá změřit a poměřit. Proto tento apollinsko-tyršovský ideál může tak velkohubě spojit tělo a ducha a zvolat: V zdravém těle zdraví duch! Důraz na vůli, trénink a výkon ale v důsledcích ničí a odcizuje obojí. Sterilnímu, ale zdravému a uměřenému, tělu ubírá jeho erotickou přitažlivost, takže když Ulrich v novinách vidí fotky nahých sportovkyň, konotují mu sice erotické představy, ale výsledný

dojem je zcela jiný: „*Ležela nahá na zádech, jedno koleno pokrčené jako při souloži, a masér, který stál vedle, měl na něm položené ruce, oblečen byl do lékařského pláště a díval se z fotografie, jako by toto ženské maso bylo stažené z kůže a viselo na háku.*“³⁵⁷ Sceluje-li ideál sportu tělo i ducha, pak se i záležitosti ducha mohou podřizovat týmž pravidlům jako sportovní výkon těla: „*Pěstoval vědu právě tímto způsobem, že totiž zvyšujeme svůj rekord o jedno vítězství, o jeden centimetr, o jeden kilogram. Jeho duch se měl osvědčit jako pronikavý a silný a vykonal práci siláků. Tato radost ze síly ducha bylo očekávání, bojová hra, jakýsi neurčitý vladařský nárok na budoucnost. Nebyl si jist, co z touto silou dokáže: bylo možné s ní udělat všechno nebo nic, stát se spasitelem světa nebo zločincem. Ulrich pohlížel na vědu jako na přípravu, otužování a svého druhu trénink.*“³⁵⁸ I poznání se stává výkonem, jenž se dá změřit a natrénovat a dává vědci-sportovci oporu objektivitu, v jejímž jméně se otázky ducha ocitají mimo dobro a zlo. A z práce, kterou tradiční křesťanská společnost chápala jako spravedlivý trest, se stává etická hodnota, měřítko úspěšného, moderního, a tudíž zdravého života: „*Člověk už neleží pod stromem a nekouká se mezi palcem a druhým prstem u nohy do nebe, nýbrž pracuje; také nesmí být hladový a zasněný, chce-li být k něčemu, nýbrž musí jíst biftek a musí se hýbat.*“³⁵⁹ Práce, pohyb a výkon vedou člověka nejen k řádu, ale také k disciplíně. Jak říká Robert Musil: „Získali jsme skutečnost a přišli jsme o sen.“ Ani atletické, sportem zocelené tělo, nakonec svého majitele-cvičitele před chaosem a rozkladem okolního světa neochrání: „*Pěstování tělesnosti že totiž začíná být už skutečně přespříliš módou a je v něm v podstatě obsažen příšerný pocit, protože lidské tělo, trénujeme-li je naprosto tvrdě, získává nadvládu a odpovídá na každý podnět, aniž se ho tážeme, svými automatickými nacvičenými pohyby tak bezpečně, že majiteli zbývá už jen nepříjemný pocit, že ostrouhal mrkvičku, ježto mu s některou částí těla takřka uniká jeho charakter.*“³⁶⁰ I zautomatizované tělo sportovce se rozpadá na jednotlivé části, každý sval musí být posilován a promyšlen zvlášť. Nacvičený pravidelný pohyb, který měl vést k utužení zdravého ducha, nakonec naopak vztah mysli a těla (respektive masa) vzdaluje. Ulrich, vědom si svých atletický předností, dokonce na své pardálí tělo někdy žárlí, protože cítí, že jeho tělo předstírá tuctovou mužnost, pro níž má příliš mnoho ducha. V určitých situacích si uvědomí, že sport znamená jakousi masku, jíž tělo dává navenek znamení, že je připraveno k činu, který vůbec nemusí souviset s rozpořádáním mysli: „*A většina lidí kupodivu má tělo buď zanedbané, zformované a deformované náhodami, jako by nemělo k jejich duchu a povaze pražádný*

³⁵⁷ Musil (1980): 55

³⁵⁸ Tamtéž, s. 43

³⁵⁹ Tamtéž, s. 38

³⁶⁰ Tamtéž, s. 29

*vztah, nebo maskované sportem, takže vypadá jako ve chvílích, kdy je na dovolené od sebe sama.*³⁶¹ Ve chvílích sportu spřádá hrdina sen o svalnatém a opáleném těle, fungujícím a současně ovládaném těle. A od obyčejných bdělých snů se podle Musila liší pouze tím, že nesídlí v mozku, ale v pospolitosti na čerstvém vzduchu „jako výtvar duše mas tělesné, dramatické, ve vzpomínce na nadmíru pochybné okultní jevy řekli bychom skoro ideoplastické podoby.“

Jedním z klíčových leitmotivů románu Ferdynurke učiní Witold Gombrowicz lýtko – rozverný symbol nezralosti, mládí a zoceleného formování současně. Hrdinu, zmítaného všeobjímajícím panvýmšměchem rozběsněných částí vlastního těla, irituje pohled na zdravé, sportem formované lýtko moderní gymnazistky: *„Nohy, nohy, ponoukal k modernosti. Já vás znám, znám vaše sporty, způsob života nové poameričtělé generace, nohám dáváte přednost před rukama, nohy, lýtko jsou pro vás nejdůležitější! Duchovní kultura pro vás neznámá nic, jen lýtko. Sport, lýtko, lýtko, lýtko, lýtko, lýtko, lýtko!“*³⁶² Celé moderní tělo moderní generace se redukuje na jedinou část, na lýtko, na jeho nahotu a propracovanost. Jeho nahota nepůsobí eroticky, ale spíš jako odhalenost. Ale zatímco nahota Pasenowa krutě a velmi bolestně odhalovala nejistotu, strach a zmatek hrdinova nitra, nahé gymnazistčino lýtko radostně demonstruje vše, co Pasenow chtěl nechat skryté. Nahé lýtko provádí jakýsi striptýz všeho niterného, protože v jásavém sportovním kolektivu a na zdravém čerstvém vzduchu si jsou všichni bratry a sestrami; vše se odehrává ve jménu přirozenosti a zdravé bratrské rivality. Co znamená přednost nohou před rukama? Ruce souvisí s hmatem, představují společně s očima další z možností, jak se tělo setkává se světem. Prsty, nejzazšími výčnělky svého těla, člověk ohmatává věci a má dokonce možnost je na čas zadržet, mít ve své moci. Ruce také souvisejí s přetvářením a tvořením, dotykem mohou změnit význam věcí. Mýtický kontext chůze by sice odkazoval na prvotní tektonické setkání s povrchem země, ale redukuje-li se noha na lýtko, pak se zvýznamňuje především pohyb. Nikoli monotónní rytmus mýtické chůze, který zjevuje charakter země a zabydluje prostor, ale rychlý běh. Nejde o to setrvat na místě, pozdržet věci prostřednictvím těla ve své mysli, ale o zanechávání a míjení, opouštění starých prostorů, věcí a časů a junácký úprk k budoucímu, novému a modernímu, které se napnutím lýtko šmahem mění v staromódní.

³⁶¹ Tamtéž, s.260

³⁶² Gombrowicz (1997): 114

Ani sportovní dres,³⁶³ ani uniforma nedokázaly definitivně tělo zadržet v náležité formě a skrze vetché sukno vojenského kabátce a hroší kůži atleta se dere ven rozplizlé tělo a spodní prádlo děsivých fragmentů. Sám text se mění v roztříštěné fragmentární tělo, jež se vymklo kontrole jednotné formy i významu. Takovým roztříštěným tělem může být třeba Joyceův *Odyseus*, v němž se odysea jednoho dne skládá z jednotlivých fragmentů homérských epizod, žánrů, barev ale také částí lidského těla. Román pak připomíná tradici středověkých sum, které přímo ilustrovaly základní alegorii text-tělo (tělo Boží, tělo lidské, tělo-text), podobně jako symbolika středověké katedrály. Zároveň vnitřní monology proudu vědomí hlavních postav tříští každou jejich dílčí promluvu na střípky asociací, dvojsmyslů, narázek, citací. Gombrowicz rozbíjí román na analytické a syntetické části, jež analogicky zrcadlí samy sebe, mísí falešné esejistické předmluvy s vloženými povídkami a novodobým eposem a tuto roztříštěnost učiní i leitmotivem románu: „*Děsivé části! Proto tedy konstruuje celek, aby částička části čtenáře pochopila částičku části díla, a to jen části?*“ (...) *Dílo míním pojímat jako část díla a člověka jako soubor částí, zatímco celé lidstvo pojmám jako směsici částí a kousků.*“³⁶⁴ Rakouští modernisté (Broch, Musil, Mann) sice zdánlivě neopouštějí tradiční románovou formu, ale esejističnost, která prorůstá tkání románové promluvy, fragmentarizuje tradiční románovou kompozici – jednotlivé kapitoly na sebe nemusejí navazovat, románový děj zčistajasna narušuje fragment eseje o krizi hodnot, problematizuje se hranice mezi fikcí a esejí: „*Domníval se, že asi tak jako esej v postupných oddílech probírá nějakou věc z mnoha stran, aniž by ji vystihl cele – neboť věc úplně vystižená ztrácí rázem svůj objem a roztaje v pojem-, může také on nejsprávněji pohlížet na svět a na svůj život a tak s nimi nakládat.*“³⁶⁵ Franz Kafka, o němž mimo jiné Harold Bloom³⁶⁶ prohlásil, že všechny jeho krátké, neboli fragmentární, texty (povídky, aforismy) jsou lepší než romány, zvolil jinou cestu. U Joyce, Musila, Brocha vede k fragmentárnosti významu mnohost, proud řeči – esejistické komentáře, množství aluzí, intertextuálních citací, stylů, u Kafky naopak strohost a mlčení, v němž příběhy končí dříve než začnou a kde bychom metarománové pasáže spisovatelského ega jen těžko hledali, protože „*jaké štěstí pochopit, že země, na níž stojíš, nemůže být větší, než co zakrývají obě chodidla.*“³⁶⁷

³⁶³ Tím ve skutečnosti není, jak se ukázalo, oděv jako takový, ale samo tělo – jeho atletická a demonstrativní nahota je pouze dalším kostýmem moderního hrdiny. Ucelené, uměřené, kolektivní, funkční a fungující sportovní tělo se stává jeho další uniformou.

³⁶⁴ Gombrowicz (1997): 77

³⁶⁵ Musil (1980): 229

³⁶⁶ Bloom (2000): 461-477

³⁶⁷ Kafka (1998a): 10

Návrat k celku, ke starým formám a časům není možný. Přestože si můžeme po četbě Prousta myslet, že tyto ztracené časy lze znovuzprožitím oživit, vždy zůstanou pouhou vzpomínkou, tříští prožitého, zapomenutého a vysněného. Z nostalgie ztraceného ale může povstat radost: „*Fragment by se vlastně mohl definovat jako melancholický estetický postup*³⁶⁸ *a potěšení z něho pramení mimo jiné i z pocitu objevování kouzla tříštit, v disipácii smyslu jako textové repliky na rozkouskovanou identitu. Fragment se tak stává jedním z ambivalentních způsobů, umožňujících žít a zároveň vědomě přijmout to, co J. Kristeva označila jako melancholickou zkušenost symbolických zdrojů člověka a co bezprostředně navazuje na melancholický substrát.(...)Je tedy celkem možné, že právě fragment je onou paradoxní formou mistrovství, která vidí jedinou záruku udržení možnosti Díla v jeho nemožnosti.*“³⁶⁹

HEJ, DRŽKA NA STROMĚ JAK ŠIŠKA

Tvář

Zdá se, že tvář je nositelem všeho individuálního a jedinečného. Většina smyslů (vyjma hmatu) souvisí s tváří. Pokud chce člověk skrýt svou totožnost, zpravidla zahaluje především tvář. Sám pojem tvář se často stává synonymem pro tvar či formu. Obličej se změní v tvář teprve tehdy, když nabude nějakou podobu – „tvar“. Považujeme-li tělo za mezní prostor, hranici mezi já a světem, já a ty; pak tvář, dávajíc neosobnímu tělu tvar, znamená samou mez této hranice. Tvář je stálá a proměnlivá současně, snadno se může změnit v masku. Na začátku Kafkovy povídky Šaty stojí pravděpodobně vizuální vjem – vypravěč popisuje dívky v krásných šatech. Krásné šaty s bohatými záhyby přiléhají na pěkná dívčí těla, ovšem dojem z harmonické symbiózy tvarů a forem okamžitě vyprchá; neboť vypravěč-pozorovatel si ihned „pomyslí“, že šaty se brzo pomačkají, do ozdob se zažere prach – soulad forem je nemožný, náhle se místo šatů stává kostýmem samo tělo („půvabné svaly, kotníčky, napjatá kůže, záplava jemných vlasů“). Ovšem i tento jediný „přirozený kostým“, tvář, pozbývá ladnosti: „*Jen někdy večer, když přijdou pozdě z nějaké slavnosti, připadá jim*

³⁶⁸ Claudio Magris mluví o středoevropské kultuře fragmentu, v němž nalézá jeden z klíčových rysů „habsburského mýtu“. Literární žánr středoevropského fragmentu odvozuje od fejetonu, žánru vídeňských pivnic a kaváren. Spojuje s ním detail, lehkost ale také lehkou melancholii a sentiment – malé milé věci, rozkošné úlomky vytržené z kontextu.

³⁶⁹ Susini –Anastopulosová (2005): 77

*v zrcadle obnošená, napuchlá, uprášená, všemi okoukaná, že už ji sotva lze dál nosit.*³⁷⁰ Poslední věta povídky mění význam masky. Přestože se v souvislosti s tělem používá pojem kostým, titul a poslední slova neodkazují na divadelnost, ale naopak na civilnost – tvář jako obnošené šaty. To, co mělo být samou esencí formy, se rozpadá v banální „látku“, která pod nápořem času a pohledů ztrácí původní tvar.

Podobně mizí tváře i v textech Bruna Schulze: *„Jeho tvář byla jako pouhý dech tváře, jako šmouha, kterou neznámý chodec zanechal ve vzduchu.(...) Ale zatím ta mlžinka úsměvu, která se objevila pod jeho měkkým krásným vousem, ten zárodek žádostivosti, který mu vystoupil pulzující žilou na skráních, a to napětí, které udržovalo na chvíli jeho rysy v soustředění – zapadly zpět do nicoty a jeho tvář odešla do nepřítomnosti, zapomněla na sebe a rozpadávala se.*³⁷¹ Tvář povstává z nicoty a zase se do ní vrací, neschopna podržet sebe sama v paměti, tříští se na nesoudržné fragmenty. Vytrácí se jednota a se sebezapomněním pomíjí i možnost fixovat podobu. Zeměměřič K. marně pátrá po Klammově podobě: *„Vypadá prý úplně jinak, když přijde do vsi, a jinak, když odtud odchází, jinak, než se napije piva, a jinak potom, jinak, když bdí, jinak, když spí, jinak o samotě, jinak v rozhovoru, a což je po tom všem pochopitelné, skoro úplně jinak nahoře na zámku. A dokonce už uvnitř ve vsi jsou podle zpráv dosti velké rozdíly, rozdíly co do výšky, držení těla, tloušťky, vousů, jen pokud jde o šaty, jsou zprávy naštěstí jednotné.*³⁷² Tvář se rozpadá do různých podob, místo individuální tváře, jež odráží nebo přímo konstruuje já, mnohost, která závisí na aktuální náladě – „nesčetných odstínů naděje či zoufalství“ – diváka. Mocí tohoto perspektivismu přechází jedna tvář v druhou: Sortiniho a Sordiniho odlišuje pouze jediné písmeno, Klamm splývá s podobou venkovského tajemníka stejně jako Artuš s Jeremiášem. Lidé se mění v prázdné siluety Magrittových obrazů – téměř nepatrná silueta (rám obrazu) odděluje postavu a prostředí, jímž je pohlcen. Vidíme ale siluetu bez objemu; prázdnou zachycující postavu „vystřiženou“ z krajiny. Mezi zámkem a sedláky není žádný rozdíl, tváře jsou sice zaměnitelné, ale jejich kontury, silueta zůstává, o to víc vystupuje prázdnota zejíící za touto hranicí, jen stejně jako na Magrittových plátnech nelze odlišit, jestli ona silueta vyděluje prázdnotu vnitřní nebo vnější. Dochází k podstatnému paradoxu: tváře a těla zámecké vesnice se na jednu stranu jakoby slévají do sebe, ale reálně se až na drobné výjimky (erotické scény) nikdy nedotýkají. Tělesný kontakt nahrazuje kontakt úřední, místo dotyku telefon a dopis: *„Všecky tyto styky jsou jen zdánlivé, vy je však považujete za skutečné. Podívejte, já, který*

³⁷⁰ Kafka (1991b): 32

³⁷¹ Schulz (1999b): 22-23

³⁷² Kafka (1964): 175

*mám opravdu dost co dělat s úřady, žádný telefon nemám. V hospodách a podobně dělá možná dobré služby, tak asi jako telefonní automat, nic víc to také není.*³⁷³ Dopis ale nekonstruuje jinak nepřítomnou tělesnou skutečnost, jak tomu bylo např. u Laclose, nýbrž její absenci ještě zdůrazňuje, protože nefungují základní předpoklady této komunikace (vztah příjemce adresát, listovní tajemství). To, že zeměměřič neustále trvá na úředním významu dopisu, vkládá do této komunikace veškeré své naděje a nechce si připustit, že by mohlo jít o pouhý žert, jej od vesničanů i zámku neustále vzdaluje. I telefonická komunikace postrádá jakýkoli tělesný „dotyk“, neboť dialog, zvukový dotyk s druhým je pouhou iluzí, protože na druhé straně aparátu zeměměřiči odpovídá hrací automat. *„Pevná ohraničenost lidských těl je děsivá,*“ konstatuje v jednom z aforismů Franz Kafka – tváře a těla se tříští spolu s identitou mužů bez vlastností, a přesto nelze hranici těla překročit, trhliny a fragmenty těla zůstávají vně světa. Třeba ona úzkost a nemožnost porozumění, tak často zmiňovaná v souvislosti s Kafkovými podobenstvími, pramení právě z této nemožnosti překročit hranice svého, byť rozpadávající ho se, těla.

V Gombrowiczově románu *Ferdydurke* se tvář také rozpadá, ale přese všechnu „trýzeň formy“ chybí kafkovská úzkost. Z tváře se stává ksicht, držka, protože je neustále hnětena a znásilňována pohledem druhého, *„neboť člověk je hluboce závislý na svém odrazu v duši druhého člověka, i kdyby to byla duše kretěna.*“³⁷⁴ Tvar – formu nevnímá Gombrowicz jako výraz autenticity a přirozenosti samostatného individua, ale jako něco, co přichází zvenčí, co nás nutí jednat pod tlakem naší představy o představě druhých o nás. Prostřednictvím tváře vede člověk boj: *„Ksichty, které dělal v souboji, mu ulpěly na tváři – není tak snadné se zbavit ksichtů, jednou narušená tvář se sama nevrací, není přece z gumy.*“³⁷⁵ (...) *Držku sice měl, ale jeho držka nebyla ani trochu spřízněna se Štikasovým fatálním ksichtem, nebyla to držka uměle vytvořená, nýbrž přirozená, lidová, hrubě tesaná a obyčejná. Nebyla to tvář, která se stala držkou, ale držka, která nikdy nezískala důstojnost tváře – byla to držka jako noha!*“³⁷⁶ Tvář je uměle utvářena a metamorfována množstvím ksichtů a držek, nejfatálnější formu tváře představuje zadnička, *„neboť před držkou nelze utéct jinak než do jiné držky, a před člověkem je možno se ukryt jedině v objetí jiného člověka. Kdežto před zadničkou se nedá utéct vůbec.*“³⁷⁷ Na začátku příběhu je hlavnímu hrdinovi „nasazena zadnička“ – ksicht infantilnosti, zelenosti a nezralosti. Zadnička se stává jeho novou tvář, a současně jejím opakem a

³⁷³ Tamtéž, s. 74

³⁷⁴ Gombrowicz (1997): 11

³⁷⁵ Tamtéž, s. 135

³⁷⁶ Tamtéž, s. 220

³⁷⁷ Tamtéž, s. 281

popřením. Autorský vypravěč čtenáři prozrazuje, že v některých částech Polska se lidské tváři říká „přednička“ - zadnička pak funguje jako jakási rubová strana tváře. Současně ale pojem zadnička naznačuje i karnevalovou rabelaisovskou inverzi obličeje a zadnice, tvář se stává tak nečitelnou, že hrdina ani sám neví, „na čem vlastně sedí“. Vypravěč neustále zdůrazňuje, že se ale jedná o dětskou zadničku, tudíž výraz nedospělosti, nezralosti a mládí. Souvisí-li dospívání s formováním a zralost může být výrazem dosažení definitivní formy, pak nasazená zadnička nahradila dospělou formu tváře infantilním bezformím.

MELANCHOLICKÝ OTROK ZELEŇ – KOMÁREM V HLUBOKÉ A HUSTÉ DŽUNGLI

Metamorfózy

Proměnou neprochází pouze tváře ale celé tělo. Motiv proměny patří k základním literárním archetypům. Pomineme-li pohádky, pak metamorfózy většinou odkazovaly k iniciaci, ke znovuzrození skrze smrt, k věčnosti. Hrdina se zbavuje (nebo je zbaven) své lidské podoby, čímž se vylučuje ze svého předchozího profánního a hříšného života, aby pod tíhou „jiného“ těla, většinou zvířecího, nahlédl do svého nitra a očištěn tímto poznáním byl připraven k finálnímu zasvěcení. Lucius, hrdina Apuleiova románu Zlatý osel, si teprve v oslím těle (ovšem s lidským vědomím) uvědomí jednak prostopášnost a marnivost své předchozí existence, jednak skrze utrpení zažije do té doby nepoznanou sounáležitost s osudy druhých. Současně může díky své zvířecí podobě nahlédnout tam, kam by jako člověk nemohl. Teprve po této odysee ubohé oslí existence je připraven stát se knězem bohyně Isis. Iniciační rovinu proměny ale často upozaduje groteskní a satirická, resp. satyrská, poloha pikareskního putování. Přeci jenom Lucius prožívá spíše obavy než muka, že se mu nevrátí lidské podoba. Fyzickému utrpení se dokáže svým šibalstvím lehce vyhnout a nepříznivé situace plně využít k svému tělesnému uspokojení (sexuálnímu i gastronomickému) a k pobavení sebe i ostatních. Metamorfózy Ovidiovy slučují význam trestu a záchrany současně. Hrdinové přicházejí o svou lidskou podobu, protože se provinili proti bohům (víla Echo) nebo jejich proměna znamená jedinou možnost, jak překonat smrt a dotknout se nesmrtelnosti – buď jako poslední stopa, memento jejich pominulého života (Ikaros, Narkissos), nebo ustrnutí mezi světem lidí a stínů (Myrrha, Dafné). Metamorfózy modernistických hrdinů souvisejí se smrtí, ale kauzalitu provinění a trestu hledáme marně, stejně jako vysvobození a úlevu, jež by nové formy existence měly přinášet.

Kafkova Proměna, asi nejznámější z modernistických metamorfóz, začíná podobně jako Proces – jako by příběh brouka Řehoře byl groteskním apokryfem příběhu prokuristy Josefa. Oba dva se ráno probouzí ve své posteli a do jejich dosavadní existence vtrhává zhoubný proces, na jehož konci je v obou případech potupná a ostudná smrt. Důvod tohoto procesu? Na Josefa K. „patrně učinil někdo křivé udání“ a Řehoř Samsa se probouzí z nepokojných snů. „Z toho časného vstávání člověk dočista zpitomí, člověk se potřebuje vyspat,“³⁷⁸ posteskuje si Řehoř chvíli před tím, než zjistí, že zaspal. Že by Řehořovu proměnu v „nestvůrný hmyz“ zapříčinil pracovní rytmus rozpadajícího se rakousko-uherského mocnářství, kde i císař stává se slepicemi? Rozhodně smysl pro povinnost je to poslední, co Řehoře opouští. Řehoř poprvé zaspí a už nikdy to nenapraví, jako by místo bdění dál spal „sen nepřespaný“ a po probuzení znovu propadal do noční můry, jež začíná mnohem dříve než začátek povídky. Na rozdíl od antických metamorfóz nedochází k žádnému, ztotožnění, splynutí ani útěše v nové formě těla – naopak podstata zvířecí metamorfózy vyvazuje člověka ze sounáležitosti se svým tělem a dovršuje rozklad. Řehoř „nebyl s to ovládat“ spoustu hmyzích nožiček a jeho broučí tělo se ocitá zcela mimo jeho kontrolu. Udolán povinnostmi k úřadu i rodině, nedostatkem spánku a hmyzí podobou nakonec potupně a bolestně, „ve stavu prázdného a pokojného rozjímání“ umírá - se shnilým jablkem v zaníceném krunýři, amorfni a pokrytý měkkým prachem. Řehořovo shnilé tělo se stává humusem, z něhož posléze vykvétá celá pozůstalá rodina, především „čím dál čilejší“ sestra Markéta, která „přes všechno soužení, od něhož jí pobledly tváře, rozkvetla v krásnou a kyprou dívku“.³⁷⁹ Tím se z Řehoře vlastně stává mučedník, ale příčinu a smysl jeho oběti to nijak nezřejmuje.

Postava otce ze Skořicových krámů prochází hned několika metamorfózami, neboť „jeho osobnost se rozpadla na mnoho navzájem znesvářených a divergentních jáství.“³⁸⁰ První z otcových proměn nás vrací ke kontextu mýtických metamorfóz: „Až jednou v noci se ten hlas zvedl hrozivě a neodvratně a dožadoval se, aby mu vydal svědectví ústy a vnitřnostmi svými. A uslyšeli jsme, jak do něho vstoupil duch; i zvedl se v celé své výši z postele, rostl prorockým hněvem a dusil se halasnými slovy, která ze sebe vyrážel jak kulomet. Slyšeli jsme hlomoz titána se zlomenou kyčlí, který se nepřestává rouhat. Neviděl jsem nikdy starozákonní proroky, ale při pohledu na onoho muže, kterého povalil hněv boží a který se teď, široce rozkročen na obrovském porcelánovém nočníku, zakryl vichrem ramen, oblakem zoufalých zprohýbanin, nad nimiž se ještě výše zvedal jeho cizí hlas – pochopil jsem boží hněv svatých

³⁷⁸ Kafka (1991 b): 64

³⁷⁹ Tamtéž, s. 116

³⁸⁰ Schulz (1999b): 29

mužů.³⁸¹ Otec se mění ve starozákonního proroka, v Jáka, který jako jediný zápasil s Bohem a obstál. Ovšem kontext této metamorfózy z něj činí titána poměrně truchlivého a celá situace se jeví dost tragikomicky, tělo se skutečně stává svědkem v tom nejhmotnějším možném významu. Z hlubin těla zoufalého titána neprýští proudy věšteb a proroctví, ale moči. Otec, zneuznaný demiurg, se neustále zmenšuje a sesychá, mizí ze světa lidí a buduje své ptačí království, pořádá ptačí svatby a námluvy, sám se začíná svým opeřencům podobat – kokrhá jako kohout, celé hodiny sedí na okenní konzoli, proměňuje se v kondora. Nakonec jeho metamorfózy vrcholí proměnou v švába: *„Otec ležel nahý na zemi, potřísněn černými skvrnami totemu a pomalován liniemi žeber, onou fantastickou kresbou anatomie, prosvítající na povrch, ležel na břiše, posedlý fascinací averze, která ho vtahovala do hloubi svých zapeklitých zákrutů. Pohyboval se mnohočláňovým komplikovaným pohybem podivného rituálu, ve kterém jsem s hrůzou poznal imitaci švábího ceremoniálu.“*³⁸² Mohlo by se zdát, že tato finální proměna variuje motiv Kafkovy povídky, dětská stylizace Schulzova vypravěče ji ale sbližuje spíš s Ovidiem. Syn vypráví příběh nemocného a umírajícího otce. Právě zdánlivě nekonečné otcovy metamorfózy umožňují synovi, aby se s otcovou smrtí vyrovnal – otec sice chřadne, hubne, ztrácí se, ale pokaždé se znovu vrací, znovuzrozen v jiné podobě. A tak by koloběh znovuzrození mohl probíhat donekonečna. Metafora nemoci³⁸³ je ale silnější, každá následující proměna přináší novou perverzi, každé další stvoření plodí hybridnost. Tento bujivý „proces“ zasahuje vše, včetně času a prostoru – podivínský čas rodí zvrhlá léta, falešné měsíce, idiotské dny – plánky, dny – plevel; srpnová oslava vegetace polední zahrady se mění v houštinu, v níž „se rozbujela hloupost idiotských plevelů“, v „smetiště bezuzdně zarostlé bodláčím“, zdi domu ožívají filigránskou kresbou květů z plísni a trouchniviny. Proměny, na první dojem poetické a útěšné, ve skutečnosti poukazují na bujivý proces rozpadu, zániku, jehož hrůznost ukazuje poslední apokalyptický návrat otcovy ptačí generace: *„Byly to obrovské věchty per, ledabyly vycpané starou mršinou. U mnoha z nich nebylo možno najít hlavu, neboť v té kyjovité části těla se nejevily žádné znaky duše. Někteří byli pokryti chundelatou slepenou srstí jako zubři a odporně páchli. Jiní připomínali hrbaté a olýsalé velbloudy. A ještě jiní byli zřejmě z určitého druhu papíru, uvnitř prázdní, ale navenek skvostně barevní. Zblízka se ukázalo, že někteří jsou vlastně jen veliké paví ocasy, barevné vějíře, do kterých bylo nepochopitelným způsobem vdechnuto*

³⁸¹ Tamtéž, s. 28

³⁸² Tamtéž, s. 107

³⁸³ Z Schulzovy korespondence a biografie se dovídáme, že řada motivů má autobiografický podklad. I když pro autorský mýtus není tento způsob interpretace rozhodně nosný, zajímavá je v tomto kontextu zmínka o skutečné otcově nemoci. Schulzův otec umíral na rakovinu – čímž by leitmotiv zhoubné a bujivé metamorfózy odkazoval právě k metafoře této konkrétní nemoci (Podobně např. v románu Daniely Hodrové Théta).

*jakési zdání života.*³⁸⁴ Příběh proroka Jáкова ústí do úzkostné beztvorosti podobně jako příběh Řehoře Samsy, tentokrát ale souvisí spíš s přebujením forem, s kombinováním nekombinovatelného; místo existence metamorfované, existence imitovaná. Ostatně „*kdoví kolik je trpících, zmrzačených a fragmentárních podob života, jako uměle slátaný a hřebíky narychlo sbitý život skříní a stolů, toho ukřižovaného dřeva, těch tichých mučedníků kruté lidské vynalézavosti?*“³⁸⁵

Mučedníkem lidské, resp. spisovatelské vynalézavosti se stává i Josífek, hlavní hrdina *Ferdydurke*, i když jde opět spíš o proces proměny – román začíná podobně jako *Kafkův Proces*. Josífek, čerstvý třicátník, se jednoho úterního rána probudí a zjistí, že se „na poloviční cestě svého života ocitl v temném lese. A nejhorší bylo, že ten les byl zelený.“ Po prvním spisovatelském pokusu, vydání *Zápisníku z období dospívání* se mění v „melancholického otroka zeleně, komára v hluboké a husté džungli“. Prvotina, která měla začínajícího autora „z oblaku prachu, z chaosu, kalných rozlitin, vírů, šumu, proudů, z rákosí a puškvorce, z žabiho skřehotání přenést mezi formy jednoznačné a vykrytalizované – přičíslnout se, dát do pořádku, vstoupit do života lidí společensky dospělých a tlachat s nimi“,³⁸⁶ ve skutečnosti způsobí pravý opak. Josífka dostihne „infantilní zelená zadnička“ a je uvržen zpět do mládí, nezralosti – zelenosti šestnáctiletého studenta: „*A já byl najednou maličký, noha se stala nožičkou, ruka ručičkou, osoba osůbkou, bytost bytůstkou, dílo dílečkem, tělo tělíčkem.(...) Se mnou se dělo něco strašlivého, jenže mimo mě se dělo něco pitomého, něco drze nereálného.*“³⁸⁷ Duch třicetiletého rádobyspisovatele, karikatury modernistického muže bez vlastností, se ocitá ve vězení dětského těla, podobně jako se Apuleiův Lucius ocitá v zajetí těla oslího. Příčina této proměny spočívá právě v jeho modernistickém charakteru – třicátník, jenž podle vzezření vypadá jako vyzrálý člověk, ale ve skutečnosti není nikým, neusazený kavárenský zevloun, který se domnívá, že právě precizní forma³⁸⁸ jeho literární tvorby z něj udělá „vyzrálého“ člověka. Následuje příběh uvěznění, svedení a strhávání do mládí. Zmenšený a uvězněný Josífek putuje alegorickým světem³⁸⁹, domnívaje se, že na konci této

³⁸⁴ Tamtéž, s. 129

³⁸⁵ Tamtéž, s. 59

³⁸⁶ Gombrowicz (1997): 9

³⁸⁷ Tamtéž, s. 22

³⁸⁸ Gombrowiczův román je především ironickým metarománovým, resp. metamodernistickým manifestem. Autor tematizuje a ironizuje četné prostředky literárního modernismu. Proto je stěžejním leitmotivem právě forma: „*Je jisté, že umění spočívá ve zdokonalování formy. Jenže vy – a zde se objevuje další vaše kardinální chyba – si představujete, že umění spočívá ve vytváření formálně dokonalých děl.*“ Přesně v intencích Gombrowiczova rubového „nožního“ smíchu to jeho román na jednu stranu zpochybňuje a ironizuje, na druhou stranu svou precizní formální kompozicí naplňuje.

³⁸⁹ Zcela v intencích modernistické poetiky je román přesycen řadou intertextuálních aluzí. Mimo modernistických autorů je to například Dantova Božská komedie – parafráze úvodu (Tam, kde život náš je

cesty mu bude navracena jeho dřívější podoba. Jenže „*zadníčka mezitím stoupala vzhůru a dštěla miliardy oslňujících paprsků na svět, který byl jakoby náhražkou světa vystřiženou z lepenky, natřenou na zeleno a shora osvětlenou palčivým světlem.*“³⁹⁰ Proměna zpět není možná. Přesto ale závěr přináší pro modernismus tak netypickou katarzi. Před zadníčkou se utéct nedá, nelze dosáhnout dokonalé a syntetické formy, nalezená identita nespočívá v scelené a zralé jednotě, nýbrž v tříštivém zeleném bezformí – ale tím jsme peklem modernistického rozkladu a úzkosti nevyslovitelného doputovali k radostné fragmentárnosti postmoderny.

KLÍČOVÁ DÍRKA, JEŽ SE DÍVALA MÝMA OČIMA

Intimita, trapnost, šmírování

Čím více chce moderní umění zobrazovat lidskou subjektivitu, výjimečnost individuálních osudů, tím častěji sahá po námětech z každodennosti (viz. Foucaultův „zrod báje bezvýznamného života“). Tím dochází k zajímavému paradoxu: každodenní, z hlediska mýtu banální, události se stávají centrálním námětem umění a současně v nebyvalé míře roste hodnota soukromí a intimity, za níž je považováno vše, co souvisí se soukromou každodenností, a tudíž převážně s tělesností - jídlo, trávení, vylučování, sexualita – to vše se stává takřka posvátným hájenstvím jedince a mlčení (proto libertiny tak vzrušuje řeč!). Veřejná nahota vzbuzuje pohoršení a ostych a sexualita se stane jedním z hlavních kódů intimity.³⁹¹ Tento kód narušuje už libertinský román a intimní soukromá dramata dominují i literatuře 19. století (Musset, Byron, Puškin, Stendhal, Flaubert, Tolstoj, Dostojevskij...) Modernistické dekódování ale přináší zásadní změnu.

„Nechtěl toto tělo, které už bylo zpola zmalátnělé a zpola ještě nedospělé; připadalo mu naprosto nesmyslné, co dělal, nejraději by utekl z postele, a aby tomu zabránil, musel zmobilizovat každíčkou myšlenku, která tomu mohla alespoň trochu napomoci. Tak se stalo, že si v zoufalém spěchu namlouval všechny důvody, které dnes obecně existují pro to, aby se choval nevázně, nevěřícně, bezohledně a neukojeně; a v tom, že se tomu odporu podvolil,

v púlce se svou poutí), i Josífek prochází třemi různými alegorickými prostory, jímž právě spojení s Dantovým eposem dává další ironický kontext: peklo školy, do níž se v první části hrdina potupně vrací jako infantilní student; očištec moderní domácnosti (zde skutečně v doslovném slova smyslu – moderní hygiena), ráj venkova a čeledínů.

³⁹⁰ Gombrowicz (1997): 274

³⁹¹ viz. Luhman, N.: *Láska jako vášeň. Kódy intimity*. Prostor, Praha 2002.

*nenalezl sice uchvácení láskou, ale snad zpola šílené uchvácení podobné krveprolití, vraždě z vilnosti, nebo může-li něco takového existovat, sebevraždě z vilnosti, uchvácení démony prázdnoty, kteří sídlí za všemi podobami života.*³⁹² (...) „*Tu uplývaly hodiny a hodiny společného dýchání, společného tlukotu srdcí, hodiny, v nichž K. neopouštěl pocit, že bloudí nebo se ocitá v tak vzdálené cizině jako ještě nikdo před ním, cizině, kde ani vzduch nemá stejné složení jako vzduch doma, kde se člověk samou cizotou musí udusit, a proti jejímuž nesmyslnému vábení se přesto nedá nic dělat než jít dál, dále bloudit.*“³⁹³ (...), „*Ona cosi hledala, on cosi hledal, zuřivě, se zkrivenými tvářemi, zarávající hlavu jeden druhému do prsou hledali a jejich objetí a vzpínající se těla jim nedávala zapomenout, nýbrž připomínala jim povinnost hledat; jako když psi zoufale ryjí v zemi, tak se oni ryli ve svých tělech; bezmocně zklamaně, aby ještě nabrali zbytek štěstí, přejížděly chvílemi jejich jazyky široce druhovu tvář.*“³⁹⁴ Na rozdíl od libertinské sexuality chybí modernistickému tělu slast, vášně a dokonce i touha.³⁹⁵ Přestože sadovská slast pramenila z rétoriky, a nikoli z erotiky, prostředníkem byla strast a bolest, a tudíž tělo. Jeho utrpení skrze slova vzrušovalo imaginaci libertinů. Hrdinové a hrdinky románů 19. století dovádí vášně, ať v podobě nenaplněné touhy, erotického chvilkového vzrušení nebo šířavé žárlivosti, na pokraj bytí a nebytí. Ani Ulrich ani zeměměřič K. žádnou vášně, touhu, či dokonce posedlost nepociťují. Přestože těla milenců v sobě ryjí, nedochází k žádnému prostoupení nebo dokonce splynutí; nepřichází žádná extáze, která by hrdinům umožnila vystoupit ze sebe sama a přijmout někoho druhého. Místo toho hrdinové padají do náruče prázdnoty, samoty a cizoty. Nesouvisí to ovšem s erotickou melancholií. Souvislost motivů smrti, agónie, bolesti se sváděním a erotikou totiž vyplývá právě z náruživosti, posedlosti, vášně – z vědomí její nestálosti, pomíjivosti a marnosti. Jedinou posedlost, která zmítá některými hrdiny, nazývá Musilův Ulrich zjitřenou sebeláskou. Touha po stejném, totožném, sobě samém je absolutní jak ve svém sebežerném cíli, tak ve své nemožnosti.³⁹⁶

Intimita by měla působit civilně a banálně – souvisí přece s každodenností a přirozeností. Ema Bovaryová je sice směšná a naivní (až hloupá) maloměšťáčka, ale nikdo nepochybuje, že to, co ve své duši prožívá, je skutečné drama - o to jímavější a hrůznější, že

³⁹² Musil (1980): 561

³⁹³ Kafka (1964): 45

³⁹⁴ Tamtéž, s. 49

³⁹⁵ Záměrně z tohoto kontextu vyčleňujeme erotické motivy v modernistických textech Jamese Joyce a D.H.Lawrence. V obou případech jsou motivy erotické tělesnosti, vášně a smyslnosti velmi výrazné, ale tato motivika se podřizuje zobrazení těla mýtického (viz. autorský mýtus), nikoli modernistického.

³⁹⁶ V Musilově *Muži bez vlastností* je to incestní touha po sestře Agátě, fyziognomickém i duchovním dvojčeti. V Meyrinkově *Golemovi* a Hessově *Stepním vlkovi* hermafroditní postavy, v Mannově *Smrti v Benátkách* homosexuální láska jako výraz touhy po stejném a současně absolutním.

se zrodilo z každodenních banalit (poobědvání s manželem), nudy a četby brakové literatury. Anna Karenina může vypadat jako zhýčkaná a labilní hysterka, ale když slyšíme skřípot vlaku, víme, že nemůže jednat jinak (stejně jako Něžná z Dostojevského novely). Ema i Anna patří k heroickým postavám tragédie, jejíž kauzalita ale už nevyvěrá z osudu, věštby, rodové msty, nadosobní etiky, ale z osobního rozhodnutí a banality – a o to je to horší! I dona Quijota pobláznila braková četba, přesto jeho postava nemá být tragická, ale směšná – právě proto, že z banálního činí mimořádné. Jsou modernističtí hrdinové postavami tragédií? Heroičnost předchozích postav vyplývala mimo jiné z toho, že jejich drama se odehrávalo v tichu a mlčení jejich intimních životů, skryto do poslední chvíle před zraky veřejnosti i nejbližších. O libertinech asi nebudeme uvažovat jako o tragických postavách, ale ani oni intimitu nedestruují; narušují sice její mlčení a odhalují, demonstrují svá těla, ale ponechávají jí jakousi kolektivní důvěrnost spiklenců a zasvěcenců. Modernistickou intimitu ale atakuje pohled zvenčí. Do soukromí proniká veřejné: soudní zřízenci přinášejí odsouzení zatykač do postele, ale ještě před tím si pochutnají na jeho snídani; úředníci úřadují v hostinci anebo v posteli, ze školní třídy se stává ložnice; i v těch nejintimnějších okamžicích jako je spánek nebo soulož je člověk viděn a pozorován. Krédem Kafkových a Gombrowiczových hrdinů by se mohlo stát: šmíruj a buď šmírován! První erotická scéna K. a Frídy se odehrává v kalužích piva pod výčepním pultem v hostinci, teprve po „hodinách společného dýchání“ K. zjistí, že je po celou dobu pozorují „nevyspalí, ale veselí“ pomocníci sedící na pultu, současně K. sám několikrát klíčovou dírkou pozoruje spícího Klamma. Teprve nyní dochází k dekódování intimity, tento odhalující pohled šmíráka (vidím, že jsem viděn a zároveň vidím, že jsem viděn, jak vidím) ruší dojem tragična a místo něj nastupuje všudypřítomná zkušenost trapnosti.

Asi nejpřesněji vystihuje pocit trapnosti tautologické konstatování, že trapnost je trapná. Trapnost kombinuje zážitek grotesknosti a studu, ale také naprosté titěrnosti a banality s něčím, na co se nezapomíná. Každopádně vždy souvisí s tělem – trapnost nastává v okamžiku, když je člověk pohledem druhého (u obzvlášť introvertních, dumavých či paranoidních jedinců i introspektivním pohledem vlastním) přistižen v nepatřičné tělesné situaci, kdy se mu vlastní tělo vymyká z kontroly (vůle, rozumu, společenské normy nebo třeba oděvu). A zatímco pro vidoucího může vše zůstat zábavnou a komickou událostí (veselí pomocníci) – odtud četné groteskní situace, viděný zažívá pocit studu, kdykoli si onu situaci znovu vybaví a tento zážitek hanby prožívá v paměti stejně intenzivně, i když konkrétní okolnosti trapné situace dávno odnesl čas. Teologický výklad studu mluví o uvíznutí v tělesné existenci – člověk zapomíná na jednotu tělesné a duševní dimenze stvořeného těla. Pocit

studu doprovází tělesné projevy – červenání, nevolnost, pocení, husí kůže – tělo se vlastně stává pamětí, jež zážitek trapnosti uchovává. Tělesnost trapnosti může být tak intenzivní a magnetická, že se přenáší i na třetí, bezprostředně neangažovanou osobu – čtenáře knihy nebo diváka filmu. Všichni jsme si někdy v kině zakrývali oči, když nám bylo trapně za hrdinu na plátně, lépe řečeno spolutrapně s hrdinou. Zeměměřič K. při pohledu na veselí pomocníků možná skutečně vnímá jen samotou a cizotu, ale čtenář, jehož horizont spojuje nahotu a ponížení K. s bujarostí pomocníků, cítí trapnost.

Nahota pocit studu velmi často doprovází. Ani v tomto případě nejde o erotickou nahotu, viděli jsme, že modernistické tělo většinou vášeň nevzbuzuje, ani jí neplane. V Kafkových textech ale vždy souvisí se smrtí. „*Nahý, vydán na pospas mrazu tohoto obzvlášť neblahého období, s pozemským vozem, nepozemskými koňmi,*“ se potlouká jako Ahasver Kafkův venkovský lékař pustou krajinou. Bez domova, opuštěn a podveden. „*Jako pes!*“ reaguje na svou popravu Josef K. a cítí „*jako by ho ten stud měl přežít.*“ I smrt je trapná, ostudná – nepřináší ani katarzi, ani úlevu pouze stud, protože stačí jednou poslechnout klamné zvonění zvonku a nikdy to člověk nenapraví. Trapný pocit nepochopení, promarněné šance (podobenství o dveřníkově), nicoty. Pramení stud Josefa K. z ponižujících okolností popravu nebo z pochopení, že celou dobu jednal jako hlupák? Tváří tvář smrti na tom ale už nesejde. Přichází-li vůbec poznání, pak pozdě – trapnost opouští svět spolu s hrdinou, ale stud, který pociťuje a který na rozdíl od trapnosti nevyžaduje už žádné diváky (neboť ve chvíli skutečné hanby teprve vidím sám sebe vidoucího vlastní trapnost), je věčný.

Jiný kontext trapnosti souvisí se situací pozorujícího – ostatně zeměměřič mnohem častěji šmíruje sám. Skrytý pohled voyeura proniká skrze okna, klíčové dírky a dychtivě slídí v soukromí druhých lidí. Ovšem mrazivé vzrušení způsobuje nejen pronikání do intimity pozorovaných, ale i riziko odhalení. Klíčové dírky v zámeckých hostincích magnetizují a lákají zeměměřiče, hostinská komentuje jeho slídění, které mu umožnila Frída, slovy: „Když vás Frída nechala dívat, byla od Vás svedená.“ Jako by slast ze šmírování a spiklenecká spoluúčast nahrazovaly požitek erotický, který nepřináší ani rozkoš ani spojenectví. Pohled skrze klíčovou díрку by mohl fungovat i jako metafora kafkovské narativní situace. Čtenář se také ocitá v bizarním světě orámovaným špehýrkou, v němž vidí pouze siluety, detaily a celek mu uniká. „*Vy pokojské máte ve zvyku slídit klíčovou dírkou a podle toho vypadá vaše myšlení, že totiž z maličkosti, kterou skutečně zahlédnete, stejně velkoryse jako nesprávně usuzujete na celek,*“³⁹⁷ říká K. Pohled šmíráka doslova „závorkuje“ aktuální svět, aby odhalil

³⁹⁷ Kafka (1964): 296

svět skrytý za dveřmi, který ale přivřené oko slídilovo vidí vždy deformovaně – fragmentární výsek mylně považovaný za celek, rozpité kontury a hranice prostoru, jenž se dle potřeby smršťuje nebo natahuje; město, kde do sebe prorůstají domy, pokoje i ulice.

Zatímco zeměměřič K. a Josef K. šmírují, aby pronikli, Josífek, hlavní hrdina *Ferdydurke*, šmíruje naopak, aby unikl. „*Teprve když jsem se dal do sólového tance – teprve tehdy se mé myšlenky změnilly v tělo a staly se činem, jímž pořádně zesměšnilly všechno kolem a ovanuly to špatným vkusem. Tančil jsem - a tanec bez partnera v prázdnotě a tichu se blížil šílenství.*“³⁹⁸ (...) „*Snažil jsem se na ni dívat co nejpronikavěji a řekl jsem uboze a úlisně a odtažitou formou, že se vyznačuji neobyčejně bystrým, všepronikajícím pohledem, který vstupuje do těla obličejem a vychází druhou stranou.*“³⁹⁹ V Josífkově podání se šmírování mísí se zevlováním a zíráním, jeho všepronikající pohled má moc opanovat a rozložit formy, na nichž ulpívá; podmaňuje a znásilňuje předmět svého pozorování. Šmírování znamená především fyzickou přítomnost (i nohy mohou šmírovat a tancem znesvěcovat!) – já vidím a nechávám stopy svého vidění. Josífkovo šmírování rozkládá i další z rysů modernistické intimní tělesnosti – hygienu. Prostor koupelny a klozetu, chrámů moderních domácností, souvisí s druhou částí dantovského putování, tradiční téma očiště duší se velmi ironicky mění na očistu těla: „*Vyšla odtamtud důstojněji, než tam vešla – jakoby osvěžená, projasněná a polidštěná, vyšla jak z řeckého chrámu! (...) Pobyl si tam dlouho, vykouřil cigaretu a odzpíval karioku, a vyšel ven odtamtud naprosto demoralizován, typický zhovadilý inteligent s drzkou tak kreténsky kratochvilnou, ohavně sprostou a hanebně zpitomělou, že jsem měl sto chutí mu po té držce skočit, ale musel jsem se přemoci. Bylo to zvláštní – zatímco na jeho ženu působil klozet konstruktivně, na něho zřejmě působil destruktivně, přestože to byl inženýr konstruktér.*“⁴⁰⁰ Motiv koupelen, očisty a otužování (moderní gymnazistka) dotváří ideál zdravého těla, zbaveného svých vlastních nečistot. To může vést k převrácené kauzalitě – očista a mytí jako účinné zbraně proti nečistotě a špíně: „*Teze, že velký odbyt mýdla svědčí o velké čistotnosti, nemusí platit v morálce, kde je správnější novější poučka, že výrazný příkaz mytí ukazuje na ne docela čisté vnitřní poměry.*“⁴⁰¹ Zatímco v mýtickém kontextu byla očista těla výrazem iniciace, sakrality a svátečnosti (vzpomeňme Gilgameše nebo knihu Kazatel), v kontextu moderní tělesnosti odkazuje spíš k boji, nikoli ovšem zápasu se sebou samým, ale se „špínou“ – s chaosem nejistého, neuchopitelného, fragmentárního, jedinečného, zkrátka „nezdravého“. Mýdlo podobně jako sportovní trénink zoceluje tělo do pohotovostní formy

³⁹⁸ Gombrowicz (1997): 156

³⁹⁹ Tamtéž, s. 173

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 170

⁴⁰¹ Musil (1980): 225

funkčního stroje, vždy připraveného k činu, protože čistota je půl zdraví a v zdravém těle je zdravý duch!

ULEHL JSEM NA VĚTEV, NA JEJÍMŽ KONCI SEDĚLA A HOUPALA SE S
KOLMO VZTYČENÝM OCASEM VEVERKA MÉHO ROZMARU

Spánek a únava

Moderní osvícenecký ideál sice hlásá očistu a hygienu, ale fragmentární těla modernistických hrdinů jsou vůči této osvětě hluchá, zmítaná únavou z boje s démony prázdnoty. Řada modernistických hrdinů se potácí na pomezí snu a bdění, snová a spící atmosféra rámuje většinu Kafkových příběhů – časoprostor Zámku přímo asociuje pohádkový topos zakleté země. Zámecká vesnice leží pod hlubokým sněhem, všude mlha a tma a cesta k ní, do „zdánlivé prázdnoty“ vede přes dřevěný most. To vše zvýznamňuje mikrokosmickou izolovanost alegorického prostoru. Most, po němž zeměměřič přichází, může vést přes řeku, přes propast ale také skrze prázdnotu. Ještě než stačí cizinec K. požádat o nocleh, usne, a když jej probudí, stojí nad ním mladík „obličejem připomínající herce“. Tím vstupuje zeměměřič do světa, kde se silnice k zámku ani nepřibližuje ani nevzdaluje, kde činy zanechávají stopy pouze ve sněhu, kde většinu lidí zastihneme v posteli a kde K. stále nekontrolovatelně usíná a procítá na nejrůznějších místech. Nad celou vesnicí se vznášá plíživá únava a zeměměřič jako by byl vyšší mocí povolán, aby toto spící království, kde mlha, pološero a sníh rozpíjí kontury prostoru i času, probudil z jeho prokletí. „*Kdo tu přenocuje, ten v jistém smyslu bydlí nebo přenocuje na zámku,*“ dovídá se K. hned na úvod v hospodě, ve které se víc spí než pije – nocleh vytváří jakési spiklenectví spících (a snících). Na všechny v kraji dopadá zvláštní únava a zemdlenost, která „činí i sedláky jemnějšími“. K usíná v těch nejnevhodnějších okamžicích neklidným spánkem, jenž stěží přináší odpočinku a klid, jen prodlužuje únavu. K. zaspí i nejdůležitější okamžik svého putování – audienci, díky níž se konečně mohl dostat na Zámek: „*Tělesné síly stačí jen po určitou mez; kdo za to může, že právě ta mez je i jinak významná.*“⁴⁰² Promarní svou šanci, protože nedokáže překonat únavu, podobně jako Parzival nepřekonal etiketu a stud a nepoložil

⁴⁰² Kafka (1964): 263

otázku, která mu mohla získat svatý grál. I zámeční úředníci podléhají únavě: „*Zde je to spíš únava uprostřed šťastné práce; něco, co navenek vypadá jako únava a ve skutečnosti to je neotřesitelný klid, neotřesitelný mír. Je-li člověk v poledne trochu unaven, patří to k přirozenému průběhu dne. Ti páni zde mají ustavičné poledne.*“⁴⁰³ Únava zeměměřičova ale neodráží klid po dobře vykonané práci, vždyť té se celou dobu marně dožaduje, nýbrž pravý opak – těkavý neklid, bezvládnost. To, že se nemůže spolehnout na své tělo, mu uškodí víc než „nepřízeň poměrů“.

Řada dalších příběhů začíná probuzením – Řehoř Samsa v Proměně se probouzí z nepokojných snů a po celou dobu svého metamorfujícího vědomí se trápí tím, že zaspal; rozespaleho a hladového Josefa K. probudí soudní zatykač do reality, která se spíš podobá noční můře, odsouzenec V kárném táboře pyká za to, že zaspal ve službě. Pouze kůže očních víček odděluje sen od skutečnosti, bdění od snu. Zúžit povahu Kafkových fikčních světů pouze na snovou alegorii – svět jako noční můra – ale nestačí. Na rozdíl od barokní alegorie života (pozemské existence) jako snu tu totiž chybí jasná hranice posmrtného bdění a předsmrtného, pozemského snění. Malátní cizinci Kafkových příběhů ustrnuli totiž v onom pomezí tělesné bezvládnosti, kde je člověk nikým – poutníkem nezabydleným ani ve světě, ani ve vlastním těle; přízrakem, pro nějž usnutí a probuzení znamená totéž.

Motivy spánku a únavy se mihnou i povídkami Bruna Schulze. Prostory i lidé podléhají melancholické malátnosti. I přes vypravěčskou stylizaci (vzpomínky na dětství) ani tento spánek nepřináší klid: „*Napůl oblečení, usínali jsme s hlavou na ubruse stolu, mezi zbytky od snídaně. Ležíce tvářemi na kožešinovém břiše temnoty, odplouvali jsme po jeho zvlněném oddechování do bezhvězdné nicoty.*“⁴⁰⁴ Spáči se propadají do nicoty těžkých snů, „mokrých a spleťtých labyrintů černých, bezhvězdných Benátek“. Temnota, hebce kožešinová a nicotou tíživá současně, souvisí s večerním podzimním soumrakem krátkých šerých dní, ale i s pomíjením času vůbec. Smuteční šedivost města a „tmavý lišej úsvitů“ překrývají město dětství truchlivým závojem, a když se všudypřítomná melancholie spojí s motivem proměňujícího se otce, už se jedná o smutek bolestný, protože bezhvězdná nicota sychravé hniloby podzimního stmívání předznamenává otcovu smrt. V povídce Sanatorium na věčnosti se pak propojí motivy spánku a smrti přímo. Paradoxně právě v okamžiku, kdy hrdina uvízne v zrcadlovém a alegorickém městě sanatoria, aby vyprávěl o setkání s mrtvým otcem, spánek léčí: „*Kdekoli, v kteroukoli denní hodinu je hotov si zdravě zdřímnout. S hlavou na restauračním stole, v drožce, ba dokonce vstojе cestou, v chodbě nějakého domu, kam si na*

⁴⁰³ Tamtéž, s. 267

⁴⁰⁴ Schulz (1999b): 41

*chvíli odskočí, aby se na vteřinku poddal nepřemožitelné potřebě spát.*⁴⁰⁵ Jenže tento blažený spánek nápadně připomíná spavou nemoc z románu Alfréda Kubina, *Země snivců*. To, co vyvolilo Snivce k pobytu v Snové říši, se stane také příčinou jejich záhuby. Jejich abnormální smyslové orgány začnou bujet a degenerovat, Snivce postihnou poruchy řeči, zraku. Bizarní smyslovost se změní v nervovou rozvrácenost – vzteklinu, spavou nemoc, obscénní pornografickou pudovost a vše ústí do závěrečného eschatologického rozpadu alegorické říše

MEZI SEBOU SE DOROZUMÍVAJÍ JAKO KAVKY. USTAVIČNĚ JE SLYŠET TEN KAFČÍ KŘIK.

Jazyk

*„Válčíme s jazykem. Mezi námi a jazykem je válka,*⁴⁰⁶ čteme v poznámkách Ludwiga Wittgensteina. Tato válka, která vede k mlčení – těžko říci, zda vítěznému, patří ke klíčovým příčinám modernistické fragmentárnosti. Ostatně sám Wittgensteinův *Tractatus*⁴⁰⁷ se rozpadá na fragmentární, většinou tautologické, věty, které ale na druhou stranu matematickým desetinným řazením usazuje do vzájemných logických vztahů. *„Jazyk myšlenky přestrojuje. A to tak, že z vnější formy oděvu nelze usuzovat na formu oblečených myšlenek; neboť vnější forma oděvu je utvořena ke zcela jinému účelu než k tomu, abychom mohli poznat formu těla. Tiché úmluvy k chápání běžného jazyka jsou mimořádně složité.*(4.002)“ Jazyk skutečnost neodráží, ale vytváří. Samotné prostředky reprezentace ale se skutečností, jež mají reprezentovat, vůbec nemusí souviset. *„Věta je model skutečnosti, tak jak si ji myslíme* (4.01).“ – vzhledem k tomu, že myslíme v jazyce, skutečnost (jím modelovaná) plně závisí na jeho možnostech. *„Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.*(5.6)“ Jenže existuje cosi nevyslovitelného (6.522), co lze pouze ukázat, nikoli vyslovit – a to, co může být řečeno, zase nestojí za vyslovení. Podle Wittgensteina je všechno dění nahodilé a svět nemá hodnotu, pokud nějakou má, musí být vně něj, jinak by i ona byla nahodilá. Proto se i Bůh ve světě nezjevuje. Jazyk modeluje svět logicky uspořádaných faktů a současně je jimi ohraničen, nemůže tedy reprezentovat něco, co se tomuto světu vymyká, a proto mystická, mimosvětská zjevení Boha, smyslu apod. tonou v mlčení. V tomto bodě wittgensteinovské mlčení zajímavě splývá s teologickým výkladem posvátna.

⁴⁰⁵ Schulz (1999a): 179

⁴⁰⁶ Wittgenstein (1993a): 24

⁴⁰⁷ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Praha, OIKOYMENH 1993.

Prožitek posvátna, v tradičním křesťanském kontextu vždy tělesný, se podle Rudolfa Otta⁴⁰⁸ v umění projevuje tmou, prázdnotou a mlčením. V tomto kontextu bychom Kafkovy texty mohli číst jako jakási evangelium (nebo talmud) moderního prožitku sakrality, které by mohlo začínat: „Na počátku bylo tělo. A tělo se stalo slovem.“ 3. října 1911 si zapisuje do svého deníku: *„Konečně nalézám slovo „pranířovat“ i větu, která k němu patří, avšak ještě to vše zadržuji v ústech s nechutí a s pocitem studu, jako by to bylo syrové maso, ze mne odříznuté maso (takovou námahu mě to stálo). Nakonec to vyslovím, ale nezbavím se velikého děsu, že vše je ve mně připraveno k básnické práci a že taková práce by pro mne byla božským řešením a skutečným ožitím, zatímco zde v úřadě musím kvůli tak ubohému spisu tělo schopné takového štěstí připravit o kus jeho masa.“*⁴⁰⁹ Slova vychází bolestně ven z útrob těla – vyslovit je znamená cosi nepřirozeného. Slovu se vrací jeho mýtická kosmogonická síla – tvoří, oživuje i ničí. Nejintimněji se slovo a tělo propojí v povídce V kárném táboře. Cestovatel-cizinec přihlíží zvláštní exekuci, v níž hlavní roli hraje podivný popravčí stroj. Aparát připomíná postel (vzpomeňme, jak zásadní roli hraje prostor postele a motiv spánku v dalších Kafkových textech), odsouzenec tedy uléhá doslova na smrtelnou postel. Odsouzenec, obviněný z toho, že zaspal (!) službu, uléhá na postel a horní část aparátu, tzv. kreslič, mu na tělo napíše, příkaz, který porušil. Odsouzený nezná rozsudek, *vždyť ho přeci zakusí na vlastním těle!* Wittgensteinova věta „hranice mého jazyka /těla znamenají hranice mého světa“ tak dostává v kontextu této popravy nový význam. *„Vidíte dvojí druh jehel uspořádaných několikerým způsobem, řekl důstojník. Vedle dlouhé je vždy krátká. Dlouhá totiž píše a krátká vstřikuje vodu, která splachuje krev, takže písmo je zřetelné. Voda s krví je pak odváděna sen do těchto malých žlábků a nakonec odtéká do tohoto hlavního žlábků, jehož odtoková roura vede do jámy.(...)Není to krasopis pro školáky. Musí se to dlouho číst. Nesmí to být samozřejmě jednoduché písmo; vždyť nemá usmrcovat hned, nýbrž průměrně teprve za dvanáct hodin; podle výpočtu nastává šestou hodinu obrat. Musí být tedy okolo hlavního písma velké množství okras; skutečné písmo obepne tělo pouze úzkým pásem; ostatní tělo je určeno pro ozdoby.“*⁴¹⁰ Mísení vody a krve asociuje opět evangelijní motivy; oběť toho, jehož slovo se stalo tělem. Z písma se stává smrtící nástroj, vyslovenost nevyslovitelného přináší smrt. Zapsanost vysloveného to ještě umocňuje, slova tentokrát doslovně ukrájí z odsouzenecova těla kusy masa. Mučící stroj pamatuje i na ozdoby, vždyť písmo – slova, která usmrcují, jsou tak nepatrná.

⁴⁰⁸ Otto (1998)

⁴⁰⁹ Kafka (1997): 77

⁴¹⁰ Kafka (1991b): 183-184

KONEC A BOMBA, KDO TO ČET, JE TROUBA!

Smích

Většina Kafkových příběhů končí truchlivě, ale cesta k závěrečné úzkosti bez nemožnosti katarze je absurdně skotačivá a groteskní. Groteskní situace téměř vždy vzejdou ze setkání s tělesností, tehdy když nás představivost donutí situaci prožívat tělesně.⁴¹¹ Dialog dvou náhodných přátel v Popisu jednoho zápasu začneme vnímat jako absurdní v momentě, kdy nás štípání do lýtek donutí vidět absurdní a trýznivou komunikační situaci skrze bujarost těl obou aktérů: „*Sotva jsme se ocitli pod širým nebem, viditelně jsem propukl v bujaré veselí. Zvedal jsem nohy do výšky, až v kloubech praskalo, křikl jsem přes ulici nějaké jméno, jako by mi zrovna za rohem zmizel přítel, s výskokem jsem vyhodil do výše klobouk a furiantsky jsem ho opět pustil.*“⁴¹² (...) „*Řekl jsem: Ano, ano. To věřím. Nepochybuj, a přitom jsem ho štípal do lýtek, pokud mi jen nechal volné prsty. Ale on necítil nic. Tu jsem si řekl: Proč jdeš s tímhle člověkem? Necítíš k němu lásku ani nenávisť, neboť jeho štěstí spočívá pouze v jednom děvčeti a přitom ani není jisté, jestli nosí bílé šaty. Takže je ti tenhle člověk lhostejný – opakuj to – lhostejný.*“⁴¹³ (...) *A již jsem vyskočil – jediným švihem, jako by to nebylo poprvé – svému známému na ramena a úderem pěstí do zad jsem ho přiměl k lehkému klusu.*“ Slova a tělo se naprosto rozcházejí, lhostejnost provází šibalské štípání do lýtek, řeč těla ignoruje a současně destruuje dialog, který posléze přechází do zvláštního snového světa, kdy vypravěč osedlá svého známého (ostatně kapitola se jmenuje Vyjíždka na koni), aby ho po divoké vyjíždce zanechal zraněného na kamení hlídat supy „s vážnými zobany“. Ve Venkovském lékaři si absurditu poprvé uvědomíme v momentě, kdy na nás dolehne tělesná představa, jak se malým otvorem prasečího chlívku „mocnými obraty trupu sunuli jeden za druhým dva koně“. Další absurdní a groteskní motivy doprovází koňská přítomnost (řehtání, rozrážení okna) a výrazné tělesné vjemy: čeledín kouše služku, magický rituál vesničanů – přikládání nahého lékaře do pacientovy postele, lékařův obdivný hvizdot, když spatří obrovské červy v pacientově ráně, závěrečná lékařova nahota v mrazivé pustině. Podobně jako rozpustilí „nepozemští“ koně fungují v Zámku zeměměřičovi pomocníci „spadlí z nebe“. Koně i pomocníci vnáší do příběhu živočišný, nespoutaný a komický prvek. Všudypřítomní pomocníci provozují dětské hry, chichotají se, proplétají se do klubka: „*Pomocníci si ji sedli k nohám na stupínek, ale ani na chvílku nedali pokoj, i při jídle rušili. Ačkoli dostali ode*

⁴¹¹ Ostatně to platí i pro původní filmovou grotesku – komika grotesky vychází většinou z tělesného selhání – uklouznutí, neohrabanost, facka, apod.

⁴¹² Kafka (1991a): 11

⁴¹³ Tamtéž, s. 22

všeho až dost a dávno ještě nebyli hotoví, zvedali se každou chvíli, aby zjistili, je-li toho na stole ještě hodně a mohou-li ještě něco očekávat.⁴¹⁴ (...) Za chvíli se objevili za okny tělocvičny, klepali na okno a křičeli; ale slovům nebylo rozumět. Ani tam však nezůstali dlouho, nemohli v tom hlubokém sněhu poskakovat, jak si žádala jejich neklidná povaha. Hnali se proto k mřížovému plotu školní zahrady, vyskočili na kamennou podezdívku, odkud také, ovšem jen zdálky, lépe viděli do světnice; přidržující se mříží pobíhali sem a tam, potom se opět zastavili a úpěnlivě natahovali ke K-ovi sepjaté ruce.“⁴¹⁵ Při čtení těchto scén máme pocit, že jsme se ocitli spíš v podzámčí na Starém bělidle, kde kolem nás dovádějí veselí, rozjívení psi a co chvíli strčí nenechavé čumáky do babiččina kapsáře.

Pokud pomineme komickou polohu grotesky, ukazují předchozí scény z Venkovského lékaře a Zámku i klíčovou polohu Kafkovy absurdity. Absurdní moment vzniká v momentě, kdy do známého a předpokládatelného světa pozemského vstoupí cosi, co narušuje jeho logiku, protože vyjadřuje záblesk něčeho mimosvětského. Na rozdíl od hrdinů francouzského existencialismu (Sartre, Camus), s nimiž bývá Kafka často srovnáván, se zážitek absurdity nevyčerpává hranicemi vržené pozemské existence člověka, ale sílí ve chvíli, kdy se ocitne na jeho hranici, konfrontován se silou, která ho přesahuje, zmítá jím a až do konce zůstává neuchopitelná a často i nemyslitelná. Živočišný čeledín s mohutným stiskem zubů, co lékaři pomůže v nouzi, může být vyslancem Božím stejně tak jako ďáblovým. Pomocníci, věrní psi, možná skutečně přichází z nebe jako K-ovi strážní andělé

I přes groteskní momenty, absurdní situace a vypravěčskou ironii ale valná většina modernistických mužů bez vlastností naprosto žalostně postrádá smysl pro humor. Hrdiny příliš vysilují popisy vlastních zápasů – o identitu, vlastnosti, domov, formu, a tak jim chybí náležitý odstup, aby se svému bloudění mohli vysmát. Když vypovídají pomocníci zeměměřiči službu, prozrazují pravý smysl svého poslání: „*Vůbec nerozumíš legraci. Copak jsme udělali? Trochu jsme žertovali, trochu jsem se zasmáli, trochu jsme škádlili tvou snoubenku. Ostatně všechno dle příkazu. (...) Nejdůležitější však je, abyste ho trochu obveselovali. Mám zprávy, že bere všechno příliš vážně. Ted' přišel do vsi a hned je z toho pro něj velká událost a přitom ve skutečnosti to přece vůbec nic není.*“⁴¹⁶ Podstata jejich pomoci ale K-ovi stále uniká, jejich obveselování odmítá, protože si myslí, že k úspěchu vede spořádaná cesta úřední korespondence a objektivní spolehlivá řeč měřicích přístrojů – přišel přeci proto, aby „změřil zemi“. Jenže prázdno změřit nejde a ve světě fragmentární pravdy

⁴¹⁴ Kafka (1964): 125

⁴¹⁵ Tamtéž, s. 136

⁴¹⁶ Tamtéž, 228

objektivní výrok pravítek a měřících přístrojů neplatí. Zámek mu neustále posílá různé indicie, upozorňuje na nejednoznačnou „klammavost“ perspektiv, času, prostorů, vztahů i tváří, dokonce mu nabízí novou identitu (školník a další), ale K. tvrdošíjně trvá na svém a setrvává v sebestředném a únavném patosu. Místo toho, aby furiantsky rozrazil dveře, šmíruje svět klíčovou dírkou a stejně jako služebné usuzuje mylně z detailu na celek, přikládá význam banalitám. Ještě fatálněji tone v patosu Harry Haller, hlavní hrdina románu Hermanna Hesseho⁴¹⁷ *Stepní vlk*. Harry, který v sobě odhalil „faustovskou dvojdomost, objevil, že v jednotě jeho těla nesídlí jednota duše“, hledá smíření své lidské a vlčí podstaty, i on touží po harmonii, celku, po nesmrtelnosti. Podobně jako zeměměřič nebo Josífek z *Ferdydurke* bloudí labyrintem, alegorickým očištěm a peklem a touží po ráji. Stejně jako zeměměřič jej má na dosah, ale promarní svou šanci. Iniciačním prostorem, magickým divadlem, kam mohou vstoupit pouze pomatení, jej provází Mozart: „*Mozart se dal do hlasitého smíchu, vida můj dlouhý obličej. Smíchy udělal ve vzduchu přemet a trylkoval nohama. Při tom na mne pokřikoval: „Hej, hochu, platí, že řeč se ti tratí, dech se ti krátí? Myslíš teď snad na čtenáře, na ty mrchy bídné tváře, co ti žerou z kalamáře, písmo sází, bludy razí, druhé štvou a kazí, šavlí hází? Člověk by se jenom smál, cos, ty draku, napáchal, ržál a za břich se popadal, smíchy se až podělal!*“⁴¹⁸ Mozart metající kozelce⁴¹⁹ zasvěcuje Harryho do magického divadla, hudby, tance i tajemství nesmrtelnosti. Jenže Harry se nedovede smířit se svou vlčí částí, nerespektuje pravidla magického divadla a místo toho, aby přijal výzvu ke hře, vnímá magický spektakl jako skutečnost, podobně jako Josef K. nebo K. z nevážných věcí dělá vážné: „*Pořád jenom samý patos! Však vy se ještě naučíte humoru, Harry. Humor je vždycky humor šibeniční, a bude-li třeba, naučíte se mu právě na šibenici.*“⁴²⁰ Harry je odsouzen k popravě: „*A na tři všichni přítomní zahájili s bezvadným nasazením smích, smích s vysokým sborem, hrozný, pro člověka stěží snesitelný smích onoho světa.(...) Máte se naučit smát, to se po vás chce. Máte pochopit humor života, šibeniční humor tohohle života.*“⁴²¹ Proč právě smích může všechny zachránit? Nejedná se pouze o banální poučku o veselé mysli a půlce zdraví. Potměšilost zámeckých pomocníků i Mozartův chechot totiž nepřinášejí jen odlehčený nadhled intelektuálnímu duchu, ale skutečně bezmezný řehot, který zachvacuje člověka od hlavy až k patě, otrásá celým jeho tělem – to je totiž jediná možnost, jak scelit fragmentární

⁴¹⁷ Podobná hra s iniciálami jako u Kafky.

⁴¹⁸ Hesse (1990): 188

⁴¹⁹ Motiv šíleného chechotu, bujarého až lehce hysterického vřískotu připomíná postava Mozarta ve Formanově filmu *Amadeus*. Podobný motiv „nesmrtelného smíchu“ si vypůjčil také Milan Kundera v románu *Nesmrtelnost*.

⁴²⁰ Hesse (1990): 193

⁴²¹ Tamtéž, 196

modernistická těla, orgiastická křeč, která protřepe a smíchá izolované části a vrátí tělu jeho formu.⁴²²

Na druhou stranu schopnost někoho rozesmát dává člověku obrovskou moc: „*Tvář se zalykala tichým smíchem a jeho tělem otrásala rozkošnická křeč orgasmu. Byl tak lechtivý, že to hraničilo s šílenstvím. Stačilo, aby k němu Adéla napráhla prst s pohybem naznačujícím lechtání, a už v divokém zmatku utíkal přes všechny pokoje a zabouchával za sebou dveře, až konečně v posledním z nich padl břichem na postel a svíjel se v křečích smíchu, nutkán pouze vnitřním obrazem, kterému se nedokázal vzepřít. Adéla měla proto nad otcem téměř neomezenou moc.*“⁴²³ Lechtání jako by byla nevážná a hravá forma znásilnění druhého, přejímám vládu nad jeho tělem, jež se mi, magnetizováno mým tělem, šmráním mých prstů, vydává všanc a otrásajíc se smíchem ztrácí nad sebou kontrolu. Zelenému Josífkovi stačí k zlechtání inženýra Mládka jediné slovo „mamča“: „*I pro něho bylo překvapením, že se hrdelně zachechtal, uchopil ubrousek a zastyděl se – ale chechtal se dál oči vyvalené, kuckal do ubrousku, strašlivě automaticky, bezděčně.*“⁴²⁴ Lechtající slovo, ironie, pomůže hrdinovi rozložit pózu, stylizovanou formu, moderní domácnosti (podobně jako destruktivní šmírování). Smích, výsměch, resp. sebevýsměch smiřují rozběsněné části a přináší katarzi, kterou většina modernistických hrdinů mylně hledala v řádu, systému a vážnosti. „*Bledý úsvit pronikal dovnitř mezi závěsy a mne, kterýžto bilancoval svůj život, poléval stud, cloumal mnou neslušný smích – a já propukal v bezmocný zvířecí řehot, mechanický a nožní, jako když vás někdo lechtá do paty, jako by se nehihňal můj obličej, ale moje noha.*“⁴²⁵

⁴²² Možná nakonec i zeměměřiči svítá ještě jedna šance – úloha krejčího. Poslední větou románu se k němu obrací hostinská: „Zítřka dostanu nové šaty, možná, že pro tebe pošlu.“ I on možná dostane šanci formovat svět vlastní soukennou kosmogonií-podobně jako otec ve Skořicových krámech.

⁴²³ Schulz (1999b): 34-35

⁴²⁴ Gombrowicz (1997): 145

⁴²⁵ Tamtéž, s. 17

EPILOG

Trpělivý čtenář jistě čeká, že po poslední kapitole bude následovat monumentální syntéza, katarze nebo alespoň její metaforický náznak; a skutečně se nabízí patetické zakončení na způsob: slovo se stalo tělem a jednotlivé kapitoly se nyní završují v jedno monumentální tělo, tělo disertační práce. Vzhledem k povaze tématu a literatury samé si má práce rozhodně nekladla za cíl vytvořit komplexní organismus – summu, jež by měla odkazovat na teologický význam těla. Stejně tak neměly být ani jednotlivé kapitoly údy, které by na závěr složily jakési literární (Kristovo) tělo – ostatně slovo činí tělem pouze Bůh, síla literatury spočívá v inverzi této magie: zkušenost těla převádí do slov. Jednotlivé kapitoly, zastavení napříč touto „verbální transsubstanciací“, zůstávají tedy spíše fragmenty, nespojitými částmi – občas se vynoří silueta nebo linie nosu (od jisté doby víme, že např. v Petrohradu může nos žít svým vlastním životem), gesto nebo vůně, ale celou osobu zahlédnout nelze. Smyslem tedy bylo právě hledání oněch tvarů a linií literárních těl; jejich mizení, metamorfózy, prolínání.

Poněkud velkorysé (ostatně to k žánru – mýtu, nikoli snad disertační práce – patří) putování napříč časem i prostorem si na počátku kladlo za cíl hledat přítomnost a význam těla a tělesného v mýtickém vyprávění. Pokud přijmeme fenomenologický kontext těla jako mezního horizontu lidského pobytu ve světě a Neubauerovu charakteristiku mýtu jako příběhu, který nás sladí se světem a současně nás v něm zabydluje, pak nemůžeme nalézt sobě bližší témata, než jsou právě mythos a tělo. Jako určující princip mýtické tělesnosti se ukázala především zjevnost. Ve všech třech stěžejních kontextech funguje mýtické tělo jako symbol. Ba co víc, ukazuje původní sílu tradičně chápaného symbolu. Dnes máme kvůli (nebo možná díky) zkušenosti moderního, symbolistního umění vnímat symbolické sdělení jako cosi, co odkazuje buď na něco nejednoznačného nebo mnohoznačného. Původně však označoval symbol části celku, dvě poloviny rozlomeného předmětu (řecky „symballein“ – házím dohromady, spojuji). Spojením obou částí mohl tento symbol sloužit jako poznávací znamení; vlastník jedné části se prokázal jako posel, host, ztracený příbuzný. Symbol tedy v tomto kontextu funguje jako znamení sestávající ze dvou částí, které je viditelné až po spojení obou částí v jeden celek. Právě tímto způsobem bychom měli číst význam těla v mýtických vyprávěních. V symbolu se představuje viditelnost celku, který sám zůstává neviditelný, a právě tak se skrze tělo – ve významu vnějšku, podoby, formy, mikrokosmu – zviditelňuje (ve významu zjevnosti i zjevenosti) podstata celku, makrokosmu, který zůstává neviditelný. Důvod neviditelnosti může vyplývat jak z jeho neobsáhnutelnosti, tak

z neuchopitelnosti či nevyslovitelnosti, které míří k transcendentální povaze mýtického sdělení.

Koncept tradičních mýtických vyprávění ustavil kánon apollinského těla, skrze nějž se vyjevoval základní koncept krásného, vznešeného a heroického. Ideální, a tedy dokonalé, harmonické, souměrné, hladké a scelené tělo odpovídalo archetypální povaze univerzálního hrdinství, které musí vyloučit vše individuální, a tudíž to, co překračuje míru, deformuje a „špiní“ krásu, vykáže do sféry hybris či nelidského (démonické, božské). Tělesnost autorských mýtů čerpá sílu z těla groteskního, které slučuje koncept dionýský a karnevalový. Tatáž mýtická vyvolenost se nezjevuje prostřednictvím vznešeného, krásného a souměrného, ale skrze hybridní, deformované, nechutné. Autorskému mýtu vládne princip inverze – reflexe těla a tělesnosti tentokrát vyjevuje rubovou, temnou podstatu lidské zkušenosti, čímž může být současně vytvořen i nový typ hrdinnosti. Inverzní tělesnost ponechává hrdinovi jeho makrokosmickou, archetypální funkci a současně mu umožňuje do univerzálního příběhu vložit individuální osud své palimpsestové identity. Rozpadající, degenerovaná těla se otevírají do světa a pro svět a vydávají svědectví o jeho chaotických hlubinách a fragmentárních pravdách. Zobrazení těla v triviálních žánrech, především v komiksu a kyberpunku, zachází ještě dál. Neukazuje pouze otevření se světu a potvrzení jeho chaotičnosti, ale velmi často tematizuje přímo setkání s cizím a jiným, které je tělem nejen reflektováno, ale přímo absorbováno. Groteskní tělo (v poloze dionýské i karnevalové) poukazuje na hranici mezi já a světem, ale nejedná se o vztah antagonický, ale analogický; jde o setkání mikro a makrokosmu, svět můžeme zakoušet jako chaotický, ale není apriori cizí ve smyslu jiný. Kyberpunkové příběhy a postmoderní komiksy zobrazováním umělého těla (kopie, repliky, datové konstrukty, implantáty) znemožňují hranice těla-já vůbec vymezit, protože cokoli, co vnímám jako jiné, se může stát součástí „mého“ těla.

Hledání stop (fyzických otisků!) mýtického vyprávění, od mythického pramene po triviální deltu, ale také osvětlilo zdánlivě paradoxní přechod od vznešeného k nízkému, protože mýtická narativní tkáň spojuje Odyssea a Gilgameše s Batmanem či Bondem. A pokud dnes nachází mýtus nejširší pole uplatnění právě v triviálních žánrech, pak nás to vybízí k zamyšlení nad povahou populární kultury. Přejala snad dnes populární kultura zabydlující a sladující funkci mýtu? Potřebujeme k vznešeným příběhům, které vypráví o zápasu řádu s chaosem, triviální formu ironických komiksů? Jak rozumět rituálnímu jednání moderního člověka, pokud kultické bylo nahrazeno kultovním? Jsme svědky zrodu postnovověkého kánonu těla, pro jehož konstruování už není podstatný ani apollinský (antický), ani dionýský (karnevalový) princip ale estetika nechuti?

Vnímání krásného a ošklivého, popřípadě hnusného, nechutného nebo dobrého a zlého s tělem bezprostředně souvisí. Koncept kristovského těla propojuje oba dva předcházející kontexty. Tradiční teologické výklady samozřejmě posuzují ošklivé z hlediska ontologického a etického. Ošklivé se slučuje se zlým, vyjadřuje pouze jakési podružné bytí. Ošklivé, hříšné, a tudíž zlé ruší svazek s Bohem, neboť člověk neparticipuje na Boží kráse, přestává být odleskem Boží podoby (obrazu). Ale na druhou stranu může krása, pokud je pouze krásou fyzickou, klamat a mást. Ustavující model kristovské tělesnosti, která má být následována a dokonce napodobována, ukazuje tělo krásné a ošklivé současně, respektive jeho apriorní krása (ontologická i etická) proměňuje vše fyzicky ošklivé v krásné. Mučené, trpící a bolavé tělo nemůže být odpudivé, protože je tělem obětovaným a navíc oslaveným vzkříšením. Budí-li ošklivé odpor, nechuť k dotyku, toto tělo naopak k dotykům a přijetí vyzývá. Princip imitování utváří dvě výrazné polohy – jednak heroické příběhy světců, jednak komickou polohu grotesky (pikareskní postavy, lidové žánry jako např. tanec smrti). Přestože první typ obraznosti obrazy tělesného utrpení estetizuje (vůně, barvy), zatímco druhý naopak klade důraz na expresi tělesného rozkladu, oba ukazují tělo dynamické, proměnlivé (tance smrti), regenerující (don Quijote) a především neustále přítomné (světci). Aspekt následování a napodobování (imitatio) nebývale zvýznamňuje tělesnost individualizovanou, což koncept tradičního mýtického těla vůbec neznal. Tělo nehraje pouze roli jakéhosi média, skrze které se zviditelňuje neviditelné, jež nabývá existenci teprve svou zjevností; ale může být také svědkem mlčenlivým – o nepřítomném a neviditelném svědčí, ale nemusí jej přímo zviditelňovat. Tělo nelze oddělit od ducha, ale niterné záležitosti ducha mohou zůstat v skrytu. Následování a naplňování Kristovy tělesnosti má být úkolem každého křesťana, ale rozhodnutí se k němu je ryze osobní, niternou věcí; každý sám za sebe je neustále konfrontován s Kristem a svým rozhodnutím. Heroičnost světců stojí na prolnutí archetypálního a individuálního, což – jak se ukázalo – zakládá i zcela nové pojetí mimetičnosti. Většinu barokních hrdinů magnetizuje zrcadlo (i verše mohou být zrcadlem, jak víme ze Shakespearova sonetu); u řady z nich se projevuje posedlost (hraničící se šílenstvím) po obrazu (odrazu) vlastního já. Pokud společně s Bedřichem Bridelem věříme tomu, že lidské tělo „je nádoba, kterou naplňuje Bůh“, můžeme Boha najít v zrcadlovém obrazu/odrazu vlastní tváře, neboť cesta k poznání světa vede skrze poznání sebe samého. V barokním zrcadle nevidíme hlubinu, ale povrch a právě přes něj – přes vědomí jeho iluzivnosti, klamavosti a inverznosti vede cesta k sobě samému. Zkušenost vlastního těla vede k poznání „povrchnosti povrchu“ i „klamovosti klamu“, vytváří horizont lidského života a tematizuje

prostřednictvím rubu líc (nebo také tvář) – pod povrchem vystupuje „hlubina, která není bez plnosti; pevná trvanlivost; stálostálá pevnost“ (Bridel).

Koncept mýtické a kristovské tělesnosti chápal tělo jako funkční celek (vnitřního a vnějšího, těla a ducha,...); dokonce i nekanonizovatelné groteskní tělo karnevalové sice tematizuje jednotlivé části (výčnělky, jimiž se tělo „otevívá světu“), ale nedochází k žádné fragmentarizaci či atomizaci, naopak každé jednotlivé tělo či individuální rys je pohlcen živým makroorganismem karnevalového kolektivního těla. Libertinský kontext těla vyžaduje také funkčnost – v aranzích de Sadových hrdinů vidíme jakýsi multiorganismus, spojující výkon erotický, rétorický a akrobatický. Jeho metamorfózy a pohyb jako by ale vycházely z dynamiky mechanické. Tělo ztrácí svůj líc (a to doslova – pornografický aspekt libertinské tělesnosti vyžaduje, aby tvář byla zahalena škraboškou), v intencích descartovského dualismu se proměňuje v res extensa a stává se objektem. Jako odosobněná prostorová věc se stalo předmětem tematizovaným a demonstrováním, tzn. vystaveným pohledu a vůli druhého. Tělo nabývá hodnotu teprve tehdy, když se dá k dispozici druhému, a naopak – tělo druhého má pro mne hodnotu tehdy, podvolí-li se mé vůli. To, co vychází z principu svádění vede k principu přivlastnění. Ovládání vyžaduje distanci od těla druhého i vlastního – i vášně je věcí jazyka. Demonstrativní a divadelní charakter upozorňuje na jednotlivé detaily těla, které však zatím nefungují jako fragmenty, protože se tematizují, aby mohly být náležitým diskursem zapojeny do eroticko-rétorického kontextu. Demonstrativnost a inscenovanost upozorňuje na problém diváctví – tělo je vystaveno pohledu druhých a na jeho intimní, soukromý charakter, který na jedné straně vlastnění a ovládání ruší, a na straně druhé násilí (krutost, bolest, zločin) trýzněného těla znovu připomíná.

Konflikt (kontrast) těla veřejného a soukromého či intimního dominuje moderní literatuře. Na dandyho reprezentujícím těle pozorujeme utváření moderního já, které se rekonstruuje coby imitace imitovaného. Jeho precizně konstruovaná forma redukuje tělo na povrch, marnivostí dospívá k marnosti, ale tentokrát se pod tímto povrchem neprostrhá nijaká hlubina. Když konverzační jizlivost, ironie a manýra překročí svou vlastní hranici, opouští dandy salóny a korza a uzavře se do samoty dekadentních kobek, ale v nich už nemocné a rozpadající se tělo, které - redukováno už na pouhou hmotu či mršinu - pučí a bují z elegantních dandystických oblečků, není možné scelit ani uzdravit. Modernističní hrdinové už nemají v moci ani svá jména, natož potom svá těla. Z celku těla se vydělují jednotlivé části a žijí svým vlastním životem; chlapecké lýtko se chechtá mužské hlavě, člověk bere do ruky svou vlastní tvář, gesta zůstávají viset ve vzduchu, aniž se uskuteční. Tělo, dávno rozklížené

celek, se tříští na řadu nesouvislých fragmentů a navíc je ve své fragmentárnosti odhaleno a šmírováno.

Abstrakt

Cílem práce je hledání různých literárních aspektů těla a tělesnosti; pokus vidět tělo a tělesnost nejen v mimetické, ale i symbolické rovině.

Úvodní teoretické vymezení konceptu těla a tělesnosti se inspiruje filosofickým, teologickým a kulturně antropologickým přístupem. Fenomenologický pohled upozorňuje na tělo a tělesnost jako na základní aspekt lidské zkušenosti – na základě zkušenosti „žitého“ těla dochází k situovanosti a zabydlenosti ve světě; tělo umožňuje základní časoprostorovou orientaci, vztahuje člověka k předmětnosti světa. Teologický kontext těla přidal ke zkušenosti „žitého“ zkušenost „živého“ těla. Předpoklad živého, stvořeného těla pobízí k úvahám o těle duchovním, o těle jako podmínce transcendentální zkušenosti. Koncept vtělení vyzývá k reflexi tělesné povahy posvátna a vytváří kánon těla nejen stvořeného, ale i oživeného, obětovaného a vzkříšeného. Společně s kulturně antropologickou inspirací vybízí teologické aspekty těla a tělesnosti také k tématu studu a nemoci – poškozené, nefunkční tělo jako pokřivená perspektiva vědomí. Kulturně antropologické analýzy inspirují k hledání kulturních kánonů těla a tělesnosti, nabízejí určité kulturní vzory a typy (např. apollinská a dionýská tělesnost, karnevalové a groteskní tělo).

Vlastní analýza literárního materiálu jednak sleduje linii apollinského a dionýského kánonu a jejich variace, jednak se pokouší blíže specifikovat a typologizovat pět literárních kontextů. První z kontextů hledá prameny mýtického kánonu těla a tělesnosti: sleduje proměny apollinského a dionýského typu, proměny estetických kánonů krásného a ošklivého, soustřeďuje se na princip zjevnosti (a zjevenosti), heroičnosti, tragičnosti, nalézají specifické motivy a vyprávěcí situace, jež vytvářejí mýtickou narativitu od původních mýtů přes mýty autorské až k triviálním žánrům. Další kapitola, *Imitatio Christi*, se věnuje obrazům mučeného a obětovaného těla. Libertinský koncept těla a tělesnosti si všímá zrodu nového kódu intimity, tématu těla přivlastněného a ovládaného, těla erotického a pornografického a porovnává násilí erotické a rétorické. Předposlední kontext, tělo a tělesnost dandysmu, se zaměřuje především na téma (re)prezentace a konstruování těla, na téma povrchu a prázdnoty umělého těla, komparuje herní aspekt kristovského, libertinského a dekadentního těla. Poslední část, věnovaná převážně středoevropskému modernismu, analyzuje fragmentární povahu novověkého těla a hledá paralely mezi motivickou a narativní povahou modernistických textů.

Literární materiál doplňuje výtvarná příloha. Ačkoli převažuje literární materiál, metody práce se inspirují nejen literární komparativní textovou interpretací, ale i

interpretativními přístupy kulturní antropologie, ve snaze vyvázat literární text z úzce literárně historického či literárně vědného kontextu a učinit jej pramenem kulturní analýzy jako takové.

Abstract

The aim of the thesis is to look for various literary aspects of body and corporality; an attempt to see body and corporality not only at the mimetic, but also symbolic level.

The introductory theoretical definition of body and corporality is inspired by the philosophical, theological and anthropological approach. The phenomenological view treats body and corporality as the basic aspect of human experience – on the basis of the “existing” body experience one gets situated and settled in the world. Body brings the primary orientation in time and space, it relates man to the world’s objectiveness. The theological context of body added the “living” body experience to the “existing “ body experience. The assumption of the living, created body arises thoughts on spiritual body, on body as a condition for transcendental experience. The concept of embodiment calls for reflection on the bodily form of the sacred and forms a canon of body not only created, but also animated, sacrificed and resurrected. Together with the inspiration in cultural anthropology , the theological aspects of body and corporality also challenge the themes of shame and disease – the faulty, non-functional body as a crooked perspective of consciousness. Analyses of cultural anthropology make one look for cultural canons of body and corporality. They offer various cultural patterns and types (e. g. Apollonian and Dionysian corporality, carnival and grotesque body).

The very analysis of literary materials firstly follows the line of Apollonian and Dionysian canon and their variations, secondly, it tries to closely specify and categorize five literary contexts. The first context searches for sources of the mythical canon of body and corporality. It follows changes of the Apollonian and Dionysian type, changes of aesthetic canons of the beautiful and the ugly. It focuses on the principle of the obvious (and the revealed), the heroic, the tragic. It finds specific motifs and narrative situations that create mythical narration from original myths, author myths to trivial genres. The next chapter, *Imitatio Christi*, deals with images of tortured and sacrificed body. The libertine concept of body and corporality notices a nascent code of intimacy, the theme of body appropriated and commanded, erotic and pornographic. It compares erotic and rhetorical violence. The fourth context, body and corporality of dandy-ism, focuses on the theme of body (re)presentation and construction, the theme of the surface and the void of artificial body. It compares the acting aspect of the Christ-like, libertine and decadent body. The last part, mostly pursuing modernism in Central Europe, analyses the fragmentary character of Modern Times body and searches parallels between the motivative and narrative form of modernistic texts.

There is a fine arts supplement to the literary material. Though the literary material prevails, the methods of work are inspired not only by the literary comparative text interpretation, but also by the interpretative approaches of cultural anthropology, so that the literary text could be released from the strictly literary historical or literary scientific context and could be made a source of cultural analysis as such.

SEZNAM LITERATURY

Primární literatura:

- APULEIUS, LUCIUS: *Zlatý osel*. Praha, Svoboda 1974, 1. vyd., přel. Václav Bahník.
- BIBLE. Ekumenický překlad. Biblická společnost v ČSR, 1990
- BORGES, JORGE LUIS: *Zrcadlo a maska*. Praha, Odeon 1989, 1. vyd., přel. Kamil Uhlíř, Josef Forbelský a František Vrhel.
- BROCH, HERMANN: *Náměsíčníci* (1932). Praha, Mladá fronta 1966, 1.vyd., přel. Rio Preisner.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, MIGUEL DE: *Důmysl rytíř don Quijote de la Mancha*(1605). Praha, SNKLHU 1955, přel. Zdeněk Šmíd.
- ČERNÝ, VÁCLAV(ed.): *Kéž hoří popel můj (z poezie evropského baroka)*. Praha, Mladá fronta 1967, 1. vyd.
- DOYLE, ARTHUR CONAN: *3 x Sherlock Holmes*. Český Těšín, Oddych 1994, přel. Jaroslav Zajíček-Horský, K. Weinfurter, Vladimír Henzl.
- EPOS O GILGAMEŠOVI*. Praha, Mf 1997, 4. vyd., přel. Lubor Matouš.
- DURREL, LAWRENCE: *Alexandrijský kvartet*. Praha, Odeon 1989, 1.vyd., přel. Vladimír Medek.
- FIELDING, HENRY: *Tom Jones* (1749). Praha, Svoboda 1987, 1. vyd., přel. Eva Kondrysová.
- GIBSON, WILLIAM: *Neuromancer* (1984). Plzeň, Laser 2001, 3. vyd., přel. Ondřej Neff.
- GOMBROWICZ, WITOLD: *Ferdynand* (1938). Praha, Torst 1997, 1. vyd., přel. Helena Stachová.
- GRASS, GÜNTER: *Plechový bubínek* (1959). Praha, MF 1969, 1. vyd., přel. Vladimír Kafka.
- GRIMMELSHAUSEN, HANS JACOB CHRISTOFFEL: *Simplicius Simplicissimus. Kronika třicetileté války* (1668). Praha, Naše vojsko 1961, 2. vyd., přel. Jaroslav Zaorálek.
- HAŠEK, JAROSLAV: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha, Práce 1951, 15. vyd.
- HESSE, HERMANN: *Stepní vlk* (1927). Praha, Odeon 1990, 5.vyd., přel. Vratislav Stromšík.
- HOMÉROS: *Odyseia*. Praha, Laichter 1943, 3., přepracované vyd., přel. Otomar Vaňorný.
- HRABAL, BOHUMIL: *Morytáty a legendy*. Praha, Mladá fronta 2000, 3. vyd.
- HRON, ZDENĚK (ed.): *Angličtí metafyzičtí básníci*. Praha, BB art 2001, 1. vyd., přel. Zdeněk Hron.

- HRON, ZDENĚK (ed.): *Co jsme my lidé zač. Německá barokní poezie*. Praha, BB art 2001, 1.vyd., přel. Zdeněk Hron.
- HRON, ZDENĚK(ed.): *Škola noci. Anglická renesanční a barokní lyrika*. Paseka, Praha 1997, 2. vyd.
- HUYSMANS, JORIS-KARL: *Tam dole* (1891). Jota, Brno 1997, 2. vyd., přel. Michal Novotný.
- HUYSMANS, JORIS-KARL: *Naruby* (1884). Praha, Odeon 1979, přel. Jiří Pechar.
- CHANDLER, RAYMOND: *Třikrát Phil Marlowe*. Praha, Odeon 1967, přel.František Jungwirth, Heda Kovályová, Josef Schwarz.
- CHANDLER, RAYMOND: *Poslední útočiště*.Praha, Odeon 1976, přel. Tomáš Korba.
- JOYCE, JAMES.: *Odysseus* (1922). Praha, Argo 1993, 2. vyd., přel. Aloys Skoumal
- LEGENDA O SVATÉ KATEŘINĚ*. Praha, Odeon 1988, 2. vyd., přel. Jiří Pelán.
- KAFKA, FRANZ: Aforismy. Torst, Praha 1998, 3. vyd., přel. Rio Preisner
- KAFKA, FRANZ: *Deníky 1909-1912*. Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1997, 2. vyd., přel. Josef Čermák.
- KAFKA, FRANZ.: *Deníky 1913-1923*. Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1998, 2. vyd., přel. Věra Koubová.
- KAFKA, FRANZ.: *Popis jednoho zápasu. Novely, črty, aforismy z pozůstalosti*. Praha, Odeon 1991, 2. vyd., přel. Vladimír Kafka.
- KAFKA, FRANZ.: *Povídky*. Praha, Odeon, 1991, 3. vyd., přel. Vladimír Kafka.
- KAFKA, FRANZ.: *Proces* (1915). Praha, Argo 1992, 3. vyd., přel. Dagmar a Pavel Eisnerovi.
- KAFKA, FRANZ: *Zámek* (1926). Praha, Mladá fronta 1964, 1. vyd., přel. Vladimír Kafka.
- KUBIN, ALFRÉD: *Země snivců* (1909). Praha 1997, 2. vyd., přel. Ludvík Kundera.
- LACLOS, CHODERLOS DE.: *Nebezpečné známosti* (1782). Praha, Odeon 1990, přeložila Dagmar Steinová.
- MALORY, THOMAS: *Artušova smrt* (1485). Praha, SNKLHU 1960, 1. vyd., přel. Jan Caha.
- MANNI, GIOVANNI BATTISA : *Věčný pekelný žalář* (1666). Atlantis, Brno 2002, 1. vyd., přel. Matěj Václav Šteyer.
- MÁRGUEZ, GABRIEL GARCÍA: *Sto roků samoty* (1967). Praha, Hynek 1997, 4. vyd., přel. Vladimír Medek.
- MILLER, FRANK: *Sin City. Město hříchu: Drsný sbohem*. (1991). Praha, Martin Trojan 2005, 2. vyd., přel.Dana Krejčová.

MUSIL, ROBERT: *Muž bez vlastností* (1931/1932). Praha, Odeon 1980, 1. vyd., přel. Anna Siebenscheinová.

O'BRIEN, FLANN: *Třetí strážník* (1967). Praha, Argo 1999, 1. vyd., přel. Ondřej Pilný.

ORIENTE IAM SOLE – latinská legenda o svatém Václavu. In: *Na úsvitu křesťanství. Z naší literární tvorby doby románské v století IX.-XIII.* Uspořádal Václav Chaloupecký. Praha, Elk 1942.

OVIDIUS NASO, PUBLIUS: *Proměny*. Praha, Svoboda 1974, 2., přepracované vydání, přel. Ivan Bureš.

PETRONIUS: *Satyrikon*. Praha, Odeon 1970, 5. vyd., přel. Karel Hrdina.

RENTZ, MICHAEL JINDŘICH: *Tanec smrti*. Paseka, Praha – Litomyšl 1995, 1. vyd.

REYNEK, BOHUSLAV: *Básnické spisy*. Zlín, Archa 1995.

RUSHDIE, SALMAN: *Děti půlnoci* (1981). Praha, MF 1995, 1. vyd., přel. Pavel Dominik.

SADE, DONATIEN ALPHONSE FRANCOIS DE: *120 dnů Sodomy* (1785). Ottovo nakladatelství, Praha 2000, přel. Arnošt Wolf.

SADE, DONATIEN ALPHONSE FRANCOIS DE : *Filosofie v budoáru* (1795). Praha, Concordia 1995, přel. Aleš Pech.

SADE, DONATIEN ALPHONSE FRANCOIS DE: *Justina* (1788). Praha, Torst 2003, přel. Karel Sýs.

SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet, dánský princ* (1602). Praha, Torst 2001, 1. vyd., přel. Martin Hilský.

SHAKESPEARE, WILLIAM: *Sonety* (1609). Brno, Atlantis 2004, 2. vyd., přel. Martin Hilský.

SCHULZ, BRUNO: *Sanatorium na věčnosti a fragmenty* (1937). Praha, Dauphin 1999, přel. Otakar Bartoš, Erich Sojka, Vlasta Dvořáková, Iveta Mikešová.

SCHULZ, BRUNO: *Skořicové krámy* (1934). Praha, Dauphin 1999, přel. Hana Jechová a Otakar Bartoš.

SLÁDEK, MILOŠ (ed.): *Malý svět jest člověk aneb Výbor z české barokní prózy*. Jinočany, H&H, 1995, 1. vyd.

SLÁDEK, MILOŠ (ed.): *Vítr jest život člověka aneb Život a smrt v české barokní próze*. Jinočany, H&H, 2000, 1. vyd.

SOFOKLÉS: *Král Oidipus*. Praha, Mladá fronta 1976, přel. Ferdinand Stiebitz.

SOROKIN, VLADIMÍR: *Třicátá Marinina láska* (1982-84). Praha, Český spisovatel 1995, přel. Libor Dvořák.

SWIFT, GRAHAM: *Země vod* (1983). Praha, Dita 1993, 1. vyd., přel. Alena Jindrová-Špilarová.

TOURNIER, MICHEL: *Král duchů* (1970). Praha, Odeon 1988, 1. vyd., přel. Drahoslava Janderová.

WILDE, OSCAR: *Obráz Doriana Graye* (1891). Praha, Mladá fronta 1965, 2. vyd., přel. J. Z. Novák.

WOLFRAM VON ESCHENBACH.: *Parzival* (1200/1210). Praha, Aula 2000, 1. vyd., přel. Jindřich Pokorný.

James Bond ve filmu:

Dr.No (1962), režie Terence Young

From Russia with Love (1963), režie Terence Young

Goldfinger (1964), režie Guy Hamilton

Thunderball (1965), režie Terence Young

You Only Live Twice (1967), režie Lewis Gilbert

On Her Majesty's Secret Service (1969), režie Peter Hunt

Diamonds Are Forever (1971), režie Guy Hamilton

Live And Let Die (1973), režie Guy Hamilton

The Man With The Golden Gun (1974), režie Guy Hamilton

The Spy Who Loved Me (1977), režie Lewis Gilbert

Moonraker (1979), režie Lewis Gilbert

For Your Eyes Only (1981), režie John Glen

Octopussy (1983), režie John Glen

Never Say Never Again (1983), režie I. Kershner

A View to a Kill (1985), režie John Glen

The Living Daylights (1987), režie John Glen

Licence To Kill (1989), režie John Glen

Goldeneye (1995), režie Martin Campbell

Tomorrow Never Dies (1997), režie Roger Spottiswoode

The World Is Not Enough (1999), režie Michael Apted

Die Another Day (2002), režie Lee Tamahori

Casino Royale (2006), režie Martin Campbell

Sekundární literatura:

- AJVAZ, MICHAL: *Tajemství knihy*. Brno, Petrov 1997, 1. vyd.
- AUGUSTINUS, AURELIANUS: *Vyznání*. Praha, Kalich 1999, 4. vyd., přel. Mikuláš Levý.
- BACHTIN, MICHAEL MICHAJLOVIČ: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Odeon 1975, 1. vyd., přel. Jaroslav Kolár.
- BARBEY D'AUREVILLY, JULES.: *O dandysmu a Georgi Brumellovi*. Praha, Volvox Globator 1996, 1. vyd., přel. Catherine Kříčková
- BARTHES, ROLAND: *Mytologie*. Praha, Dokořán 2004, 1. vyd., přel. Josef Fulka.
- BARTHES, ROLAND: *Sade, Fourier, Loyola*. Praha, Dokořán 2005, 1. vyd., přel. Josef Fulka.
- BATAILLE, GEORGES: *Erotismus*. Herrmann a synové, Praha 2001, 1. vyd., přel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň.
- BAUDRILLARD, JEAN: *O svádění*. Olomouc, Votobia 1996, 1. vyd., přel. Alena Dvořáčková.
- BAUDRILLARD, JEAN: *Síla nechuti*. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, ed. Vlastimil Zuska, s. 253-263
- BENJAMIN, WALTER: *Dílo a jeho zdroj*. Praha, Odeon 1979, 1. vyd., přel. Věra Saudková
- BLANCHOT, MAURICE: *Literární prostor*. Herrmann a synové. Praha 1999, 1. vyd., přel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň.
- BLOOM, HAROLD: *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Prostor, Praha 2000, 1. vyd., přel. Ladislav Nagy, Martin Pokorný.
- BRODSKIJ, JOSIF ALEXANDROVIČ: *Vodoznaky. Zrcadlení času*. Praha, Prostor 2003, 1. vyd., přel. Tomáš Glanc a Jana Klenbová.
- BURROW, JOHN WYON: *Krise rozumu. Evropské myšlení 1848-1914*. Brno, CDK 2004, 1. vyd., přel. Tomáš Suchomel.
- CLÉMENT, OLIVIER: *Tělo pro smrt a pro slávu. Malé uvedení do teopoetiky těla*. Velehrad, Refugium Velehrad-Roma 2004, 1. vyd., přel. Jiří Stejskal.
- COBLENCEOVÁ, FRANCOISE.: *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Praha, Prostor 2003, 1. vyd., přel. Klára Vávrová a Lubomír Martínek.
- COULANGES, FUSTEL DE: *Antická obec*. Praha, Sofis 1998, 1. vyd., přel. Jitka Bryksí, Kateřina Mikešová, Jan Sokol.
- ECO, UMBERTO: *Dějiny krásy*. Praha, Argo 2005. 1. vyd., přel. Gabriela Chalupská.
- ECO, UMBERTO: *Skeptikové a těšitelé*. Praha, Svoboda 1995, 1. vyd., přel. Zdeněk Frýbort.

- ECO, UMBERTO: *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha, Argo 1998, 1. vyd., přel. Zdeněk Frýbort.
- ELIADE, MIRCEA: *Mýtus věčného návratu*. Praha, OIKOYMENH 1993, 1. vyd, přel. Eva Streinbingerová.
- FINK, EUGEN: *Hra jako symbol světa*. Praha, Československý spisovatel 1993, 1. vyd., přel. Miroslav Petříček.
- FLORENSKIJ, PAVEL ALEXANDROVIČ: *Ikonostas*. Brno, L.Marek 2000, 1. vyd., přel. Hanuš Nykl.
- FOUCAULT, MICHEL: *Myšlení vnějšku*. Praha, Herrmann a synové 2003, 1. vyd., přel. Čestmír Pelikán.
- FULKA, JOSEF: Bataille, Sade, fašismus. In: *Host* 07/2002, s. 52-55
- GAGNEBINOVÁ, MURIELLE: Dějiny ošklivého. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, ed. Vlastimil Zuska, s. 321-341
- GELLNER, ERNEST: *Jazyk a samota*. Brno, CDK 2005, 1. vyd., přel. Jiří Musil a Eva Musilová.
- GREBENÍČKOVÁ, R.: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha, Prostor 1997, 1. vyd.
- HEERS, JACQUES: *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha, Argo 2006, 1. vyd., přel. Helena Beguivinová.
- HUIZINGA, JOHAN: *Homo ludens*. Praha, Dauphin 2000, 2. vyd., přel. Jaroslav Vácha
- CHANDLER, RAYMOND: *Prosté umění vraždy : Poslední útočiště*. Odeon, Praha 1976, 1. vyd., přel. Tomáš Korba.
- CHESTERTON, GILBERT KEITH: *Ohromné maličkosti*. Obrany. Praha, Vyšehrad 1976, 1. vyd., přel. Jan Čulík.
- KRATOCHVÍL, ZDENĚK; BOUZEK, JAN: *Od mýtu k logu*. Praha, Herrmann a synové 1993, 1. vyd.
- KLOSSOWSKI, PIERRE: *Sade můj bližní*. Herrmann a synové, Praha 1994, 1. vyd., přel. Josef Fulka.
- KRISTEVA, JULIA: *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha, One Woman Press 2004, 1. vyd., přel. Josef Fulka
- LELY, GILBERT: *Sade*. Praha, Concordia 1994, 1. vyd., přel. Dagmar Steinová.
- LUHMAN, NIKLAD: *Láska jako vášeň. Kódy intimacy*. Paradigma lost. Prostor, Praha 2002, 1. vyd., přel. Miroslav Petříček.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS: *O postmodernismu*. Filosofický ústav AV ČR. Praha 1993, 1. vyd., přel. Jiří Pechar.

- MACEK, J.: Tělesnost a kyberkultura. In: *Revue pro média* 05/2003 (samostatná příloha Host 3/2003), s. 2-10
- MACURA, VLADIMÍR: *Šťastný věk. Symboly, emblémy, mýty 1984-1989*. Praha, Pražská imaginace 1992.
- MAGRIS, CLAUDIO: *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Praha, Triáda 2001. 1. vyd., přel. Jiří Pelán, Ivan Seidl.
- MELETINSKIJ, JELEAZAR MOISEJEVIČ: *Poetika mýtu*. Praha, Odeon 1989, 1.vyd., Miroslav Drozda, Jaroslav Žák.
- MERLAU-PONTY, MAURICE: *Viditelné a neviditelné*. Praha, OIKOYMENH 1998, 1. vyd., přel. Miroslav Petříček.
- MONTANARI, MASSIMO: *Hlad a hojnost. Dějiny stravování v Evropě*. Praha, Nakladatelství LN 2003, 1. vyd., přel. Zora Jandová-Obstová
- MURPHY, ROBERT FRANCIS: *Umlčené tělo*. Sociologické nakladatelství, Praha 2001, 1. vyd., přel. Jana Ogrocká.
- NAHOUM-GRAPPEOVÁ, VÉRONIQUE: Kánony ošklivosti. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, ed. Vlastimil Zuska, s.263-283
- NEUBAUER, ZDENĚK: Mythos : *Prostor* IV., 1991, č. 15, s. 39-57
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Radostná věda*. Votobia, Olomouc 1996, 2. vyd., přel. Věra Koubová
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha, Gryf 1993, 2. vyd.,
- OTTO, RUDOLF: *Posvátno*. Praha, Vyšehrad 1998, 1. vyd., přel. Jan J. Škoda.
- PANOFSKY, ERWIN: *Suger, opat ze Saint-Denis*. Praha, Triáda 2003, 1. vyd., přel. Petr Šourek.
- PATOČKA, JAN: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha, OIKOYMENH 1995, 1. vyd.
- PETŘÍČEK, MIROSLAV: *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha, Herrmann a synové 2000, 1. vyd.
- PLATÓN: *Faidros*. Praha, OIKOYMENH 2000, 5. vyd., František Novotný.
- PLATÓN: *Symposion*. Praha, OIKOYMENH 2000, 4. vyd., František Novotný.
- PUTNA, MARTIN C.: Platónovo Symposion – před textem, za textem: *Souvislosti* XIV., 2003, č. 3, s.29-44
- RAHNER, KARL: *Základy křesťanské víry*. Svitavy, Trinitas 2002, 1. vyd., přel. Karel Říha.
- REICHEL, PETER: *Svůdný klam Třetí říše – Fascinace a násilná tvář fašismu*. Praha, Argo 2004, 1. vyd., přel. Josef Boček.
- REZEK, PETR: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha, Jazzová sekce 1982

SELLIER, PHILLIPE: Co je literární mýtus? In: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno, Host 2002, 1. vyd., přel. Jaroslav Fryčer.

SUSINI-ANASTOPOULOVOVÁ, FRANCOISE: *Fragmentárne písanie*. Kalligram, Bratislava 2005, 1. vyd., Mária Vargová.

SONTAGOVÁ, SUSAN: Totální imaginace: *Host* 07/2002, s. 62-67

SONTAGOVÁ, SUSAN: *Nemoc jako metafora. Aids a jeho metafory*. Praha, Mladá fronta 1997, 1. vyd., přel. Jan Jařab, Alena Jindrová-Špilarová.

TODOROV, TZVETAN: *Poetika prózy*. Praha, Triáda 2000, 1. vyd., přel. Jiří Pelán, Libuše Valentová.

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus logico-philosophicus*. Praha, OIKOYMENH 1993, 1. vyd., přel. Jiří Fiala.

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Rozličné poznámky*. Praha, Mladá fronta 1993, 1. vyd., přel. Marek Nekula.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1.

Apollón Belvederský

Římská mramorová kopie podle řecké sochy, pravděpodobně z doby kolem r.350 BC

Apollinský (antický) kánon těla klade důraz na uměřenost, ideálnost tvarů a vyváženost proporcí. Je to tělo zacelené, uzavřené, harmonické.



2.

Discobolos

Římská mramorová kopie Podle Myrónovy bronzové sochy z doby kolem r. 450 BC

Tělo krásné, a tudíž vznešené a dobré. Ani jeho nahota neruší a nedráždí. Nevzbuzuje erotické napětí, ale ukazuje člověka v jeho přirozenosti. Tělo v okamžiku pohybu nevyvolává napětí nebo dramatickou situaci (jako sochy barokní), ale naopak klid, vychází z ladnosti zdravého těla.



3.
Foto z cyklu *Olympia* 1936

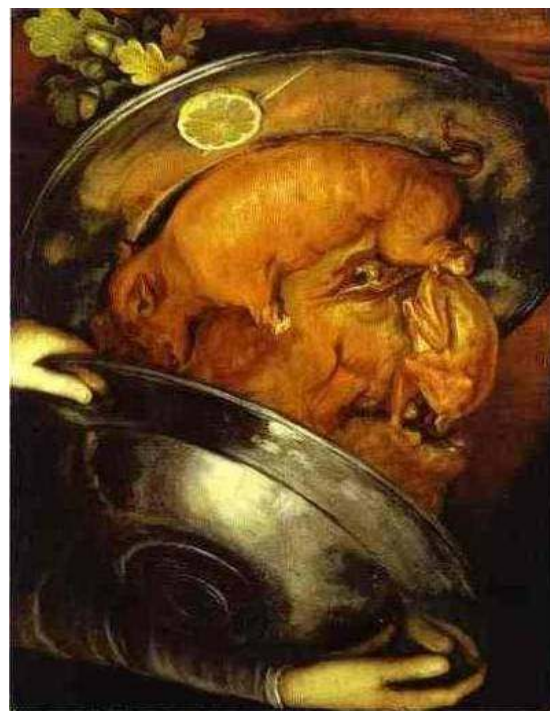
Apollinský ideál harmonického a souměrného těla se velmi snadno změní v obraz těla zdravého, funkčního a silného. Nejen, že vše, co se této normě bude vymykat – nemocné, nesouměrné a slabé, může být označeno za hybris, ale díky modernistické hodnotě sportovního těla je to ideál mimořádně náchylný k ideologizaci. Člověk tělesně zdravý je pro stát důležitější než oduševnělý slaboch. Kult sportovního – už nikoli sceleného, ale zoceleného – těla vhodně propojuje hodnoty novověké sakrality: zdraví, práci a sílu. Sport utužuje a učí snášet nepohodlí. „Noví lidé budou mrštní jako chrti, houževnatí jako kůže a tvrdí jako Kruppova ocel,“ hlásal Adolf Hitler. Politická tělesná výchova, jedno zda nacionální (Sokol) nebo nacistická, zdůrazňuje rovnostářský princip masového sportu a současně výkon a individuální výjimečnost profesionálního sportovce. Právě na této fascinaci byla postavena idea/ideologie Olympiády v roce 1936. Německý národ se prezentoval jako dědicové řecké kultury. Hry se staly mýtickou událostí, demonstrací síly a výkonu nejen těla, ale i



4.
Adolf Hitler v mnichovské Pinakothéce před sochou Discobola. (foto *Leni Riefenstahl*)

německého ducha, který za zvuku Wagnerových oper a pod klenbou Speerovy světelné katedrály, nenápadně promění sportovce ve vojáka (němečtí sportovci nastupovali na zahájení v uniformách wermachtu).

I tam, kde vnější atributy atletického těla chybí, lze promyšlenou mýtizací (v tomto kontextu funguje mýtus jako nástroj pro ideologizaci, jak o tom píše Roland Barthes) tento ideál vytvořit – obr. 4. Nahotu atletické síly a uměřenosti, z níž plyne krása a dobro, nahrazuje uniforma – stejně „uniformní“, souměrná a harmonická (skryje každou tělesnou vadu) jako tělo řeckého atleta. Navíc si povšimněme promyšlené kompozice – čepice, kterou drží Hitler zdánlivě nelogicky v ruce, formuje osu s Discobolovým diskem a vytváří jednotu reka nacistického a řeckého.



5.
Giuseppe Arcimboldo *"Il cuoco"* (Kuchař) 1570

Reverzibilní hlava z Arcimboldova obrazu *Il cuoco*, velmi dobře ilustruje hlavní principy karnevalového těla. Je to jednak tělo otevřené, nezavršené a neustále proměnlivé. Atomizované na jednotlivé části – tvář muže je poskládána z pečínek. Lidské tělo nabývá zvířecích rysů. Vše se podřizuje karnevalové zásadě inverze: lidské se zaměňuje za zvířecí (tvář-zvíře), mrtvé za živé (živá tvář – upečené zvíře), nízké za vznešené (portrét válečníka – hromada jídla) a především oba světy, vznešený i nízký, horní a dolní, se v sobě vzájemně zrcadlí (talíř jako zrcadlo).

Při analýze Rabelaisova textu dochází Bachtin k tomu, že obraz atomizovaného těla souvisí v lidové kultuře s kletbou, protože nejčastěji se zapřísahalo při různých částech a orgánech Božího těla. Tělo rozdělené na části – motivy fašírky, prejtu, klobás – je podle něj také motivickým průsečíkem kuchyně a bitvy. Hodovní scény proměňuje lidové obraznost v zuřivě bitvy a válečná vřava se i moderní literatuře často popisuje jako jatka.



6.
Hieronymus Bosch: detail z triptychu Zahrada pozemských rozkoší (16. stol.)

Všechny projevy těla jsou zveličené a groteskní. Grandiózní zveličenost souvisí jednak s kolektivní povahou těla, jednak s neustálou potřebou samu tělesnost zdůrazňovat a tematizovat. Grotesknost odkazuje na nezavršenost, neukončenost a otevřenost karnevalového těla. Groteskní obraz zachycuje tělo vždy v pohybu a proměně. Tělo překračuje z jednoho těla do druhého, z individuálního těla do těla kosmického. Na tomto detailu můžeme vidět, že součástí groteskního těla není pouze inverze a otevřenost, ale i kontrast – v tomto případě křehkosti či jemnosti s mohutností. Vše souvisí s „hmotou“ těla – dojem křehkého otevřeného korpusu kontrastuje s objemností a mohutností údů, které jsou ale vratce „ukotveny“ na lodičkách. Nezavršenost je dobře vidět i v metamorfózách – střecha klobouku může být měch s pitím, ale také asociuje srdce vyjmuté s otevřeného trupu, stejně tak končetiny jsou zvířecími údy a prasklými kmeny, které „nekoření“ v zemi, ale na vodě.



7.
Pantagruel

Z cyklu groteskních dřevorězů *Pantagruelovy rozmarné sny*, vydaného v Paříži 1565. Podle tradice byl jejich autorem sám Francois Rabelais.

Karnevalová lidová tělesnost zdůrazňuje ty části těla, které se otevírají vůči vnějšímu světu. Místa, kde svět vstupuje do těla a tělo do světa; kde tělo vyčnívá a dotýká se světa – otvory, vypoukliny, výběžky, výrostky (otevřená ústa, genitálie, ňadra, břicho, nos, různé deformace a defekty – hrb, oteklá noha,...). Součástí obrácení je, že vše vnitřní se dostává na povrch, proto tělo v okamžiku trávení, vylučování, kýchání, smrkání, pšoukání, zvracení; vše vnitřní (ovšem náležící i tak výhradně tělesnému, nikoli duchovnímu či emocionálnímu) se stává viditelným.



7. *Superman a Batman*

První série o těchto superhrdinech se objevili na konci 30. let. Joe Shuster a Jerry Siegel uvedli roku 1938 do světa Supermana a o rok později scénárista Bill Finger a kreslíř Bob Kane Batmana. Oba hrdinové se spolu dokonce několikrát setkali. V roce 1986 dochází díky Franku Millerovi, známému zejména díky *Sin City*, k zásadnímu vzkříšení Batmanova mýtu. Batman se vrací jako temný rytíř (*The Dark Knight*), zestárlý, cynický a unavený. Miller obnovuje nejen ambivalentní charakter hrdiny, ale znovu připomíná noirovou tradici komiksu.



8. *Christopher Reeve jako Superman.*
Emblematizovaná hrud' a převlek, který se stává druhou kůží.



9.
Batman nového milénia. Autorem této kresby je Jim Lee.

Nebe nad nimi je pusté a temné. Batman jedná, aby pomstil vraždu rodičů. Jeho nitro připomíná rozpolcenost a složitost nitra Hamletova, který – jak říká Nietzsche – nahlédl až na dno a hnusí se mu jednat. rápí ho víc neklid vlastní duše nebo doba vymknutá z kloubů? Wayne, pohádkově bohatý milionář, o sobě a svém poslání neustále pochybuje, leckdy není schopen odlišit netopýří halucinace od reality.



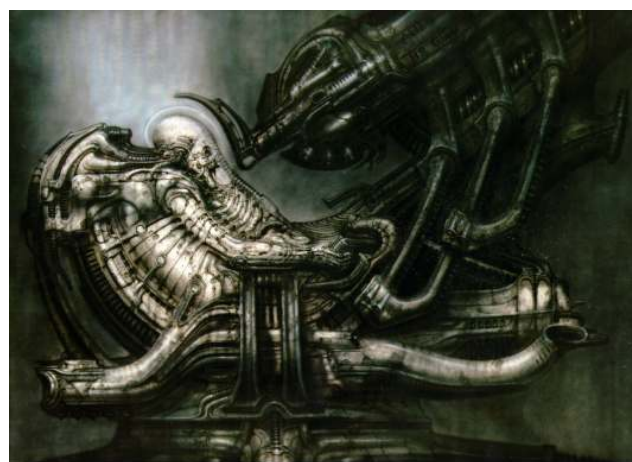
10.
Hans Ruedi Giger: Der Auslöser

Hans Ruedi Giger (nar. 1940), vystudovaný architekt a designér, proslul především jako autor kultovního *Vetřelce*. Jeho postavy, které sám označuje za biomechanoidy (ostatně Gigerův styl bývá nazýván „biomechanický surrealismus“) dobře vystihují podstatu kyberpunkového těla. Organismus, v němž mizí hranice lidského a mechanického (umělého) těla.

Expresivita tohoto těla vyplývá jak z představy zmechanizovaného lidského těla, tak z vize živého stroje. Obojí děsí a vyvolává nechut'. Estetika nechuti je založená na hrůze z dotyku, na rozdíl od převážně vizuálního soudu u kategorie ošklivosti. Nechut' v nás budí taktilní představa povrchu mechanoida, obraz narušeného implantovaného těla mutanta. U obrázku 10. a 11. také působí ostré linie těla, které tentokrát nefungují jako výběžky, jimiž se karnevalové tělo otevíralo světu, ale jako agresivní bodce a hroty, jež mohou kdykoli vniknout do našeho těla.



11.
H.R. Giger: Alien Monster



12.
H. R. Giger: Pilot

Jel takřka permanentně na adrenalinové špici, vedlejší produkt mládí a talentu, napojen na standardní kyberprostorovou mašinu, která podnítila jeho odtělesněné vědomí do definované halucinace jménem matrix.



13.
Dance macabre.
Z heidelbergských manuscriptů
Henri Knoblochtzera (1486)



14.
Dance macabre.
Z heidelbergských manuscriptů
Henri Knoblochtzera (1486)

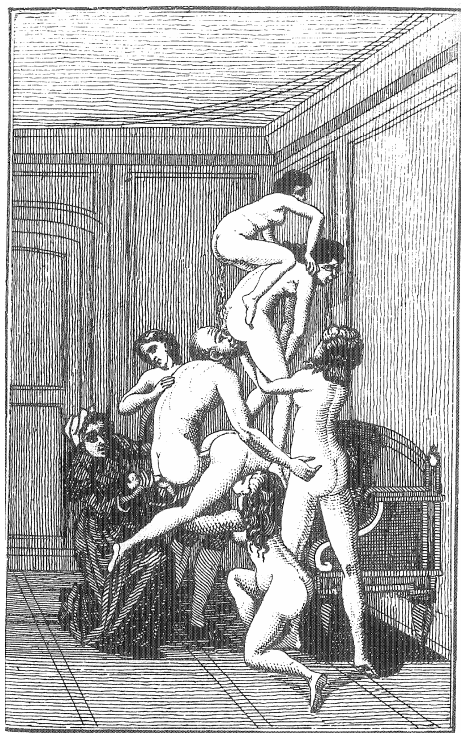


15.
Dance macabre.
Chrám Panny Marie, Lübeck



16.
Dance macabre.
Daniel Nikolaus Chodowiecki (1791).

Smrtka zve k tanci, ze své náruče nikoho nepustí. Její pozvání vždy provází pobavený úsměv a mrazivé erotické napětí – každý tanec v sobě obsahuje erotické vzrušení a v tomto případě erotická vášeň (byť se jí většinou oddává Smrtka) skutečně vrcholí smrtí. Smrtka našeptává, podává rámě, dychtivě očekává v rozestlané posteli. Každopádně vábí a láká – jak magnetizující erotickou silou tance, tak ironickým úsměvem – tváří se jako familiární kumpán, skotačí a do rytmu hraje na buben, trubku či kytaru. Většinou se zdůrazňuje pohyb rukou – rozmáchlé gesto kosou, kopím, ruce kolem ramen, nabízení rámě. Zdvížené či roztažené paže smrtky, její chtivost a odtazivost jejího tanečníka vnáší do obrazu dynamiku, spor, konflikt, taneční agón a současně zvýznamňují okamžik dotyku – jednota kruhu utvrzená spojením smrtky a tanečníka.



05

Engravings accompanying the 1789 Dutch edition of de Sade's *The Story of Juliette, her sister, or The Prosperity of Vice (Sequel to La Nouvelle Justine)*

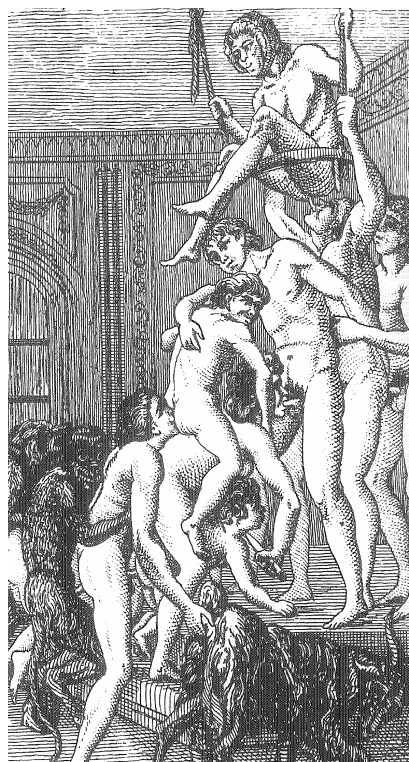
17.

Ilustrace k de Sadovu románu Julietta (1789).



18.

Ilustrace k de Sadovu románu Julietta (1789).



19.

Ilustrace k de Sadovu románu Julietta (1789).

Slast nezpůsobují pohybové či anatomické dispozice těla samy o sobě, ale schopnost těla předvést řečené; i vlastní tělo se stává loutkou, objektem aranžování. Figura vrcholí vytvořením jednoho kolektivního těla; mechanického stroje složeného z dílčích „součástí“, které do sebe přesně zapadají. K úspěšnému zaranžování vede vskutku titěrná hodinářská práce a „vyvrcholení“ si v ničem nezadá s špičkovým sportovním výkonem.



20.

Spartakiáda 1955



21.

Portrét G. B. Brummella (anglie, 19. století)

Dandyho tělo se stává jakousi krejčovskou figurínou, prázdnou formou vycpanou pilinami, dokonale imitující tvar těla, jehož torzo čeká na zahalení do přiléhavých šatů. Pokud drží pohromadě alespoň dandyho povrch, lze mluvit o identitě.

(...)

Pohled do zrcadla znamená pro dandyho jistotu identity, ale smysl jeho existenci dává teprve možnost její prezentace – dandy musí vyjít do ulic a učinit své tělo tělem veřejným. Jakékoli soukromé nebo intimní rysy těla chybí, protože v soukromí přestává dandy existovat



22.

Giovanni Boldini: Hrabě Robert de Montesquiou (1897)

Dandy okázale demonstruje vnějškovost tohoto povrchu. Hranicí, která odděluje já od druhých, ale není samo tělo, kůže; dandystická optika vnějšku vidí mnohem dál a upozorňuje na samotný povrch povrchu – z řádu věci se totiž vyděluje oblečení.



23.

*George Lazenby jako James Bond
Dandy 20. století*

Stejně jako Brummell či de Esseintes si ověřuje utváření svého já, jež se celé odehrává zcelováním a formováním povrchu těla, zvětšeného oděvem. Padnoucí oděv se stává znakem identity konstruované jako umělecké dílo

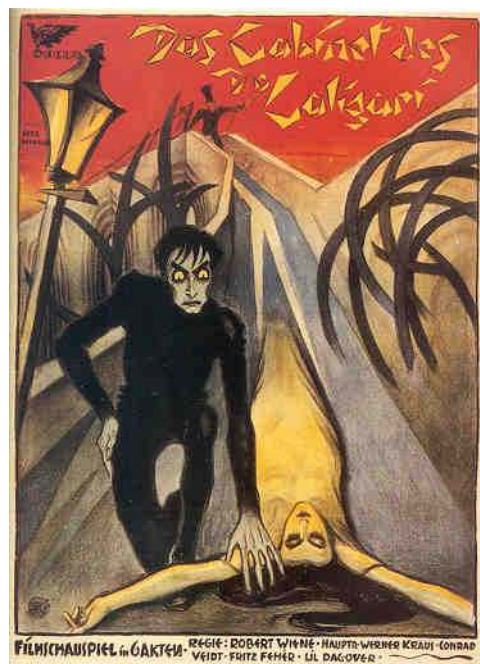


Edward Munch: Výkřik (1894)

Jeho tvář byla jako pouhý dech tváře, jako šmouha, kterou neznámý chodec zanechal ve vzduchu.(...) Ale zatím ta mlžinka úsměvu, která se objevila pod jeho měkkým krásným vousem, ten zárodek žádostivosti, který mu vystoupil pulzující žilou na skráních, a to napětí, které udržovalo na chvíli jeho rysy v soustředění – zapadly zpět do nicoty a jeho tvář odešla do nepřítomnosti, zapomněla na sebe a rozpadávala se. (Bruno Schulz)



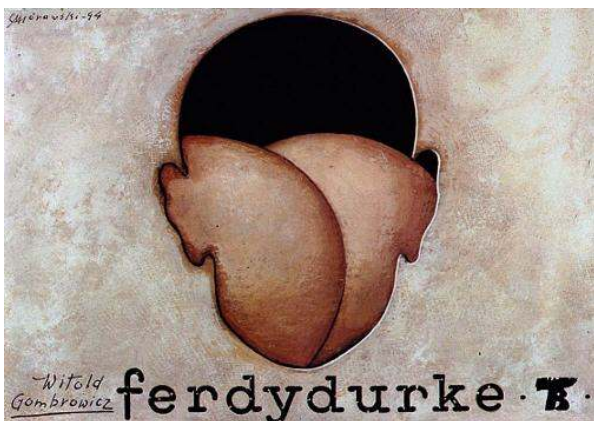
Výřez z amerického plakátu k filmu *Upír z Nosferatu* (Německo, 1922)



Plakát k filmu *Kabinet doktora Caligariho* (Německo, 1920)

Na všech třech obrazech výrazným způsobem figuruje tvář. Výrazná fyziognomie (vyvalené oči, otevřená ústa) proměňují tvář v masku. Muchova postava vypadá jakoby si skutečně místo tváře držela masku. Proměnu tváře v masku způsobují rozvláčné kontury, absence pevného tvaru (Munch) ale také naopak příliš ostré rysy (Nosferatu, Caligari), které asociují nepřírozenost zmutovaného či implantovaného organismus – lidské se mísí s umělým. U upíra z Nosferatu se navíc přidává hybridní prolínání antropomorfních a zoomorfních rysů (uši, zuby), což bývá jedním ze znaků rituálních masek.

Tato výtvarná proměna tváře vystihuje jeden z aspektů modernistického těla hrdinů bez vlastností. Místo katarzního extatického prožitku karnevalu vyvolává tato maska/tvář děs a úzkost, protože není znakem nově utvořené kolektivní, obrodné idnetity, ale upozorňuje na ztrátu identity individuální a tato metamorfóza je na rozdíl od karnevalu trvalá. Modernistická tvář maska odsuzuje člověka k samotě – buď romantické výlučnosti monstra (Caligari, Nosferatu, Golem) nebo existenciální samotě v davu stejně opuštěných beztvarých a beztvárných (Schulz, Musil).



Divadelní plakát.

V Gombrowiczově *Ferdynand* mají všichni místo tváře držky. Nikdo nemůže mít vlastní (stálou, pevnou, jedinou) tvář, „neboť člověk je hluboce závislý na svém odrazu v duši druhého člověka, i kdyby to byla duše kretěna“. Bezforemný, prázdný obličej je formován zvenčí.

I přestože od „držky lze utéct jen k jiné držce“, zlehčuje (se vší vážností lehkostí) Gombrowicz prázdnotu a nicotu zeleným a věčným bezformím, jehož výrazem je dětská a infantilní zadnička. Tato druhá tvář a inverze „předničky“ a zadničky překlene děs romantických monster i paranoidních samotářů návratem k jízlivému smíchu karnevalové grotesky.



*Divadelní plakát (Leszek Żebrowski)
k představení podle Gombrowiczova románu.*

Je fakt, že moje držka se po dynamizaci a mobilizaci stala tak nečitelná, že jsem sám dobře nevěděl, na čem sedím.