

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav anglofonních literatur a kultur

Ladislav Nagy

**HISTORIE V ANGLICKÉM ROMÁNU POSLEDNÍCH DESETILETÍ**

Studijní program: Anglická a americká literatura

Vedoucí práce: prof. PhDr. Martin Procházka, CSc.

2011

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

V Táboře 31. ledna 2011.

Chtěl bych poděkovat prof. Martinu Procházkovi za trpělivé vedení práce.

## OBSAH

Úvod	5
Tematické vymezení	7
Ústřední témata	11
Struktura a záměry práce	15
Historie jako problém	18
Nová historie a inspirace pro román	29
Problém reprezentace	32
Znovuobjevení viktoriánci	37
Francouzova milenka jako zdroj inspirace pro návrat do 19. století a zároveň existenciální román?	43
Experimentální próza?	55
Autorské komentáře, vstupy a epigrafy v záhlaví kapitol – narušení textu	57
Michel Faber: Kvítek karmínový a bílý aneb obrazy prostituce ve viktoriánském Londýně	65
Volba prostředí – další autorské gesto	68
Vzestup a pád jedné hrdinky	71
Marcus, viktoriánská pornografie a myšlení resentimentu	75
Role nové historie	79
Londýn a město jako palimpsest	81
Peter Ackroyd: psychogeografie a apokryf	83
Iain Sinclair aneb za hranice města	96
Alan Moore: Za hranice žánru	103
Venkov znovu-navštívený	110
Dimenze místa, souřadnice	112
Post-pastorální román a venkov jako protiklad města	115
Místní dějiny Fens jako alternativa velké historie	117
Ulverton: vrstvy	124
Příroda, smysl, pravda, dějiny	129
Příběhy z archivů	130
Archiv? Dokumenty, knihovna nebo museum?	136
V knihovně	139
Viktoriánský milostný příběh znovu	141
Pravda? Anebo jen konstrukce?	143
Flaubertův papoušek – literární bádání trochu jinak	146
Příběh a opakování	147
Palimpsest a hybridita	151
Literární soupeřníci	151
Salman Rushdie: Palimpsest jako oblast svobody	153
Konstrukce narativní autority	158
Chvála hybridity	162
Zadie Smithová a změť hlasů	162
Závěr	168
Bibliografie	172
English Summary	178

# ÚVOD

*Inspirace, tematické odůvodnění, struktura, záměry, metodologie*

Když říjnu roku 2009 obdržela Bookerovu cenu Hilary Mantelová za svou rozsáhlou tudorovskou fresku *Vlčí hrad* (Wolf Hall), bylo možné to chápat nejen jako ocenění životního díla této respektované autorky, ale zároveň jako potvrzení trendu, který se v současné britské próze prosazuje stále silněji posledních dvacet let: obnoveného zájmu o historii, jež současným autorům slouží jako objekt zkoumání, ale i zdroj tematické a narativní inspirace.

Při byť jen zběžném pohledu na současnou britskou knižní produkci si nelze nepovšimnout dvou fenoménů: absolutní nadvlády románu a značného množství románů s historickou tematikou<sup>1</sup>. Nepřehlédnutelné vzkříšení historického románu, a vlastně i zájmu o historii, bylo empirickou inspirací této práce. Zájem o historii je nápadný nejen při studiu literatury – vlastně by se dalo říct, že někdejší revolta proti historickému vědomí, proti historismu jako takovému, dávno odezněla. Dnešní zájem o historii – zejména v intelektuálně náročných podobách – má daleko k historismu 19. století: namísto někdejších kontinuit vystoupily diskontinuity. Současné myšlení odmítlo velké příběhy i reduktivní historické strategie, které je umožňovaly a které podporovaly ideu pokroku. Ruku v ruce se zpochybněním tradičního pojetí vývoje, pokroku se neslo zpochybnění západního pojetí reprezentace jakožto shody skutečnosti a počítku. Michel Foucault, Richard Rorty, Jacques Derrida a další myslitelé přesvědčivě ukázali, nakolik je tradiční pojetí reprezentace problematické. Historikové jako Hayden White, E. J. Hobsbawm, Paul Ricoeur, Paul Veyne a řada dalších zase poukázali na to, že tradice i dějiny jsou určitým konstruktem, tedy něčím, co neexistuje samo a přirozeně, ale co se rodí v nových a nových interpretacích. Jako takové jsou dějiny i tradice především dílem jazyka, což otevřelo nové možnosti při studiu intertextuality.

---

<sup>1</sup> Zde dlužno dodat, že v kontextu ostrovní knižní produkce takto laděné romány doplňuje výrazný žánr biografií, který má v britské literatuře naprosto ojedinělé postavení, a též bohatá produkce historických knih věnujících se – samozřejmě na různé úrovni a s proměnlivou kvalitou – nejrozličnějším historickým obdobím či událostem.

Samozřejmě, současný zájem o historii nemá jen intelektuálně náročné podoby. Dokonce by bylo možné říct, že valná většina historických nebo historizujících projektů vážné uvažování o problému historie a historické reprezentace vůbec nereflektuje – tím mám na mysli širokou škálu fenoménů od patetických historických velkofilmů přes středověké detektivky, tematické zábavní parky, nejrůznější „středověké“ skanzeny až po skupinky historického šermu. Na druhou stranu i ty nejpokleslejší podoby zájmu o historii poskytnou cenný materiál sémiologovi studujícímu způsoby, jimiž je minulost<sup>2</sup> konstruována. Zaměření této práce však není sémiologické, nýbrž literární: pro předkládanou práci jsem nevybíral texty, které by byly symptomy různých módních vln ve společnosti, které by sloužily pouze jako značky, nýbrž texty, které mají jistou literární hodnotu a mohou stát samostatně.

Ani tak nebyl výběr snadný. K průvodním jevům obnoveného zájmu o historii patří skutečnost, že prakticky každý významnější současný autor alespoň někdy napsal román, který by historie tím či oním způsobem dotkl: Martin Amis napsal mrazivý příběh o holocaustu (*Šíp času*) a neméně děsivý příběh o zvrácenosti komunistické ideologie (*Návštěvní barák*), pro Salmana Rushdieho (až na výjimku v podobě románu *Zuřivost*) představuje minulost hlavní téma, Graham Swift napsal úžasnou *Zemi vod*, Kazuo Ishiguro hned několik vynikajících románů zachycujících dilemata minulosti (*Malíř pomíjivého světa*, *Soumrak dne*, *Když jsme byli sirotky*), Pat Barkerová je autorkou fascinující trilogie z doby první světové války, v níž zachytila životní osudy básníka Siegfrieda Sassoon, Jeanette Wintersonová vytvořila překrásný příběh z dob napoleonských válek (*Vášeň*) a znepokojivý román z raně novověkého Londýna (*Jak se štěpí třešeň*), Barry Unsworth věnoval historii většinu své tvorby, stejně tak Lawrence Norfolk, Peter Ackroyd či již zmíněná Hilary Mantelová. Rose Tremainová napsala poutavou knihu z doby stuartovské restaurace a Philip Hensher se zas vrátil do Afghánistánu 19. století a předložil čtenáři nejen osobitý pohled na dějiny této země, ale též literárně vynikající pastiš Tolstého textů. Takto by bylo možné pokračovat donekonečna – vedle autorů, jejichž literární hodnoty jsou nezpochybnitelné, bychom našli stovky dalších, kteří se vezou na vlně popularity historizující literatury. Škála je velice

---

<sup>2</sup> Viz Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*. Londýn: Picador, 1987, viz zejména kapitolu „The Return of the Middle Ages“.

široká a neméně široké je i zaměření: někteří z autorů píše knihy, které zavedené pojetí historie problematizují (Swift, Barnes), jiní naopak píše velice tradičně (Tremainová, Unsworth). Někteří používají historii k oslavě určité kulturní tradice (Ackroyd), jiní v ní spatřují nástroj boje proti současnému stavu (Sinclair), další pak přistupují k historii s určitou agendou (Watersová, Kiran Desaiová), kdy se pokoušejí do historie zasadit významná témata současného diskursu (lesbickou orientaci v případě Watersové, problém kolonialismu a post kolonialismu v případě Desaiové).

### TEMATICKÉ VYMEZENÍ

Výběr autorů, jimiž se ta či ona práce zabývá, je vždy ovlivněn mnoha faktory: autorovými názory, postoji, liniemi, po nichž se ubírá jeho uvažování, ale zároveň i faktory poměrně náhodnými, kdy často rozhodují maličkosti, například s jakou knihou a kdy se autor setkal. Nicméně vzhledem k tomu, že jednou z hlavních tezí této práce je spojitost mezi obnovením zájmu o historii v literatuře a novým historismem jakožto jedním z významných trendů současného myšlení (který mimo jiné zpochybnil jasnou definici historiografie a fikce a hranice mezi nimi), rozhodl jsem se z bohaté současné anglické prózy vybrat několik konkrétních děl, která jsou inspirována dějinami, nějakým způsobem se dotýkají současné percepce dějin a mnohdy problematizují zavedené obrazy minulosti.<sup>3</sup> Žádný z románů, které jsou interpretovány v této práci, proto není historický román v tradičním vymezení tohoto žánru (jistou výjimkou možná je Faberův opus *Kvítek karmínový a bílý*, který byl do práce zařazen pro autorský odstup a experimentální narativní techniky, jimiž Michel Faber navazuje na *Francouzovu milenku*).

Vzhledem k charakteru knih, jimiž se v práci zabývám, vzhledem k tématu a odkazu myslitelů, jimiž jsem se při psaní inspiroval, se mi jevílo jako případné i přínosné postavit práci nelineárně, tedy nikoli jako sledování určitých vývojových tendencí, kdy bych se pokoušel vystopovat, jakým způsobem, kdy a jak ten či onen autor inspiroval jiného spisovatele. To je snad téma legitimní pro literární historii, nicméně nová historie a historiografie 20. století obecně ukázaly spoustu nových pohledů na historii – ať už jde o „archeologii“ Michela Foucaulta, „neudálostní

---

<sup>3</sup> Vývoji a proměnám historického románu v anglické literatuře se hodlám věnovat v jiné práci, v níž bych chtěl pojmut téma historického románu šířeji, analyzovat vývoj tohoto žánru od prvopočátků do současnosti a zároveň se zaměřit na příbuzný literárněkritický aspekt.

historií“ Paula Veyna či starší zkoumání mentalit školy Annales –, které se právě v pohledu na literaturu druhé poloviny dvacátého století ukazují (anebo se tak jeví alespoň autorovi této práce) jako velice inspirativní.

V pohledu inspirovaném novohistorickým myšlením není ani třeba se pokoušet o sestavení nějakého velkého příběhu, v němž by jednotlivé romány – anebo spíše autoři – na sebe plynule navazovali a „překonávaly“ se. Dějiny, jak je vnímá značná část současného myšlení, jsou spíše dějinami rozbitými na jednotlivé fragmenty než dějinami plynutí; nabízejí spoustu místa pro narativní strategie, leč jen málo prostoru pro velké příběhy, anebo spíše pro „velký příběh“. Velké příběhy jsou podezřelé – a téměř vždy znásilňují pluralitu ve jménu nějakého cíle, k němuž směřují, anebo k němuž mají směřovat dle přání těch, kteří je píšou. Psát velký příběh znamená znát počátek i cíl a vnímat dějiny jako plynutí od známého počátku právě k cíli. Současní filosofové, antropologové, literární kritici tyto pojmy dosti zásadním způsobem zpochybnili a nahradili jinými: přímka vývoje se rozdělila do nesčetných meandrů, které se s každým krokem vpřed vracejí i vzad – moderní myšlení ovládly koncepty návratu, opakování a rozdílu.

Cílem této práce ale není psát literární historii, ani monografii o vývoji konkrétního žánru, v tomto případě románu zabývajícího se historií. Snažím se zaměřit na vztah současné a nedávné britské prózy k dějinám jako a) tématu, b) textu, c) prostoru, d) tradici, e) identitě a pokouším se mezi těmito rovinami nalézt určité vztahy, které charakterizují dynamiku současné britské prózy.

Existují v kontextu současného románu zabývajícího se historií nějaká témata, jež mají větší závažnost nežli témata jiná a jež se vyskytují ve více textech tak, aby bylo možné tyto texty uzavřít do jednotícího rámce? Lze navíc tato témata pojednat tak, aby práce tvořila určitý celek, aniž by však byla stírána osobitost jednotlivých textů? Lze najít v analyzovaných textech určitá pojítka, vazby, jež by byly něčím víc než jen stěží obhajitelným řetězcem příčin a následků, vlivů a inspirací? Snaha odpovědět na tyto otázky mne vedla k vytyčení pěti významných tematických okruhů, které protínají ústřední, různě zpracovaná témata. Ty okruhy jsou: město, venkov, knihovna/archiv, viktoriánský román a konstrukce dějin jako palimpsest. Tyto dílčí okruhy pak prolínají témata ústřední, nahlížená z různých úhlů a zpracovávaná často diametrálně odlišným způsobem: vztah románového psaní k historiografii a inspirace novohistorickým nahlédnutím



narativního charakteru historiografie, problematizace velkého příběhu pokroku a myšlení diskontinuity, odpovědnost vůči tradici, uchopení historického místa jako svého druhu heterotopie, tedy místa-nemísta, jež může nahradit poněkud vágní pojem genia loci.

Ony dílčí tematické, anebo vlastně spíše obsahové okruhy byly zvoleny i s ohledem na svůj širší literární, myšlenkový i kulturní dopad. Kdysi poměrně jasně definovaný vztah město/venkov doznal v posledních desetiletích značných proměn<sup>4</sup> – a knihy analyzované v prvních dvou kapitolách se některých aspektů této změny dotýkají, hlavně pak destabilizace fixního protikladu centrum-periférie. Při znejistění takto vytyčeného protikladu vystává řada otázek, například co zakládá ono centrální postavení města? Jak se liší identita města od identity venkova? Právě psaní je jedním z významných způsobů zpochybnování hierarchických protikladů, kdysi považovaných za pevně dané, odhalování mýtů a předkládání konstrukcí jiných, jež do jisté míry vytěsňují dřívější, starší pohledy na minulost: v případě Londýna to lze vidět na různých způsobech, jimiž Peter Ackroyd, Iain Sinclair a Alan Moore pracují s architektonickou „dezinterpretací“ Hawksmoorovy architektury, kterou každý používá ke svým vlastním cílům a účelům. Podobně Graham Swift v *Zemi vod* a Bruce Chatwin v románu *Na Černém vrchu* s pomocí lokální historie a starých mýtů zpochybnili protiklad venkov/tradice – město/globalizovaný svět. A Iain Sinclair ve své knize *Okruh* (Orbital) velice přesvědčivě ukázal, že onen protiklad město a vesnice neexistuje jasně ani ve skutečnosti – hranice musí být dostatečně propustná. A přesně to se podle Sinclaira stalo na okraji Londýna.

Dalším významným protikladem, který do značné míry utvářel myšlení a poetiku velké části 20. století, byl kontrast mezi moderní svobodou projevu (ne nutně chápanou politicky) a jistou upjatostí, kterou si moderní doba ztotožňuje s viktoriánskou érou. Z delšího časového odstupu – a při podrobné analýze dobových textů – docházejí moderní historici k názoru, že i tento protiklad je do značné míry diskutabilní, byť jde o interpretaci, jež sehrála významnou úlohu v dějinách literatury a modernistům umožnila se vymezit oproti starší tradici. Klasickým příkladem jasně vymezeného protikladu mezi viktoriány a modernou je – vedle esejů takových modernistů, jakým

---

<sup>4</sup> Zde dlužno dodat, že proměna tohoto vztahu není věcí jen literární percepce, ale též skutečnosti a socio-ekologických diskusí. Pro více informací viz např. Václav Cílek, *Krajiny vnitřní a vnější*.

byl Lyton Strachey – freudovská kniha Stephena Marcuse, které se později v prvním díle *Dějiny sexuality* chopil Michel Foucault, jenž na podrobné analýze dobového diskursu Marcusovy závěry problematizoval. Marcusova freudovská interpretace totiž stojí na pojmu vytěsnění: podle Marcuse viktoriáni sexualitu vytěsňovali ze svých životů, upírali jí právo na existenci ve slovech. Foucaulta nezajímá, jak „to skutečně bylo“ – analyzuje viktoriánskou éru na úrovni diskursu a dochází k poměrně zajímavému zjištění: viktoriánský diskurs zdaleka mluvení o sexualitě nepotlačuje, naopak jej vynucuje a podřizuje přísné ekonomii. Zde je třeba zdůraznit, že Foucaultova analýza – tak jako v jeho předchozích knihách – zůstává na rovině diskursu. To, co je mimo diskurs, dává francouzský filosof „do závorek“, jinými slovy to staví mimo svůj objekt zájmu. Je nicméně zajímavé, že směr, jímž ukazují jeho analýzy a zpochybnění Marcusovy analýzy, potvrzují i současní empiričtí historikové a spisovatelé jako Michel Faber nebo Sarah Watersová ve svých románech tento fixní protiklad zpochybňují a velice subtilně ukazují (aniž by byli nějakými nadšenými obhájci viktoriánské éry), nakolik je obraz viktoriánů coby prudérních, omezených a upjatých individuí určitou dobově podmíněnou interpretací.

Text/skutečnost a knihovna/svět jsou protiklady, které jsou destabilizovány přinejmenším od Mallarméa, od něhož myšlení cézury mezi slovy a věcmi vede přes Borgese, Foucaulta až k současným autorům, jakým je například Julian Barnes. Knihovna je věčnou připomínkou intertextuality a permanentním odkladem na cestě k počátku – před hledajícího staví vždy nové texty. Knihovna má pro moderní myšlení ještě jeden význam: ruší iluzi hloubky a namísto ní nabízí rozprostraněnost povrchu a vztahy mezi jednotlivými texty. Knihovna je ovšem zároveň dokonalým labyrintem – což zakouší právě hrdina Barnesova románu, když se snaží najít originál papouška, který posloužil Flaubertovi jako model při psaní povídky *Prosté srdce*. Jeho cesta je však jeden velký regres... naráží na další a další textové stopy a nakonec je nucen přijmout pluralitu neurčitosti. Texty uložené v knihovně však nemají jen svou literární hodnotu, nýbrž i hodnotu ekonomickou, neboť i ony jsou součástí oběhu zboží – tuto skutečnost reflektuje ve významném románu *Posedlost* právě A.S. Byattová, jež na pozadí příběhu lásky v době 19. století rozehrává zajímavý boj o „rukopis“ coby fyzický artefakt mezi zemí, jež si na něj činí kulturní nárok (Británie) a zemí, která svou historii postrádá (Spojené státy), a snaží se tento nedostatek vyrovnat využitím

ekonomické síly a nákupem hmotných relikvií.

Posledním okruhem, na který jsem se zaměřil, je pojetí dějin jako palimpsestu u Salmana Rushdieho a rozvedení tohoto charakteru dějin k pojetí národní hybridity u Zadie Smithové. Pokud jsou dějiny vždy nějakým uměle vytvořeným dílem, jsou též „něčím“ konstruktem – ten, kdo vykládá dějiny, je vždy nějakým způsobem tvoří, anebo přispívá do mozaiky, z nichž se rodí. Právě pojetí dějin jako palimpsestu, v němž se překrývají příběhy a interpretace, různě se zdvojují anebo naopak popírají, otevírá prostor svobody. Je ostatně příznačné, že právě takové pojetí je proti srsti všem totalitním režimům – znejišťuje totiž základy „jediné pravdy“, zásadním způsobem zpochybňuje nárok dominantního příběhu na nějakou esenciální pravdivost a ukotvenost. Takovéto pojetí dějin se ovšem velice úzce dotýká pojetí národa a tradice, dvou pojmů, které se v románech zabývajících se historií znovu a znovu vracejí. Tradice – jak zdůraznil T.S. Eliot – nemůže být myšlena jako slepé následování předchozích generací. Má-li mít tradice nějaký význam, pak musí být chápána zejména jako komplikovaný proces opakování a rozdílu, jako výzva k přepisování. S tím je úzce spojeno i problematique vymezení národa – pokud nelze myslet dějiny jako jeden jednoduší příběh, není možné pojímat národ ani jako nějakou „čistou“ jednotu, nýbrž jako cosi různorodý celek, který nikdy nemůže nalézt pevné kořeny, které jsou rozptýlené v pluralitě interpretací.

### **ÚSTŘEDNÍ TÉMATA**

Těmito pěti tematickými okruhy prolínají témata ústřední: pojetí psaní jako vytváření palimpsestu, myšlení diskontinuity, pojem odpovědnosti a pojetí historického místa jakožto heterotopie. Právě tato témata jsou při čtení jednotlivých textů akcentována, aniž by však řídila celou interpretaci.

Pojem „palimpsestu“ – v němž se spojuje prostor, text s časovou linií a jejími rupturami – se ukazuje pro výklad románů zabývajících se historickou tematikou jako neobyčejně plodný, zejména tam, kde autor používá techniky jako pastiš. Navíc tento pojem vyvazuje text z pojetí pouhého fyzického artefaktu a zároveň nespočívá u strukturalisticky pojímané intertextuality, byť v podobného duchu pojem palimpsest vykládá například Gérard Genette<sup>5</sup>. V kontextu moderní

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paříž, 1979.

anglické literatury tento pojem jako jeden z prvních použil Lawrence Durrell v románu *Alexandrijský kvartet*. Durrell píše o městě, které označuje jako palimpsest, neboť sestává z několika rovin, které se ovšem časem natolik proluly, že nejde přesně jednu odlišit od druhé. Tento charakter města se zároveň odráží v textu, jímž je město popisováno, a to jak na úrovni obsahové, kdy text v různých podobách obsahuje reference k jednotlivým úrovním, tak na úrovni formální výstavby, kdy původní vyprávění je postupně překrýváno dalšími rovinami. Podobné pojetí lze nalézt ve zde diskutovaném románu *Hawksmoor* od Petera Ackroyda – Ackroyd popisuje práci architekta jako tvorbu palimpsestu, kdy architekt staví na ruinách, doslova kutilsky používá vše, co se mu hodí, a přitom sám staví svůj text stejně, včetně pastiše prózy 17. století. Sinclair, inspirován pouličními sprejery, zase sáhne po místních historkách londýnských předměstí, ovšem neváhá zabrousit ani do pradávných mýtů – a výsledkem je někdy až chaoticky působící text plný přeryvů, nebo dokonce záhybů, který stejně jako text Ackroydův vychází z určité kreativní dezinterpretace Hawksmoorovy architektury, ovšem jeho cíl je diametrálně odlišný: kde chce Ackroyd stvrdit jednotu kultury, kulturního dědictví národa, tam vášnivě obhajuje pluralitu, ba snad až roztříštěnost, kterou staví do protikladu homogenizujícím snahám britské politiky osmdesátých let dvacátého století. Komiksový scénárista Alan Moore přebírá Sinclairův výklad Hawksmoorových chrámů a ten následně vkládá do žánru komiksu – ovšem takovým způsobem, že rozbíjí klasické stereotypy na fragmenty, které pak skládá do zcela nového útvaru, v němž probleskují ozvuky několika žánrů a několika literárních tradic.

Pokud se psaní o městě inspiruje architekturou, pak venkovská literatura přihlíží hlavně ke krajině. I tu lze číst jako palimpsest, lze ji vnímat jako místo, na němž se překrývají různé příběhy – to je ostatně příklad *Francouzovy milenky* Johna Fowlese. Román z konce šedesátých let přebírá některé experimentální snahy tehdejší prózy, zároveň se však velice plodným způsobem vrací k tradici, kterou se snaží znovu a jinak uchopit. Zda se to Fowlesovi skutečně podařilo či nikoli, je jiná otázka, nicméně faktem zůstává, že jedním z nástrojů tohoto obratu je pozornost upřená ke krajině – ta mu se svými geologickými vrstvami slouží jako jistý předobraz tradice. A ne náhodou svůj melancholický milostný příběh situuje na jih Anglie, tedy krajiny, jež má v kontextu anglické literatury význačné místo a jež v kontextu moderního románu nese pečeť Thomase Hardyho.

Ostatně do podobných míst umístil svůj román i Adam Thorpe, jenž používá podobné metody jako Iain Sinclair. Jeho „román“ je vlastně koláží textů situovaných do různých časových období a používajících různých žánrů – pojí je vztah k jednomu konkrétnímu místu, fiktivní vesnici jménem Ulverton. Čtení krajiny jako palimpsestu podporuje Thorpe i archeologickým motivem, jenž se však nakonec ukáže též jako fiktivní výtvar, čímž autor naznačuje, že ani krajina není palimpsestem „přirozeným“, nýbrž že vždy jde o určitý konstrukt, a to kreativní i interpretační. Ještě silněji je tento aspekt krajiny zastoupen v *Zemi vod* Grahama Swifta, kde se krajina stává jevištěm, na němž se velké dějiny kříží s lokální historií a mýty.

Palimpsest vzniká přepisováním; žádná jiná epocha si neříká o přepisování tolik jako 19. století. Vždyť právě v této epoše se zrodily romány, o nichž Robbe-Grillet tvrdil, že je nelze překonat, a proto je třeba začít psát úplně jinak. Současní britští autoři si to zjevně nemyslí a přepisování viktoriánů je dnes velice rozšířeným trendem, který přináší pozoruhodné výsledky a možnosti nově promyšlet některé aspekty tohoto období. Ono vpisování do viktoriánského románu ukazuje stejně tak příbuznosti jako propasti, odlišnosti a diskontinuity.

A právě diskontinuita je dalším závažným tématem, které se dostává do hry společně s pojmem palimpsestu. Palimpsest totiž neumožňuje jednak separovat přesně jednotlivé vrstvy v jejich celistvosti, jednak jednotlivé vrstvy nějak spojit. Vrstvy palimpsestu se sice pohledu nabízejí najednou, existují mezi nimi ovšem propasti, prázdná místa. Myšlení diskontinuity se v posledních desetiletích dostalo do centra teoretického zájmu zejména díky dílu Michela Foucaulta. Ten ve své analýze vývoje věd o člověku přišel s pojmem „archeologie“, jímž se pokusil nahradit tradiční historii. Foucaultova „archeologie“ má nicméně blíže k archivu než k tradičně pojímané archeologii – Foucault zdůrazňuje, že objekty zájmu konvenčních dějin, jako jsou kontinuity, tradice, vlivy, příčiny, srovnávání, typologie atd. jej vůbec nezajímají, a že svou pozornost zaměřuje výhradně na ruptury, diskontinuity a disjunkce v dějinách vědomí. V době, kdy Foucault psal *Archeologii vědění*, měl tento přístup samozřejmě obrovský význam, neboť znamenal odmítnutí snahy uchopit vývoj věd o člověku na diachronní bázi (namísto které nabídl synchronní zkoumání epistém) a zároveň tím odmítl dialektické myšlení. Na jeho odkaz navázal pak nový historismus, který nicméně mírně – v návaznosti na pozdního Foucaulta – přesunul důraz na strategie a způsoby, jímž je vědění

konstruováno. Mimo jiné i proto, že jen stěží je možné přijmout diskontinuitu jako cosi daného. Yeatsův verš o věcech, které střed nemůže udržet, sice výstižně předznamenává myšlení 20. století, nicméně zde je třeba si společně s novými historiky připomenout, že myšlení diskontinuity je možné pouze na pozadí jakési více či méně implicitně předpokládané kontinuity – jako korektiv, který ukazuje, že tato kontinuita je určitým produktem (a bylo by na delší diskusi, co ji produkuje), že není něčím přirozeným.

Zdůrazňování ruptur a odhalování způsobů, jimiž jsou vyprávění vystavěna (a často též k jakému účelu jsou konstruována) má úzkou souvislost s pojmem heterotopie – tedy jiného místa, jež je od míst normálních, běžných odděleno jakýmsi zlomem, cézурou. Existují-li totiž diskontinuity a ruptury v čase, nutně existují i v prostoru. Ani prostor není jednolitý a tato zvláštní místa/nemísta figurují v knihách diskutovaných v této knize velice významně: pohřebiště a na nich vystavěné chrámy, hřbitovy, ale i knihovny, dálnice či močál. Jistým přeneseným způsobem je heterotopii – oproti utopii – i historie samotná a psaní o ní. Psát o historii (na rozdíl od psaní utopii) totiž znamená vztahovat se k místu, jehož status je velice pochybný, místu, které de facto není, možná již zaniklo, možná nikdy nebylo takové, jako jaké je konstruováno. Psát o historii je tak vlastně jakýmsi aktem přechodu hranice, překlenutím ruptury mezi tím, co je a tím, co možná bylo, mezi tady a tam někde.

S tímto vztahem k něčemu, co je v zásadě jiné, ovšem souvisí i těžko definovatelný koncept odpovědnosti. Je nasnadě, že odpovědnost historika je jiná než odpovědnost romanopisce, ovšem co takovou odpovědnost zakládá? A k čemu je tato odpovědnost směřována? K tradici? K dřívějším textům? Ke skutečnosti a pokud ano, jak lze tuto skutečnost poznat? Nebo jde snad o odpovědnost? Ovšem jak ji definovat? Zkoumání vztahu historiografie a fikce vyvolává mnohem více znepokojivých otázek než otázek uspokojivých. Nicméně možná pojem odpovědnosti ze své definice vylučuje jistoty. Možná jde o pojem, který lze přesně definovat stejně obtížně, jako lze nalézt formální kritéria pro rozlišení historiografie a fikce. V jednotlivých analýzách se pokusím k vytyčeným tématům znovu a znovu vracet – v naději, že konkrétní interpretace vycházející z jednotlivých textů naznačí směr, jímž by se myšlení o těchto zásadních problémech moderního psaní mělo dál ubírat.

## STRUKTURA A ZÁMĚRY PRÁCE

V první kapitole se zaměřím na to, z čeho tato práce vychází, totiž na spojitost obratu současného psaní s historií a možnostmi, které otevřela nová historie, zejména pak rehabilitace historie každodenního života, již provedli historikové francouzské školy *Annales*, a poukaz na bytostnou příbuznost historiografie a praxe jako modů vyprávění, jež je odkazem díla Haydena Whitea. Jsem přesvědčen, že právě tento vývoj v historickém myšlení do značné míry zachránil historiografii před úpadkem, v němž se nacházela v první polovině dvacátého století a zároveň připravil půdu pro postmoderní poetiku, která rázem mohla čerpat z široké škály tradic. Nesnažím se zde hledat nějakou explicitní příčinnost, nicméně si myslím, že bez tohoto vývoje na poli historického myšlení – který se do značné míry inspiroval velice podnětným filosofickým dílem Michela Foucaulta –, doprovázeného vlnou obnoveného populárního zájmu o historii, by bylo jen stěží možné si představit záplavu současných románů, které tím či oním způsobem pojednávají o historii.

V následující části práce přistoupím k jednotlivým tématickým okruhům, která jsem nastínil výše. V první kapitole se zaměřím na vztah moderních autorů k viktoriánské éře, mimo jiné i proto, že do doby panování královny Viktorie je zasazeno dílo, které pro současnou, historií-inspirovanou beletrii představuje klíčovou inspiraci, *Francouzova milenka* Johna Fowlese. *Francouzova milenka* byla společně s *Nepokoji* J.G. Farrella jedním z prvních literárně vytříbených románů posledních čtyřiceti let, které obrátily zájem do historie – navíc Fowles to učinil způsobem, který inspiroval řadu jeho následovníků. Podobný přístup a podobné techniky zvolil i Michel Faber o dvě desítky let později – Faber sdílí s Fowlesem levicové přesvědčení a i on tak akcentuje zejména sociální nerovnosti doby, nicméně jeho optika je jiná. Oba spisovatelé přitom narazili na exponované téma viktoriánské sexuality, které pojednávají naprosto odlišným způsobem. V části věnované archivu jsem si zvolil dvě knihy, které si jsou hodně blízké: *Posedlost* A. S. Byattové líčí milostné a badatelské dobrodružství dosud nepřiliš úspěšného akademika, který se spojí se svou podstatně úspěšnější kolegyní a podaří se jim uskutečnit vskutku epochální objev románu, jenž prožil uznávaný viktoriánský básník s jinou básnířkou. Přitom oba akademici musejí hájit výsledky svého bádání v archivu proti mocným americkým univerzitám, které se pokoušejí veškeré materiální

artefakty uchvátit. O materiální artefakt, konkrétně předobraz papouška pro povídku *Prosté srdce*, jde i ve *Flaubertově papouškoví* Juliana Barnese. Hrdina románu se pouští do doslova patologického bádání, snaží se zachytit flaubertovské stopy nikoli jako stopy, ale chce se jich zmocnit v jejich materialitě – což samozřejmě není možné, a tak naráží na cézuru mezi slovy a věcmi.

Dále se budu věnovat Londýnu, a i zde nezbytně výběrově. Vzhledem k jednomu z aspektů této práce, jímž je pohled na to, jak jsou dějiny konstruovány, jsem si zvolil jednu konkrétní (a umělecky velice plodnou) interpretaci londýnské architektury a zaměřil se na to, jakým způsobem je v díle tří různých autorů (Peter Ackroyd, Iain Sinclair, Alan Moore) dál rozpracována a k jakým účelům je používána. Jak jsem již zmínil, tradičním, anebo alespoň obvyklým protikladem města, zejména jde-li o metropoli, je venkov. Ani v této kapitole se nesnažím nastínit souvislou historii psaní o anglickém venkově, nýbrž se zaměřuji na dva autory, kteří pracují s látkou venkova způsobem, který je nejbližší tematickému vymezení této práce – kde Ackroyd a Sinclair zdůrazňují vrstvy v architektuře, mluví Swift a Thorpe o vrstvách krajiny a i oni s takovou interpretací materiálu nějak pracují. V poslední části práce jsem se zaměřil na určité uchopení národních dějin a způsobu, jímž takové pojetí ovlivňuje konstrukci národa nebo národnosti. Salman Rushdie a Zadie Smithová k sobě mají velice blízko: Rushdie již záhy ve své tvorbě odmítl tradiční postkoloniální rozdělení na utlačovatele a utlačované a vybídl k hledání cesty mezi asimilací a izolací. V tomto hledání pokračuje i Zadie Smithová, která se ve svém prvním románu pokusila velice zajímavě uchopit pojetí národa jako entity hybridní, která má tolik kořenů na tolika místech, že je vlastně zbytečné o kořenech mluvit. To je pojetí neobyčejně liberální, snad i osvobozující a v každém případě intelektuálně zajímavé a provokativní. Vrací nás totiž k samému počátku: palimpsest je též svého druhu hybrid, text znovu a znovu přepisovaný. Jako takový otevírá dveře pluralitě, ovšem zároveň vylučuje čistotu. A to je zásadní sdělení tohoto románu: pokusy dosáhnout narativní čistoty, vypreparovat čistou tradici, národ, jsou nejen marné, ale i – jak nám 20. století ukázalo – i značně nebezpečné.

Při práci jsem vycházel důsledně z textové interpretace současných románů. Vzhledem k tomu, že jde o knihy vydané poměrně nedávno, korpus sekundární literatury, k níž by při



interpretaci bylo možné přihlédnout, je poměrně omezený – o některých knihách toho bylo napsáno poměrně málo, u jiných je problém s dostupností takových textů. Nejvíce kritické literatury samozřejmě existuje v případě Johna Fowlese: zde jsem se jí též pokoušel reflektovat v maximální míře. Jinak jsem používal práce zaměřené spíše obecně a své interpretace se pokoušel zasadit do rámce současného myšlení, tj. vztáhnout je k tématům a aspektům diskutovaným v současném literárně historickém, literárně teoretickém a filosofickém bádání.

# HISTORIE JAKO PROBLÉM

Je-li 19. století označováno za století historie, pak lze říct, že větší část století dvacátého historii příliš nepřála. Dokonce by bylo možné společně s některými historiky říci, že se historie ocitla v jakési krizi, na rozcestí, nevědouc, zda se přiklonit k vědě nebo naopak k umění<sup>6</sup>, přičemž ani jeden z těchto oborů neměl o historii příliš velký zájem. Historie je neslučitelná s uměleckou senzibilitou, píše prorok moderny Nietzsche v *Nečasových úvahách* a velcí evropští spisovatelé první poloviny 20. století jej berou za slovo. Gide, Ibsen, Malraux, Broch, Thomas Mann, Sartre, Camus, Pirandello, ti všichni – jak poznamenává Hayden White<sup>7</sup> – používají postavy historika jakožto extrémního příkladu potlačené senzibility. A všichni významní modernisté – od Prousta přes Musila, Sveva, Benna, Kafku až k Jüngerovi – sdílejí přesvědčení Joyceova Stephena Dedala, že historie je zlým snem, ze kterého se západní člověk musí probudit, má-li být lidstvo zachráněno<sup>8</sup>. Tento úpadek reputace historie přirozeně postihl i historický román. Modernisté jako Joyce, Woolfová či Lawrence věřili v zásadní „současnost veškeré lidské zkušenosti“ (Hayden White), zatímco pováleční autoři jako „rozhněvaní mladí muži“ a jejich následovníci se dívali především do budoucnosti. Historický román, jak vzpomíná v jedné ze svých přednášek A. S. Byattová, byl vnímán jako „eskapismus“:

---

<sup>6</sup> Hayden White v roce 1966 píše: „Tak se historici naší generace musejí umět vyrovnat s tím, že prestiž, již se jejich profese těšila mezi intelektuály 19. století, byla jen důsledkem daných kulturních sil. Musejí být připraveni brát vážně současné pojetí, že historie, jak ji vnímáme dnes, je svého druhu historickou nahodilostí, produktem určité historické situace; musejí počítat s tím, že když se vyřeší nedorozumění, které tuto situaci způsobilo, historie možná ztratí status autonomního způsobu myšlení, který sám ověřuje svou pravost. Je docela dobře možné, že nejobtížnějším úkolem, před nímž stane současná generace historiků, bude odhalit podmíněný charakter celé historické disciplíny, přihlížet erozi nároku historie na autonomii v rámci vědeckého zkoumání a napomáhat asimilaci historie pod vyšší stupeň intelektuálního zkoumání, které bude založeno na povědomí o *podobnostech*, a nikoli rozdílech mezi uměním a vědou, a tudíž nemůže být náležitě označeno ani jako jedno.“ (*Tropics of Discourse*, Baltimore, 1978). Zde je třeba zdůraznit, že slova o úpadku historie jsou silně historicky podmíněna. V následujících desetiletích jsme naopak svědky obnoveného zájmu o vše historické – a to na několika úrovních, jak je o tom řeč v úvodu této práce.

<sup>7</sup> *Ibid.* s. 31.

<sup>8</sup> *Ibid.* s. 31.

Za dobu svého působení v literatuře pamatuji, že historický román byl opovrhován a odsuzován, a to jak akademickou kritikou, tak recenzenty. V padesátých letech 20. století se pro něj vžilo slovo eskapismus a slovo historický román okamžitě vyvolávalo představu dlouhých hábitů, dam v krinolínách, rozervaných živůtků, lodí plujících do krvavých bitev. Stejně tak je možné odmítnout tento žánr jako obyčejnou pastorálu. Má sestra Margaret Drabbleová v přednášce před Americkou akademií umění a literatury kritizovala „průmysl výpravných dramát využívajících nostalgie a minulosti“. Sestra je hluboce přesvědčena, že je povinností romanopisce psát o přítomnosti, postavit se čelem době, jež je „ošklivá, nepochopitelná a jež podléhá prudkým změnám“... Já se naopak domnívám, že historický román jako žánr se v době, kterou mohu posuzovat z vlastní zkušenosti, ukázal jako mnohem odolnější než četné naléhavé fiktivní konfrontace se současnou realitou. Stojí podle mě za to podívat se na náhlý rozpuh historického románu v Británii, na rozmanitost jeho forem a předmětů, na literární energii a nápaditost, které do něho byly investovány.<sup>9</sup>

Byattová dále správně poznamenává, že renesance historického románu nastává právě v době, kdy si historici uvědomují narativní charakter své disciplíny. Toto uvědomění je zásluhou právě myslitelů, jako jsou Hayden White, Paul Veyne či Paul Ricoeur. Takzvaná „narativistická kritika dějepisu“<sup>10</sup> jasně ukazuje, že historiografie je psaná jazykem a že její vzdálenost od fikce není tak velká, jak by si chtěli myslet třeba stoupeni Rankeovy školy. Dějepisectví 19. století historiografii uctívalo a vnímalo ji jako pozitivistickou vědu. Současně však dějiny nahlíželo takřka výlučně diachronně a vlastně i narativisticky. To v jistém smyslu přebírají i noví historici, případně postmoderní kritici historiografie: Paul Veyne, Paul Ricoeur i Hayden White mluví například o zápletkách dějin, čímž se jasně vymezují vůči strukturalistickému přístupu. Od historie 19. století se

---

<sup>9</sup> A.S. Byatt, *On Histories and Stories*, Londýn 2000, s. 9.

<sup>10</sup> Jan Horský, *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*, Praha 2010.

však tito myslitelé odlišují důrazným odmítnutím ideologie a snahy po totalitním uchopení skutečnosti. Lze dokonce říci, že kontinuita dějin, kdysi chápaná prismatem Hegelovy filosofie, jako cosi teleologického, je narativistickými kritiky redukována na souvislost vyprávění.

Radikálnější kritické jako například Hayden White v podstatě kladou mezi vyprávění a historickou explanaci rovnítko; ti umírněnější, třeba Paul Ricoeur nebo Roger Chartier – který ve svém díle jasně ukázal, nakolik Hegelova filosofie ovlivňovala teoretické myšlení historických věd do konce 60. let 20. století (výstižně tento vliv pojmenovává Jan Horský, když píše: „To se projevovalo holismem, obsaženým v myšlence totality a v myšlence kontinuity, které v sobě obě obsahovaly, byť třeba jen implicitně, ve spoléhání se na substancionálního ducha coby princip, jenž nejen zakládá kontinuitu dějinného procesu, ale také, jako všehoprostupující substance, zakládá jednotný ráz dějinných epoch.”<sup>11</sup>) – namítají, že vyprávění (*récit*) se sice částečně kryje s vysvětlením (*explanation*), nicméně přesto dějepisné vyprávění není čistě autoreferenční struktura.<sup>12</sup> A právě do této diskuse jako by vstupoval moderní román inspirovaný historií.

Je rovněž třeba zdůraznit, že zmíněné modernistické odmítání historie a historického románu a současný příklon k těmto nestojí v opozici. Ba právě naopak, současný příklon k historii, zájem o mechanismy historiografie je jistým navázáním na radikální kritiku historie jako vědy a historiografie. I historie – jak o tom bude řeč v této kapitole ještě později – se totiž změnila<sup>13</sup>. Že mají oba tyto na první pohled odlišné vztahy k historii mnoho společného je vidět, když se vrátíme k Nietzsche, který onen odpor umělecké senzibility vůči historii do značné míry inspiroval. Odmítnutí historie a příklon k současnosti, jak jej Nietzsche hlásá v *Nečasových úvahách*, je především odporem k hegelovskému pojetí dějin jakožto velkého příběhu manifestace Ducha. Historii Nietzsche pojímá čistě pragmaticky: „Historii zajisté potřebujeme, ale potřebujeme ji jinak, než ji potřebuje zhýčkaný zaháleč v zahradě vědění, byť i na naše hrubé a neutěšené potřeby a

---

<sup>11</sup> *Ibid.* s. 57.

<sup>12</sup> *Ibid.* s. 59.

<sup>13</sup> Jeden příklad za všechny: britský historik Simon Schama před několika lety vydal zajímavou a poměrně kontroverzní knihu *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)* (Mrtvé jistoty aneb nechtěné spekulace), ve které se coby historik plně přiklonil k narativním strategiím používaným v beletrii.

nutnosti shlížel z vysoka.“<sup>14</sup> Nietzsche argumentuje ve prospěch tvůrčí historiografie, tedy takové, která nebude konzervovat, nýbrž inspirovat. To samozřejmě předpokládá svobodu tvůrčí interpretace, a dějepis se tak v Nietzscheho pojetí posouvá od vědy k umění. Pragmatický přístup k historii, kdy je tato disciplína chápána jako určitý nástroj, vlastně svrhne tolik uctívanou historii z piedestalu: z vědy, která si v hegelovském pojetí činí nárok vysvětlení celého univerza a jeho vývoje, se stává jen jakousi „pomocnou“ disciplínou, jež má sloužit přítomnosti. Nietzsche se od hegelianů odlišuje nejen zásadně jiným pojetím historiografie, ale i radikálně odlišným pohledem na minulost jako takovou, přičemž tento pohled odráží jeho specifické pojetí historiografie. Minulost je pro Nietzscheho nikoli základem, který teleologicky ústí do přítomnosti, nýbrž materiálem, kterého se přítomnost znovu zmocňuje a přetváří ho. Řečeno velice zjednodušeně: zatímco pro hegelovské pojetí dějin je minulost něčím pevně daným, co determinuje přítomnost, pro Nietzscheho jsou minulost a přítomnost v dynamickém vztahu. Anebo, převedeno do filosofického jazyka, hegelovské pojetí vztahu mezi minulostí a přítomností připomíná vztah mezi platónskou ideou a jejím odrazem ve skutečnosti, zatímco pojetí nietzscheovské připomíná moderní platonismus, jak ho pojímá třeba takový Alfred N. Whitehead: není to tak, že idea se zcela překládá do skutečnosti, nýbrž skutečnost v tomto procesu zároveň zpětně ovlivňuje ideu. Proto Nietzsche píše: „Dějepis pojatý jako suverénní, čistá věda by byl jakýmsi ukončením života a konečným účtem lidstva.“<sup>15</sup> A ona konečnost, dodejme, je právě hegelovskou totalitou, kdy dějiny jsou jedním velkým příběhem manifestace a realizace ducha. Takovou historii odmítá Nietzsche, modernisté i noví historici. Hayden White v eseji „Břemeno dějin“<sup>16</sup> uvádí řadu příkladů, jimiž dokumentuje postupný úpadek prestiže historiografie. Zajímavě podotýká, že *Middlemarch* vyšel ve stejném roce jako *Zrození tragédie z ducha hudby*, a zmiňuje portrét Edwarda Causabona, který George Eliotové slouží jako protiklad uměleckého cítění. Je zjevné, že od poloviny 19. století stojí historie a tvůrčí umělecká práce proti sobě. A White na řadě dalších příkladů i na obecném

---

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche, „O užitku a škodlivosti historie pro život,“ in: *Nečasové úvahy*, Praha 1992, s. 83.

<sup>15</sup> *Ibid.* s. 93.

<sup>16</sup> Hayden White, „The Burden of History“ in: *Tropics of Discourse*, Baltimore, 1978.

nástinu vývoje velice přesvědčivě dokládá, jaký typ psaní vychází z tohoto antagonismu vítězně: prestiž a význam historie prostě upadá:

V desetiletí před první světovou válkou se toto nepřátelství vůči historickému vědomí a historikům stalo mezi evropskými intelektuály v západní Evropě velice rozšířeným jevem... O zbytek prestiže mezi umělci i humanitními vědci připravila historii první světová válka, neboť jako by jen potvrdila to, co Nietzsche tvrdil o dvě generace dříve. Historie, která měla poskytnout jakési školení pro život, a tak měla být vlastně jakousi „výukou filosofie pomocí příkladů“, člověka naprosto nepřipravila na příchod války; nepřipravila ho na to, co se od něj během války bude čekat; a když pak válka skončila, historikové se ani nedokázali povznést nad úzké národnostní zájmy a nějak válku uchopit z širší perspektivy.<sup>17</sup>

White dále zmiňuje existencialistické odmítnutí „objektivní historie“ a v případě Sartra velice přesně poukazuje na pasáž z *Bytí a nicoty*, v níž francouzský filosof zdůrazňuje aspekt vůle. Jedinou důležitou historií je podle významného existencialisty ta, kterou si pamatuje konkrétní jednatel. A konkrétní jednatel, zdůrazňuje White, si pamatuje jen to, co si chce pamatovat. Minulost si vybíráme stejným způsobem, jakým si vybíráme budoucnost. Samozřejmě, problém volby je značně problematický, nicméně podstatné je zde to, že Sartre odmítá takové pojetí minulosti, které by stavělo na exaktním poznání fakt. Empirismus je vlastně zpochybněn, ne-li odmítnut. Historie je především záležitostí interpretace a narativního projevu. White v eseji z roku 1966 zdůrazňuje, že má-li „historik pozitivním způsobem přispět k osvobození od břemene dějin“, je především nutné, aby uznal oprávněnost současné vzpoury vůči historii a zároveň, aby si uvědomil, že i historie se vyjadřuje psanou formou a nevyhnutelně používá tropy a figury, jež jsou vlastní beletrii.

---

<sup>17</sup> *Ibid.* s. 35-36.

Zde je třeba podotknout, že ačkoli nový historismus sdílí averzi vůči velkým příběhům historie 19. století, vůči ideologickému pojetí historie (ovšem ne v tom smyslu, že by ideologii jednoduše odmítal a vytěsňoval, spíše ji samu podrobuje zkoumání), rozhodně se neztotožňuje s názorem, že historie by byla věcí jednotlivce. Ba spíše naopak. Historie, jak ji vnímáme, je pro nový historismus komplexním výsledkem různých sil: samozřejmě, jednatel není eliminován, jen již nemá tak privilegované postavení, jaké mu připisoval existencialismus. Je součástí mnohem komplexněji pojaté hry, jejímiž dalšími vektory jsou například tradice nebo paradigmata moci. Historie pro nový historismus zdaleka není jen věcí jednotlivce, nýbrž má velký význam pro společnost a instituce. Velmi dobře je to vidět na tradici, která tvoří součást historie. U tradice je zjevný jak společensko-institucionální rozměr, tak obousměrný pohyb od minulosti k přítomnosti a zpět. Je příznačné, že část tradice tvoří tzv. „vymyšlené tradice“, jimž se v uplynulých letech pronikavě věnovali autoři jako Eric Hobsbawm, Terence Ranger nebo Hugh Trevor-Roper. Tento pojem jasně definovali ve stejnojmenném sborníku,<sup>18</sup> kde v úvodu editoři Eric Hobsbawm a Terence Ranger píší:

Pojem „vymyšlená tradice“ je zde používán v širokém, leč nikoli nepřesném významu. Zahrnuje jak tradice, které byly skutečně „vymyšlené“, zkonstruované a formálně zavedené, tak ty, které se objevily méně nápadným způsobem během určitého krátkého a datovatelného období - například během několika let - a které se velice rychle ustálily.<sup>19</sup>

Hobsbawm a Ranger dále „vymyšlené tradice“ definují jako sadu postupů, běžně řízených explicitně či implicitně přijímanými pravidly, přičemž tyto postupy či praktiky jsou „rituální nebo symbolické povahy a jejich cílem je uvést do života jisté hodnoty nebo normy chování „opakováním“, které „automaticky implikuje kontinuitu s minulostí.“ Tam, kde je to možné, se tyto

---

<sup>18</sup> Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

<sup>19</sup> *Ibid.* s. 1.

tradice „pokoušejí založit kontinuitu s vhodnou historickou minulostí“.<sup>20</sup> Hobsbawm s Rangerem dále rozlišují mezi „tradicí“ a „zvykem“, který je charakteristický pro tradiční společnosti:

Předmětem a charakterem „tradic“, včetně těch nově vymyšlených, je invariance. Minulost, ať již skutečná nebo vymyšlená, k níž tyto tradice odkazují, definuje fixní (normálně formalizované) praktiky, například opakování. „Zvyk“ v tradičních společnostech má dvojí funkci motoru a setrvačnicku. Do jistého bodu nebrání změně a inovaci, byť samozřejmě požadavek, že tato inovace se musí jevit jako kompatibilní nebo dokonce identická s tím, co jí předcházelo, představuje jisté omezení. To dává jakékoli toužené změně (nebo odporu vůči inovaci) posvěcení precedentu, společenské kontinuity a přirozeného zákona, jak byl tento vyjádřen v dějinách.<sup>21</sup>

Je zjevné, že přestože jednatel má své nezastupitelné místo, ve hře sil, které konstituují dějiny, je jeho role omezená. Úkolem historika je pak zkoumat tyto síly a zabývat se tím, jaké funkce při konstituci tradice a dějin hraje nebo může hrát jednatel. To je blízké foucaultovskému pojetí<sup>22</sup> moci, ve kterém nikdy jedinec moc nevlastní, nýbrž vykonává její určité aspekty.

Zhruba ve stejné době, kdy psal Hayden White svůj esej „Břemeno historie“, se s krizí začal potýkat u román. Již od padesátých let nabíraly na intenzitě – především na kontinentě – úvahy o smrti románu, o potřebě obnovit románový žánr experimentem. Přestože anglická tradice byla vůči těmto debatám poměrně uzavřená a rozhodně nikoli nějak vlídně naladěná, angličtí autoři šedesátých let (Christine Brooke-Roseová, B. S. Johnson nebo i John Fowles) vstupovali se svými kontinentálními kolegy do dialogu. Ostatně s Handkem, Robbe-Grilletem, Sarrautovou, Butorem či Calvinem je pojil jeden zásadní problém, tíživá a znepokojující otázka, jak psát román v pozdním

---

<sup>20</sup> *Ibid.* s. 1.

<sup>21</sup> *Ibid.* s. 1

<sup>22</sup> Viz Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paříž 1984, Gilles Deleuze, *Foucault*, Paříž 1986.



čase dějin, kdy už všechno bylo napsáno. Jak psát román formou, v níž již nelze překonat ty, kteří psali před námi. John Fowles výstižně říká.

Polemický esej Alaina Robbe-Grilleta *Pour un nouveau roman* (1963) je naprosto zásadní četbou pro každého spisovatele, a to i tehdy když s ním absolutně nesouhlasí. Eсей klade klíčovou otázku: *Proč se vůbec pokoušet psát formou, jejíž velké mistry nelze překonat?* Je zcela evidentní, že se v jednom ze svých vývodů zcela mýlí - má-li román přežít, musíme objevit nové formy psaní.<sup>23</sup>

Fowlesova vlastní tvorba – a tvorba většiny autorů, kteří se vydají v jeho šlépějích – se bude odvíjet právě od tohoto základního východiska, které bere v potaz nutnost experimentu, nicméně zásadní rozpor s „dovršenou“ formou odmítá. Pokud se mohu odvážit jisté analogie s pojetím tradice u Hobsbawma a Ranguera, které jsem zmiňoval výše, pak zatímco Robbe-Grilletův pokus je něco na způsob Sartrova radikálního rozchodu s tradicí, pokusem o nový začátek, Fowles si velice dobře uvědomuje, že nové tradice je možné vymýšlet, ovšem ty staré nejde jen tak smazat. Román je a musí být spojen se svou tradicí – a též s tradicí předrankeovské historie, chtělo by se dodat z dnešní perspektivy. Naprostý rozchod s tradicí je pro Fowlese právem nepřijatelný – nový román je totiž v posledku utopický projekt. Na druhou stranu je třeba dodat, že jak už to ve vyhrocených sporech bývá, v argumentaci proti novému románu Fowles zdůrazňuje tradici až příliš a operuje s poměrně nevyhraněným pojetím tradice – takovým, které například zásadně problematizuje T.S. Eliot ve slavném eseji *Tradice a individuální talent*. Nicméně problém francouzských autorů spočívá hlavně v tom, že *nouveau roman* – není jenom „nový román“, o který nakonec usiluje i britský autor, že tento *nouveau roman* není jenom uměním otázky, jak jej charakterizuje ve své monografii Jiří Pechar, ale že tento literární směr stejným dílem dostává svému označení „anti-román“,

---

<sup>23</sup> John Fowles „Notes on an Unfinished Novel“ in: Thomas McCormack (ed.): *The Novel Today*, Londýn 1969, s.139.

které mu propůjčil (v přemluvě k dílu Nathalie Sarrautové *Portrét neznámého*, 1948) právě Jean Paul Sartre. A nutno dodat, že plným právem. Tento „nový román“ totiž rozhodně jenom nezpochybňuje; stejně tak velice důrazně odmítá, a to zásadní prvky velké románové tradice, kterou vnímá jako vyčerpané pole. Že Fowlesovo stanovisko k řešením nabízeným novým románem je značně odmítavé, dokumentují i tato slova z eseje *Píšu, tedy jsem*:

Kvůli škole *nového románu* se stydím za to, že jsem frankofil. Vždyť nedokázali nic víc, než co Sartre zvládl v několika odstavcích *Nevolnosti*... Mám za to, že na nový román bude nejlepší pohlížet jako na další z pravidelných francouzských úniků za Rýn, za takovou kulturní amnézii, řečeno jinými slovy. Samozřejmě, stejně jako my mají pocit, že se román dostal do nebezpečné situace. Nicméně nikdo se ještě ze slepé uličky nedostal tak, že by si sedl a popsal zed' na jejím konci.<sup>24</sup>

A v eseji *Francie moderního spisovatele*, kde se vyznává ze své lásky k francouzské kultuře a popisuje, jak jeho samého ovlivnila francouzská literatura, dodává:

Mám za to, že temná stránka této propasti je nejlépe vidět na kapitole nového románu, což je klasický případ vína, které nesnese cestování. Expozice tohoto žánru, podaná jeho hlavními teoretiky jako Robbe-Grillet a Butor, byla zcela logická; jeho praxe však je pro nás, zaostalé Brity, až na výjimky velmi nudná. Francouzská část mého já byla hotova přiznat, že jsem samozřejmě nečetl každý *nový román*; nesouhlasící anglické dvojče však namítá, že něco takového - soudě dle hodnot a standardů jeho tradice - by bylo šíleně nepraktické. Romanopisec má právo morálně i

---

<sup>24</sup> John Fowles „I write therefore I am“ in: *Wormholes Selected Non-Fiction Writing*, , Londýn 1998, s. 28.

politicky odmítnout společnost, v níž žije, ale nemůže si dovolit odmítnout zároveň všechny normální čtenáře.<sup>25</sup>

Možná v konečném důsledku ani tak nejde o to, že postupy nového románu nelze přesadit do anglické tradice, ale že jako takové dostatečným způsobem neodpovídají nárokům, které na jakékoliv psaní tradice klade. Krize románu v jistém ohledu připomíná krizi posthegelovské filosofie. Filosofie stála před otázkou, jak po Hegelovi a vůbec celé velké a monumentální tradici dál filosoficky bádá. Je možné tuto tradici, která zjevně začala být v jistém časovém okamžiku chápána jako něco svazujícího, jednoduše odmítnout?

Většina filosofů došla k závěru, že to jednoduše možné není – a to už z toho důvodu, že tato tradice se ukázala být velice těsně spjata se samotným konceptem filosofie. Pokud tedy chtěli noví filosofové stále „filosofovat“, museli tím či oním způsobem brát tuto tradici v potaz. Mám za to, že se zde nabízí srovnání s příkladem, který podává John Neary a který cituji v kapitole o Fowlesově existencialismu. Neary proti sobě staví Derridu a Lévinase, přičemž druhý jmenovaný je mu filosofem, který se pokouší vystoupit z jedné filosofické tradice a mluvit z jakéhosi jiného místa. Jenže, ukazuje Derrida, toto není možné, jelikož vždy jsme již situováni uvnitř jisté tradice a musíme mluvit určitou řečí.

Podobně by šlo o novém románu uvažovat jako o způsobu psaní, který ani neusiluje o nějakou tvůrčí práci s tradicí, nýbrž pouze ji odsunuje stranou. Důvodem tohoto odsunutí je nahlédnutí monumentality této tradice – tváří v tvář její velikosti „nový román“ rezignuje a hledá si nové pole působnosti. Okamžitě zde však vyvstává otázka, do jaké míry je pak nový román ještě románem. Ano, románová forma jako taková je velice svobodná a co se týče jejích hranic, značně flexibilní, přesto však některé velice obecné charakteristiky má. A právě v tom spočívá úskalí přístupu autorů nového románu – ve své snaze formulovat usilování o románový výraz jako hledání nových forem. Ovšem úskalí tohoto přístupu se ukazuje již velice záhy, neboť takovýto přístup usvědčí z jeho nemožnosti tradice sama, a to proto, že tradici chápe velice reduktivním způsobem, jak velice přesně postřehl Fowles:

---

<sup>25</sup> John Fowles, „A Modern Writer's France,“ in *Wormholes*, Londýn 1998, s. 64.

Je zcela evidentní, že se [Robber-Grillet] v jednom ze svých vývodů zcela mýlí - má-li román přežít, musíme objevit nové formy psaní. Účel románu tak redukuje na objevování nových forem, přitom neméně důležité jeho další účely - pobavení, satira, popis nové senzibility, zaznamenání života, pokus o zlepšení života atd. Jenže tohle posedlé hledání nových forem klade důraz na každou pasáž, kterou člověk napíše. Do jaké míry jsem zbabělec, když píši ve staré tradici? Nezpanikařil jsem, nenechávám se vtáhnout do nějakého avantgardismu? Psát o roce 1867 na stresu nijak neubere, naopak ho zvyšuje, protože většina látky historické povahy musí být „tradiční”. Zjevné paralely najdeme v jiných uměleckých disciplínách: Stavinsky a jeho práce s odkazem hudby 18. století, to, jak Picasso a Francis Bacon pracují s Velázquezem...“<sup>26</sup>

Román není pouze práce s formou, a ani to není pouze styl, zdůrazňuje Fowles v již citovaném eseji „Francie moderního spisovatele”; moderní spisovatel se musí naučit nelpět na stylu, nevytvářet nějakou formu, kterou by spoutal své psaní. Naopak – a zde Fowles přichází s jiným, zajímavějším pojetím tradice – chce-li dostát nároku, který na něj tato (nesamozřejmá) tradice klade, musí se naučit promlouvat více hlasy, psát v nejrůznějších stylech, přičemž je již nikdy nemůže chápat jako něco samozřejmého. Takto chápaná tradice je vlastně proměna, neustálé přidávání k tomu minulému (což je v souladu s Eliotovým pojetím) a též neustálé přepisování minulosti. Spisovatel musí ke svým rozličným stylům a k tomu, co říká, přistupovat s nadhledem a nutnou dávkou podezření, stejně jako po-hegelovský filosof musí nedůvěřovat svému jazyku, který sice používá, ale který, přinejmenším přísně vzato, není zcela jeho.

---

<sup>26</sup> John Fowles „Notes on an Unfinished novel,” in: Thomas McCormack (ed.): *The Novel Today*, Londýn 1969, s. 140.

## NOVÁ HISTORIE A INSPIRACE PRO ROMÁN

Cesta, již nastoupil nový román, se nakonec neukázala jako plodná. Naopak, po další desetiletí – přinejmenším v dominantní anglosaské próze, ale postupně též v jiných literaturách – nastal opětovný zájem o tradici a historii. Nicméně šlo o zájem kritický, právě inspirovaný vědomím odstupu, mnohem vyšším povědomím o jazyku, který používáme. Je třeba přitom zdůraznit – jak už bylo řečeno výše – že současní autoři se v žádném případě nepřiklánějí k historii tak, jak ji chápala tradice. Naopak jako inspirativní model se ukazuje ten, s kterým přišla nová historie: francouzští historikové druhé generace školy *Annales* obrátili svou pozornost k dějinám všedního dne a k lokálním dějinám, tedy tématům, která jsou pro každé tvůrčí psaní velice inspirativní; Hayden White přesvědčivě ukázal, nakolik je každá historie metahistorií a nakolik každý historiografický text používá tropiky a postupy, které jsou vlastní literatuře, což vlastně zpochybnilo nárok historiografie na objektivní vědění; a moderní filosofie radikálně zpochybnila problém reprezentace. Tak například Philippe Ariès popisuje rozšíření pole, jímž se nová filosofie zabývá, takto:

Od konce šedesátých let se tato oblast rozšířila na celé společenské vědy bez výjimky. Došlo k rozšíření historie za její dávné hranice, ovšem zároveň k návratu ke starému poli, které bylo považováno za vytěžené: historik tak dnes předkládá dokumenty používané svými předchůdci, ovšem pohlíží na ně zcela novým prizmatem. Častými tématy jsou témata připravená ekonomickými nebo demografickými dějinami: život, práce, rodina, fáze života, vzdělání, sex, smrt, tedy témata, která se nacházejí na hranici duševního a mentálního. Knihy o těchto předmětech, nepředstavitelné ještě před padesáti lety, dnes tvoří úctyhodnou knihovnu.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Philippe Ariès, „L'histoire de mentalités,“ in: Jacques Le Goff (ed.) *La Nouvelle Histoire*, Paříž: Gallimard 1988, s. 182-183.

Toto vše otevírá nové pole pro psaní kreativní, fiktivní (anebo polo-fiktivní) prózy a prozaici neváhali těchto možností využívat. Ještě zásadnější však bylo zpochybnění rankeovské historie, s nímž přišel White. Historik musí svá data interpretovat a tato interpretace se v zásadě neliší od žádné jiné – respektive tato interpretace je podřízena určitému narativnímu účelu:

... veškerá historická vyprávění obsahují neredukovatelný a nevymazatelný prvek interpretace. Historik musí své materiály nějak interpretovat, chce-li dospět k pohyblivému sledu obrazů, v nichž se bude zrcadlit historický proces. Musí je i interpretovat proto, že historické záznamy, s nimiž pracuje, jsou zároveň hutné i řídké. Na jedné straně vždy obsahují více fakt, než lze pojmut do narativní reprezentace určitého historického výseku, a tudíž historik je nucen svá data „interpretovat už tím, že jistá vynechá jako pro vyprávění nepodstatná. Na druhé straně ve snaze rekonstruovat, co se v určité historické epoše „doopravdy stalo“, musí historik do svého vyprávění nevyhnutelně začlenit zmínky o události nebo sledu událostí, u nichž chybějí fakta, jež by je věrohodně vysvětlila.<sup>28</sup>

Podle radikálních, „narativistických“ kritiků historiografie, jakým je Hayden White<sup>29</sup>, se práce historika a autora beletrie ani formou diskursu, ani cílem, k němuž psaní směřuje:

I když se historikové a romanopisci zaměřují na jiné druhy událostí, formy jejich diskursů a to, o co svým psaním usilují, je často stejné.

---

<sup>28</sup> Hayden White, „Interpretation in History“ in: *Tropics of Discourse*, Baltimore, 1978, s. 51.

<sup>29</sup> Jiní současní teoretikové historiografie, například zmiňovaný Roger Chretien nebo Paul Ricoeur, zajímají v tomto ohledu umírněnější stanovisko.

Navíc i techniky a strategie, které používají při kompozici svých diskursů, jsou v zásadě stejné, byť se mohou výrazně lišit na povrchu.<sup>30</sup>

Na první polovině výše uvedeného citátu není prakticky nic zvláštního. Vlastně jinými slovy opakuje tradiční aristotelské dictum, kdy se historikové zabývají „událostmi, které lze lokalizovat v čase a prostoru, událostmi, které jsou (anebo byly) alespoň v zásadě pozorovatelné nebo vnímatelné, zatímco spisovatelé krásné literatury... se zabývají jak těmito událostmi, tak událostmi, které jsou imaginární: buďto hypotetické nebo zcela vymyšlené.“<sup>31</sup> Sdělení ve druhé části je však zásadnější – ani historik nepíše ve vakuu, nepíše „objektivní“ záznam o tom, co bylo, nýbrž i on je nucen používat strategie, aby přesvědčil čtenáře. A pokud toto platí o historících, pak i autorovi píšícímu román se otevírá značné pole působnosti, neboť může do těchto strategií vstupovat a svým psaním, které je buď zcela fiktivní, anebo v nějakém poměru mísí fikci a „skutečnost“ umožňuje zpochybnit daný řád věcí. Zde jistě stojí za zmínku síla literatury zpochybňovat. Pokud v 19. století mezi historickým románem a historií existoval vztah vzájemné inspirace, jak Barbara Foleyová<sup>32</sup> ukázala na příkladu dvojic Macaulay/Scott a Dickens/Carlyle, pak ve 20. století dominuje proud skeptický. Literatura spíše zpochybňuje – Linda Hutcheonová zdůrazňuje, že

nový skepticismus nebo podezření vůči psaní o historii, které nacházíme v díle Haydena Whitea a Dominicka La Capry se odráží v internalizovaných výzvách historiografií v románech jako *Hanba*, *Veřejné pálení* nebo *Larva*: stejným způsobem používají konvence vyprávění nebo reference, případně vpisování subjektivity své identity jakožto textuality, by dokonce vlastní implikace v ideologii.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Hayden White, „The Fictions of Factual Representation,“ in: *Tropics of Discourse*, s. 121.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Barbara Foley, *Telling the Truth: The Theory of Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, 1986, s. 170-171.

<sup>33</sup> Linda Hutcheon, *Historiographic Metafiction*, Londýn, 1989, s. 12.

Linda Hutcheonová zároveň podotýká, že „současná“ postmoderní literatura i historiografie se soustřeďují na to, co mají oba režimy psaní společného. Ano, jistě, ale nebylo tomu tak vždy. Hayden White odvedl obrovskou práci v tom, že zpochybnil nároky rankeovské historiografie na objektivní poznání – nicméně zároveň, výše uvedeným citátem, nás vrací k Aristotelovi a k problému, zda existuje nějaký rozdíl mezi popisem věcí, které se skutečně staly, a básnickým dílem, anebo - v důsledku - zda je vůbec nějaký rozdíl mezi skutečností a fikcí. Na rozdíl od svého učitele Platóna, který velmi dobře rozpoznal subverzivní moc literatury a nemožnost jasného odlišení historie a fikce, se Aristotelés o něco podobného pokusil. Ani jemu se to však nepodařilo uspokojivě. Existuje nějaké spolehlivé kritérium?

### **PROBLÉM REPREZENTACE**

Paul Hamilton ve výborné učebnici nazvané příznačně *Historicismus*<sup>34</sup> předkládá poučné a přehledné shrnutí myšlení o historii v dějinách západní filosofie, od Aristotela přes romantiky, Schleimachera, Ditheye, Gadamera až po nové historiky. Myšlení o historii je v podstatě snahou určit formální pravidla, která by umožňovala rozlišit historii a fikci – to je linie myšlení, která vede od Aristotela až po zmiňovaného Haydena Whitea. Jak poznat, zda text, který máme před sebou, popisuje něco, co se skutečně stalo, anebo zda je výplodem fantazie svého autora? To je zásadní problém, na který hledá celá tradice západního myšlení odpověď. Northrop Frye v knize *Světské písmo* (*The Secular Scripture*) poměrně názorně ukázal, že každé vyprávění je strukturováno podle nějakého vzoru a že každý text je svým způsobem „konstrukt“, tj. do jeho vztahu ke skutečnosti výrazně vstupují interpretační aspekty, stejně jako intence autora. Jak se tedy liší konstrukt, který je čistě fikcí, od konstruktu, který má nějaký vztah ke skutečnosti? Hayden White sice přínosně poukázal na to, že historik při psaní používá literární postupy, nicméně pojem historiografické reprezentace bere jako samozřejmost. A právě v reprezentaci se skrývá zásadní problém, protože ještě hlubší, než otázka, zda text reprezentuje skutečnost nebo je jen fikcí, je otázka, zda vůbec reprezentovat skutečnost může. Jinými slovy, abych použil metaforu jedné

---

<sup>34</sup> Paul Hamilton, *Historicism*, Londýn, Routledge, 1996.



významné filosofické knihy, zda slova zrcadlí věci. Problém reprezentace se od Descarta ohlašuje znovu a znovu a s čím dál větší naléhavostí.

Americký filosof Richard Rorty ve své nejvýznamnější knize *Filosofie a zrcadlo přírody* (Philosophy and the Mirror of Nature) kritizuje celou novověkou filosofii od 17. století za nezdravou posedlost ideou reprezentace, kdy přesnost vědění spočívá v jakémsi „leštění“ zrcadla, v němž se odráží skutečnost. Rorty tvrdí, že otázky, které kladli Kant, Hegel, novověcí epistemologové a analytičtí filosofové jednoduše nelze odpovědět, a i kdyby na ně odpovědět šlo, pro společenské a kulturní zkoumání by neměly valného významu. Rorty následně vyhlašuje konec filosofie a tvrdí, že jedinou možnou filosofií je literární kritika.

To je snad až příliš radikální kritika, nicméně Rortyho skepse skutečně ukazuje na podstatný problém. Mnohem podrobněji a analytičtěji jej rozpracovali francouzští filosofové Michel Foucault a Gilles Deleuze. Oba přitom navazují na Descarta, který ve snaze řešit problémy spojené se skepsí,<sup>35</sup> musel převzít skeptické argumenty – tak došel ke svému *cogitu* coby základu vědění, jistotě, na jejímž základě bude možné budovat nový filosofický systém. Nicméně ve svých důsledcích znamenalo přijetí tohoto principu zásadní proměnu dosavadní filosofie – Descartes převzal skeptické argumenty, dovedl je do nových extrémů a radikálně zproblematizoval analogii mezi mikrokosmem a makrokosmem<sup>36</sup> - základem filosofického poznání se stává vztah mezi předměty vědomí a vnějším světem, jehož existence je však problematizována. Tradiční scholastické pojetí pravdy jako *adequatio*, tj. připodobnění určitého jsoucna k ideji v mysli Boží, Descartes potlačuje a na jeho místo staví poznání jako matematický konstrukt. Vzhledem k pozdějším skeptikům, jako byl například George Berkeley, je v *Meditacích* pozoruhodný způsob, jímž se Descartes o vnějších věcech vyjadřuje: „mnohé věci také pozoruji jako by přicházely ze smyslů“ („multa etiam **tanquam** a sensibus venientia animadverto“), na jiném místě pak já to jsem, který vnímám neboli který jako by pozoroval tělesné věci svými smysly („idem denique sum qui sentio, sive qui res corpores tanquam persensus animadverto<sup>37</sup>“) Právě onen nejistý modus

---

<sup>35</sup> K problému skepse v Descartově době viz zejména Richard Popkin, *The High Road to Pyrrhonism..*

<sup>36</sup> K problému analogického myšlení viz Michel Foucault, *Le Mots et Le Choses*.

<sup>37</sup> René Descartes, *Úvahy o první filosofii*, Praha 1970, s. 49.

v této větě má zásadní význam. Vztah *res cogitans* a skutečného světa není samozřejmý, stává se z něj problém.

Studium reprezentace tvoří hlavní téma Foucaultovy knihy *Slova a věci*. Michel Foucault zde ukazuje, jak se pojem reprezentace měnil v jednotlivých obdobích a jak se v závislosti na něm měnil systém vzdělání. Tak si vlastně připravuje půdu pro své pozdější práce, v nichž ukazuje, že vědění je produktem moci. Foucault nezkoumá, zda mezi slovy a věci existuje nějaký skutečný vztah – jen popisuje, jak se reprezentace věcí slovy měnila, což samo o sobě naznačuje jistý agnostický postoj k poznání skutečnosti<sup>38</sup>. Ve své „archeologii vědění“ Foucault zkoumá „výpovědi“, které chápe jako „dokumenty“ a nikoli „monumenty,“ zároveň abstrahuje od tradičních způsobů určování hranic mezi korpusy vědění, tj. nezabývá se kritérii, jako jsou kritéria psychologická, lingvistický výskyt či sociální postavení mluvčích, ale zkoumá primitivní funkce ve vytyčených sadách výpovědí (zde dlužno podotknout, že výpovědi nejsou totožné se slovy. S jistým zjednodušením (pro účely této práce), by tak bylo možné konstatovat, že Foucault dává „skutečnost“ do závorky, zabývá se výpověďmi, aniž by zkoumal jejich vztah ke skutečnosti. Řečeno metaforicky, jeho filosofické zkoumání se zcela zaměřuje na ono zrcadlo z obrazu *Las meninas*, jehož interpretací začíná francouzský filosof *Slova a věci*.

Gilles Deleuze v návaznosti na Foucaulta (a též Nietzscheho) hlásá nutnost osvobození myšlení od „transcendentálních iluzí reprezentace“, přičemž myšlení musí být navracena schopnost transformace nebo metamorfózy, kdy diference je myšlena primárně jako síla, afirmace.

To, co říkají Foucault a Deleuze, znamená ovšem radikální rozchod s jakýmkoli pokusy o dialektiku, jaké lze spatřovat například u Lukáče v jeho pojetí historického románu. Ten bere „objektivní svět“ jako cosi daného<sup>39</sup> a říká, že „velká epika a drama poskytují *totální obraz* objektivní skutečnosti“. „Totalita předmětů, reprezentovaných epickým básníkem, je totalitou fáze

---

<sup>38</sup> Tento agnosticismus je samozřejmě odlišný od agnosticizmu Humeova, kdy u Foucaulta nejde o nepoznatelnost esencí (esence samotné jsou dány do závorky, vůbec nejsou předmětem zkoumání) a v posledku ani o poznatelnost věcí, nýbrž o zkoumání reality zcela reprezentované diskursy a diskursivními jazyky. Na toto pojetí navazuje Deleuze, když postuluje „esenci“ jako diferenci.

<sup>39</sup> Georg Lukács in: Michael McKeon (ed.), *The Theory of the Novel, An Anthology*, Baltimore, 2000. s. 220.

historického vývoje lidské společnosti.”<sup>40</sup> Na historický román Lukács pohlíží s nedůvěrou, neboť podle něho „moderní historický román nevyhnutelně obsahuje ve výraznější podobě všechny znaky obecného úpadku: postrádá všechny ty významné kvality realismu, které současní spisovatelé vybojovali na současném životě navzdory falešným tendencím doby”. Dále Lukács říká, že popis určitého prostředí v současném románu má alespoň nějakou spojitost se skutečným životem, kdežto v případě historického románu nevyhnutelně degeneruje to pouhého antikvářství.<sup>41</sup>

Domnívám se, že právě post-strukturalistické zpochybnění reprezentace, pevného vztahu existující mezi skutečností a fikcí, jež se, pravda, v ledačem podobá skepticizmu na samém úsvitu moderní doby, s nímž se vypořádával Descartes a další, je inspirující pro uvažování o současné literatuře, která se tím či oním způsobem zabývá historií. Záměrně se vyhýbám termínu historický román, neboť to je poměrně pevně vymezený a ustavený žánr a mně v této práci nejde čistě o zkoumání žánrové literatury.

Kromě zpochybnění pojmu reprezentace přišlo post-moderní nebo post-strukturalistické myšlení s řadou konceptů, které lze při diskusi o moderní literatuře uplatnit. Jedním z nich je pojem *heterotopie*, tedy jiného místa. Použití tohoto termínu, rozpracovaného Michelelem Foucaultem, totiž umožňuje vykročit za opozici diachronicity a synchronicity a minulost, ztvárněnou tím či oním literárním dílem, lze vnímat mimo tyto klasické časové souřadnice. Tento koncept zajímavě aplikovali Martin Procházka a Zdeněk Hrbata<sup>42</sup> při interpretaci klasického historického románu Waltera Scotta *Waverley*. Ve stati mluví o „neutrálním území” historie a zaměřují se na komplikovaný vztah mezi faktografií, fantazií a fikcí, přičemž v diskusi se nezaměřují toliko na to, zda popis předkládaný Walterem Scottem odráží historickou „skutečnost”, nýbrž berou v potaz další aspekty, které výrazně ovlivnily jeho psaní. Tím je třeba dobová estetika *malebna*, ale též prostý fakt, že mnohé z tradic, které Scott popisuje jako reálné, jsou tradice, které v té době vznikaly, byly „vymyšleny”. Foucaultův pojem heterotopie je posléze aplikován jako pojem, jež klade důraz na „různorodost prostoru”, který není určován pevnými lokacemi, ale dynamickými

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.* s. 264.

<sup>42</sup> Zdeněk Hrbata a Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha, 2006, s. 222-230.

souřadnicemi danými funkčními závislostmi mezi jednotlivinami<sup>43</sup>. Tím autoři odkazují k výše zmíněnému pojetí foucaultovské archeologie, nicméně pro účely této práce je důležitější a inspirativnější, že tento pojem „jiného místa“, tedy *heterotopie*, implikuje heterogeneitu času, „jenž není sjednocován konečným smyslem dějin či kruhovým pohybem rozumění“<sup>44</sup>.

Mám za to, že právě použití těchto konceptů moderního myšlení nabízí možnost, jak se při diskusi o románu popisující reálnou nebo fiktivní skutečnost vyhnout zaběhnutým stereotypům a dosáhnout interpretace, která bude práva interpretovaného textu, umožní přihlédnout ke složitému vztahu, který text má k tradici a nechá ho zaznít v jeho komplikovanosti, jež nebude redukovatelná na jednoduché protiklady.

---

<sup>43</sup> *Ibid.* s. 222

<sup>44</sup> *Ibid.*

# ZNOVUOBJEVENÍ VIKTORIÁNCI

*Změna percepce viktoriánské éry v dílech současných spisovatelů*

Mezi historickým románem a romány zabývajícími se historií nelze v poslední době přehlédnout jeden významný trend: vedle středověku, jehož obliba mezi literáty se datuje již od romantismu, se do popředí zájmu dostává stále silněji 19. století. Stejně jako v případě středověku, i zde je žánrové zaměření románů různé: od detektivek přes mohutné historické fresky, milostné romány, thrillery až po fiktivní biografie. Současná kritika mluví dokonce o „novoviktoriánské próze“. Do tohoto pod-žánru řadí knihy, jakými jsou *Jack Maggs*, *Oscar a Lucinda* a *Parrot a Olivier v Americe* (Parrot and Olivier in America) Petera Careyho, *Přesýpací hodiny* (The Glass of Time) Michaela Coxe, mohutná, více než tisícistránková freska *Quinx* Charlese Pallisera, většina románů Sarah Watersové, *Angličtí cestující* Matthewa Knealea, *Noci v cirkuse* Angely Carterové a především rozsáhlý román Michela Fabera *Kvítek karmínový a bílý* (Crimson Petal and the White). Řada zdrojů uvádí jako klasické romány tohoto žánru dvě díla: *Posedlost* A. S. Byattové a *Francouzovu milenku* Johna Fowlese. A právě klíčovému románu Johna Fowlese hodlám v této kapitole věnovat detailní pozornost. Vnímám ho jako naprosto zásadní román nejen pro tento specifický podžánr, tj. novoviktoriánskou prózu (tu inspiroval zejména přístupem k látce a osvojením narativních postupů charakteristických pro viktoriánský román), ale obecně pro prózu pracující nějakým způsobem s historií, tedy pro knihy pojednávané v této práci. Touto inspirací myslím práci s prameny, využívání metatextuality, prolínání současného a historického diskursu a v neposlední řadě využívání narativních postupů k reinterpetaci minulosti či, lépe řečeno, ustaveného obrazu minulosti, zpochybnění jeho statusu autentičnosti a odhalení jeho interpretativního charakteru.

Mnohé z nejpodatnějších románů věnovaných viktoriánské epoše však, zdá se, odrážejí změnu historického i sociologického vnímání 19. století, které v posledních desetiletích

zpochybnily odraz viktoriánské epochy, jak nám jej zůstavili modernisté, tj. jako dobu úzkoprsého šosáctví, omezenosti a morálního pokrytectví.

Při dnešním pohledu z odstupu se zdá, že se viktoriánci stali „obětí neskonalé povýšenosti pozdějších generací“, jak tento postoj charakterizoval ve své podnětné knize *Vymyšlení viktoriánci* (*Inventing the Victorians*)<sup>45</sup> publicista a historik Matthew Sweet. Viktoriáni, jak je známe dnes, jsou podle Sweeta „produktem“ kulturních bojů svedených v prvních letech 20. století mezi „ironicky zaměřenými“ členy skupiny Bloomsbury, jimiž byli například Virginia Woolfová nebo novinář Lytton Strachey, a stárnoucími představiteli oficiální kultury 19. století. Jako každá nastupující generace, i modernisté se potřebovali vymezit vůči svým předchůdcům a jak už tomu bývá, vybrali si k „dezinterpretaci“<sup>46</sup> předešlé éry ty nejsnazší cíle, které šlo velice snadno podrobit karikatuře.

A stejně jako v minulosti i v případě modernistického přepsání viktoriánské éry sehrála klíčovou úlohu na první pohled nenápadná, byť velice úspěšná kniha. Skutečně, na vytvoření určitého stereotypního a nelichotivého obrazu viktoriánské éry a kultury se nepodílely ani tak romány Virginie Woolfové či Jamese Joyce, jako žurnalistická publikace Lyttona Stracheyho *Významní viktoriánci* (*The Eminent Victorians*), kniha, obsahující řadu zjevných nepřesností a bohužel i vědomých nepravd<sup>47</sup>. Nicméně Stracheyho úderná, brilantně napsaná kniha měla jednu obrovskou přednost: přišla v pravý čas. Autor se dokonale trefil do nálady požadující kulturní změnu a z typického viktoriánce udělal oblíbený komický stereotyp modernistické doby.

Hlavní oblastí, kterou se modernisté chtěli odlišit od viktoriánců, byl sex. Ostatně pokud šlo o proklamované boření tabu, oblast sexu se přímo nabízela. Podle slavné pasáže z pera Virginie Woolfové začala moderní éra jednoho jarního podvečera roku 1908, kdy jí a její sestru Vanessu přišel do bytu na Gordon Square navštívit Lytton Strachey. Máme-li věřit Woolfové, Strachey vešel do salónku, zaostřil pohled na skvrnu na Vanessiných šatech a lakonicky se zeptal: „Sperma?“.

Virginie Woolfová tento okamžik později rozvádí:

---

<sup>45</sup> Matthew Sweet, *Inventing the Victorians*, Londýn 2001.

<sup>46</sup> Ve smyslu Bloomova „misreading“.

<sup>47</sup> Na tuto skutečnost vedle Sweeta poukazuje i autor dosud nejobsáhlejší biografie Lyttona Stracheyho Michael Holroyd (Michael Holroyd, *Lytton Strachey: The New Biography*, Londýn 1995). Holroyd píše, že Strachey si zejména v případě kardinála Manninga a Matthew Arnolda musel být vědom, že skutečnost je podřizována interpretativnímu cíli, jímž je vytvoření takového portréту významných viktoriánců, jehož dominantními rysy bude pokrytectví a šovinismus.

A s tímto jedním slovem padly všechny hranice zdrženlivosti a mlčení.

Jako by nás strhla záplava posvátné tekutiny. Naše rozhovory se stáčely k sexu... Debatovali jsme o kopulaci se stejným vzrušením a otevřeností, jako se kdysi diskutovalo o charakteru dobra... Myslím, že to byl velký pokrok v dějinách civilizace.

Woolfová a další členové skupiny Bloomsbury se snažili odlišit svou estetiku od estetiky svých předchůdců, ale zároveň se jim podařilo vytvořit takový obraz 19. století, jenž – pravda, s pomocí populární freudovské školy – přežil dalších 60 let. Podle Virginie Woolfové a dalších členů této „progresivní“ skupiny byl typický viktoriánec úzkoprsý, sociálně sektářský, v sexu nevzdělaný, pobožný, neschopný plného prožitku života a postoj viktoriánských žen k sexu vyjadřoval onen oblíbený, a dodnes tradovaným vtípem „lehni si, zavři oči a mysl na Anglii“, přestože první písemný výskyt této fráze pochází z jistého obskurního deníku z roku 1912<sup>48</sup>.

Je přitom velice úsměvné, poznamenává Matthew Sweet v citované knize, že modernisté, a zejména členové skupiny Bloomsbury, své soukromí chránili mnohem úzkostlivěji než leckterí prominentní viktoriánci. Zatímco o soukromém životě Charlese Dickense toho víme – anebo alespoň ti, jejichž zájmem či povoláním je to vědět – poměrně hodně, o oněch proklamovaných svobodách modernistů nevíme skoro nic: Leonard Woolf ve své pětisvazkové autobiografii publikované v šedesátých letech zcela mlčí o pravidelných výměnách sexuálních partnerů; k dopisům Lyttona Stracheyho se badatelé dostali až třicet let po smrti a dopisy jiného modernisty, T.S. Eliota, nejsou badatelům k dispozici dodnes<sup>49</sup>.

Že viktoriánská éra zdaleka nebyla tak prudérní, bylo docela nasnadě a uvědomil si to již Steven Marcus, který se ve vlivném, freudovsky orientovaném eseji *Ti jiní viktoriánci* (*The Other Victorians*)<sup>50</sup> z poloviny šedesátých let zaměřil na obrovský korpus pornografické literatury, jež se

---

<sup>48</sup> Matthew Sweet, *op. cit.*, str. 207.

<sup>49</sup> Matthew Sweet, *op. cit.*, str. 209

<sup>50</sup> Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-nineteenth-century England*, Londýn 2008, první vydání 1966.

dochoval z 19. století. Pornografická literatura (a později fotografie) totiž zažívala v údajně puritánském 19. století obrovský rozmach a máme-li věřit historikům tohoto žánru, pak již ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století bylo toto odvětví plně rozvinuté a výtěžky z prodeje pornografických textů dokonce byly používány k financování politické kampaně tehdejšího chartistického hnutí. Marcus ve svém eseji vychází z jedenáctisvazkové fiktivní autobiografie nazvané *Můj tajný život* (My Secret Life), jejímž autorem pravděpodobně byl Henry Spencer Ashbee.

Marcus tento spisek, jenž evidentně nabízí kombinaci skutečnosti s velkou mírou fikce, vzal jako paradigma a na jeho základě vytvořil obraz viktoriánské epochy, který sice na první pohled vyvrací modernistickou interpretaci viktoriánské éry, ovšem při podrobnějším studiu není nic víc než její rozvedení ve freudovských intencích. Stručně a zjednodušeně řečeno, tam kde Woolfová a další modernisté vidí homogenní prudérnost, spatřuje Marcus schizofrenii. Přijímá argumentaci o morální svázanosti viktoriánků, pouze podotýká, že to, co se nevešlo do úzkých mantinelů dobové morálky, bylo vytěsněno na okraj - a to nejen na okraj morálky, ale i na okraj společnosti. Typický viktoriánec žil podle Marcuse dvojitý život: na jedné straně byla pevná instituce monogamního manželství, na straně druhé nezákonný vztah, noc, bordel .

V intencích marcusovského duálního rozštěpení se nese i řada pozdějších textů o viktoriánkách a sexualitě. Například Ronald Pearsall ve své studii *Červík v rozpuku* (Worm in the Bud, 1969) načrtává v sexuálním životě viktoriánků jistou hranici mezi tím, o čem se mluvit mohlo, a tím, co představovalo „podzemí“, „underground“. Fraser Harrison zase studii *Temný anděl* (The Dark Angel, 1977) postavil na domněnce, že typický viktoriánec byl schopen „nahlížet sex jen skrze mlhu viny a úzkostí“.

Právě od kritiky této freudovské linie myšlení se odráží Michel Foucault v úvodní pasáži *Dějiny sexuality*. Foucault nejprve Marcusovu tezi ironicky přijímá, ovšem záhy ji staví na hlavu a ukazuje, že freudovský výklad v kontextu moderního myšlení prostě neobstojí. Foucaultovi nejde, ač se tak na první pohled může zdát, o to zjistit, zda epocha 19. století byla sexuálně pokrytecká či nikoli. Jde mu o to nahradit duální freudovský model represe modelem podstatně komplexnějším, v němž je represe vycházející z jednoho mocenského jádra nahrazena pavučinou vzájemně



podmíněných mocenských vztahů, jejichž účelem je nikoli potlačit, utišit, umlčet jednotlivé subjekty, ale naopak donutit je mluvit, a to v souladu s určitým paradigmatem.

Foucaultův záměr při interpretaci viktoriánské sexuality je spíše filosofický než historický a filosofický rozměr jeho knihy zaměřené na „vůli k vědění“ není tématem této práce. I přesto se nelze nezmínit o zajímavém historickém přínosu jeho kritiky. Samotnou represivní hypotézu Foucault nevyvrací – pouze nabízí několik pochybností a represi vyjímá z duálního režimu a zařazuje do „obecné ekonomie diskursů o sexu“. Citovaný Matthew Sweet jakožto historik věnuje ve své knize pozornost hlavně historické dimenzi Foucaultova projektu, a proto nakonec i jeho zařazuje do skupinky stoupců represivní hypotézy. To je však přinejmenším nepřesné. Represivní hypotéza není totiž mylná empiricky, ale teoreticky. Sweet se empiricky pokouší dokázat, že represe ve viktoriánské době prakticky neexistovala a odkazuje na široký korpus viktoriánské pornografické literatury. Jenže o to vposledku nejde. Stejně jako je myšlenkovou konstrukcí a iluzí naprostá svoboda, je jí i totální represe. Absolutní represe nemůže existovat v žádném okamžiku dějin a v žádné oblasti lidského života. Nicméně právě Foucault velice správně ukázal, že ona jednoduchá represe vycházejícího z duality rodina/hřích, legální/nelegální a v posledku postavená na freudovských konceptech je neudržitelná. Represe nepochybně ve viktoriánské době existovala, stejně jako existuje v době naší. Právě složitý a jemně nuancovaný vztah mezi represí a transgresí, anebo, lépe řečeno, mezi mnohými ohnisky represe a nesčetnými případy transgrese, se ukazuje jako myšlenkově velice inspirativní a jako živná půda pro zkoumání. Michel Foucault se na rozdíl od Sweeta nevěnuje pouze 19. století, zaměřuje se na vývoj sexuality v dějinách a svou analýzu směřuje ke svému velkému tématu, jímž je kritika moderní společnosti:

Buržoazní společnost 19. století - která je nepochybně i společností dneška - byla společností do očí bijící a fragmentované perverze. A to nikoli rozhodně kvůli pokrytectví, neboť nic nebylo zjevnějšího a výřečnějšího, anebo zjevněji přebíraného diskursy a institucemi. Ne proto, že jak se společnost pokoušela vybudovat příliš přísnou nebo

obecnou hráz proti sexualitě, vedlo to jen k rozpuku perverze a dlouhé patologii sexuálního instinktu. Tato moc vlastně neměla podobu zákona ani tabu. Naopak, fungovala na bázi množení singulárních sexualit. Nestanovila hranice sexuality, nýbrž rozšiřovala rozličné formy sexuality a ty sledovala podle souřadnic nekonečné penetrace. Nevylučovala sexualitu, nýbrž ji zahrnuje do těla jakožto způsob specifikace jednotlivců. Nesnažila se sexualitě vyhýbat; naopak přitahovala její různé formy pomocí spirál, v nichž se rozkoš a moc vzájemně posilovaly. Nevytvářela bariéry, naopak poskytovala maximální naplnění. Vytvářela a definovala sexuální mozaiku. Moderní společnost je perverzní nikoli navzdory svému puritánství nebo v reakci na pokrytectví; je perverzní jako taková, přímo, sama o sobě.<sup>51</sup>

Foucault tvrdí, že Západ nezná erotické umění, ale zná pouze „vědu o sexu“ – na rozdíl od světa orientálního. Francouzský filosof velice přesvědčivě ukazuje, že v antice i orientálních kulturách je erotika „umění“ (*ars, techné*), kdežto v západní kultuře je přinejmenším od počátku raného novověku předmětem „vědy“ (*theória, scientia*). To samozřejmě neznamena, že by v západní kultuře empiricky neexistovalo erotické umění (Aubrey Beardsley např.), pouze to, jak je sexualita primárně nahlížena. Proto nemá Matthew Sweet úplně pravdu, když Foucaultovi vytýká, že ignoruje obrovský korpus erotické literatury 19. století. Jak již bylo zmíněno, práce francouzského filosofa není empirická a jejím cílem není popisovat literární produkci viktoriánské doby, nýbrž sledovat spojitost mezi sexualitou a mocí. V tomto ohledu lze dokonce říci, že knihy Matthewa Sweeta a Michela Foucaulta se zajímavě doplňují: společně nabízejí trochu jiný pohled na 19. století a korigují či přinejmenším problematizují stereotypní představy o 19. století. Sweet přináší řadu zajímavých empirických postřehů, Foucault pak zajímavě – z perspektivy této práce – spojuje

---

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Dějiny sexuality* citováno z anglického překladu *The History of Sexuality, vol. 1*, New York 1990, str. 47.

diskusi o sexualitě s obecnou kritikou moderní společnosti. Stejné spojení najdeme i u dvou autorů, na jejichž díla bych se chtěl zaměřit v této kapitole: Johna Fowlese a Michela Fabera. Oba sdílejí s Foucaultem levicové zaměření – přestože zdaleka nejsou k moderní společnosti tak radikálně kritičtí - a oba ve svých románech kritizují společenské nerovnosti, přičemž jejich kritika zdaleka omezená historicky. Podobně jako u Foucaulta, i v jejich případě má obecnější platnost, zejména pak s přesahem do přítomnosti.

## **FRANCOUZOVA MILENKA JAKO ZDROJ INSPIRACE PRO NÁVRAT DO 19. STOLETÍ A ZÁROVEŇ EXISTENCIÁLNÍ ROMÁN?**

Výše zmíněná diskuse dokládá, že i když modernistická projekce viktoriánců – a s ní související sebe-projekce – byly velice silné a v mnohém dominantní, zůstala epocha 19. století jednak mocným zdrojem inspirace, jednak problémem, s nímž se bylo nutné vypořádat, a to zejména po druhé světové válce. Ohlédnutí do 19. století, jež je nahlíženo prizmatem 20. století, tedy ohlédnutí do věku poměrně stabilního, s více či méně pevným hodnotovým rámcem a ustálenou politickou konstitucí, umožňovalo nejen se zamyslet nad historickým vývojem, ale především přezkoumat vlastní hodnoty.

Jedním z prvních a nejvýznamnějších textů, který podrobil stereotyp 19. století „revizi“, je právě *Francouzova milenka* Johna Fowlese, jež vyšla v roce 1969. Jak jsem již zmínil v úvodu kapitoly, domnívám se, že tento román hraje velice významnou roli ve vývoji celého britského románu druhé poloviny 20. století, a tedy nejen románu historického či historizujícího. Ostatně ne náhodou jej David Lodge označil jako „rozcestí“ pro další vývoj: ve *Francouzově milence* se Johnu Fowlesovi podařilo dosáhnout úžasné syntézy. Spojil linii směřující k nebeletristickému románu (Truman Capote, Norman Mailer) s linií směřující k mýtu, alegorii a romanci. *Francouzova milenka* – a s ní ještě vynikající román J. G. Farrella *Nepokoje* – byla jedním z prvních románů, který tyto dvě linie dokázal spojit. Tyto romány jsou v jistém smyslu „koktejlem“ nejrůznějších tendencí a vlivů

a rozhodně nelze říct, že by se vyznačovaly nějakou žánrovou čistotou. A právě tato žánrová hybridita se ukázala jako klíčový rys pro další vývoje románu na britských ostrovech: je charakteristickým znakem nejlepších knih Juliana Barnes, Martina Amise, Salmana Rushdieho či Grahama Swifta. Je zjevné, že střední a nejmladší generace anglicky píšících prozaiků navazuje z velké části na tyto autory tvořící na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, zejména pak pokud jde o zkoumání takových tematických okruhů, jakými jsou historie, marginalita, anebo problém vztahu mezi autorem, textem a čtenářem.

U Johna Fowlese lze všechna tato témata nalézt v kondenzované podobě právě ve *Francouzově milence*. Je to dílo, které má bezpochyby historickou dimenzi, aniž by bylo historickým románem v klasickém smyslu slova. Spíše by bylo možné říci, že stojí velmi blízko současným teoretickým pokusům, často nazývaným souhrnně nová historie. Jako jeden z prvních totiž Fowles dokázal odhlédnout od stěžejního tématu směrem k margináliím a zaměřit se na fenomén každodenního života – zde jde samozřejmě o víc, než jen nastínit „plastičtější“ pozadí příběhu. Spisovatel prostřednictvím historické rešerše odhaluje a dodává příběhu náležitý kontext – v tomto případě „kontext“ v pravém významu slova, neboť minulost uchopuje nikoli jako minulost žitou, ale jako minulost-text. Tím, že obohacuje vyprávění příběhu o historický rozměr, postupuje autor po určité trajektorii, která je podobná té, již musí volit moderní historik, ovšem v opačném směru. Chce-li historik svá fakta nějak prezentovat, musí zvolit jistou narativní strategii, jak přesvědčivě ukázal Hayden White. Tato narativní strategie přitom mnohé prozrazuje. A spisovatel, v tomto případě John Fowles, když chce předložit čtenáři jeho příběh, volí určitý okruh historických textů, které použije k vytvoření metatextového prostředí, do něhož daný příběh zasadí. Stejně jako v případě historika prozrazuje ledacos zvolený narativní modus, tak v případě explicitně fiktivního díla může mnohé naznačit zvolená strategie při vedení historické rešerše. A důkladná historická rešerše dodává nového rozměru antagonismu, který je charakteristický pro každý historický román – onen původní odklad hluboce zapuštěný do každého textu, do každého okamžiku psaní, je zde obrácen proti svému běžnému pohybu, autor se vrací do minulosti, aby znovu prošel určitou časovou epochou, která již nemůže „být“ a která v přísném smyslu slova nikdy „nebyla“. Historický kontext tak v posledku román zrazuje: problematizuje to, co autor říká, zpochybňuje, odhaluje jako

jistý druh autorské projekce. V určitém smyslu je tak detailní kontext obdobou deziluze, kterou nabízí Fowles čtenářům v závěru románu, když do textu vstoupí persona autora.

Anachronismus je u Fowlese o to nápadnější, že autor do svého románu vložil „existenciální“ dimenzi. Protagonista příběhu je nucen volit a tato volba je chápána zcela v rámci existenciálního myšlení poloviny 20. století. Detailně propracovaný historický kontext nám umožňuje situaci, v níž se hrdina Charles nachází, porovnat se situacemi, které museli řešit protagonisté románů Thomase Hardyho nebo Charlese Dickense. A zjišťujeme, že Fowlesův příběh skutečně je „anachronismus“. Na druhou stranu je třeba zdůraznit, že touto anachronistickou volbou se *Francouzova milénka* jako román nevyčerpává.

Existenciálnímu výkladu se věnovali všichni Fowlesovi komentátoři. Tak například William J. Palmer upozorňuje, že *Francouzova milénka* se „sice na první pohled jeví jako další z existenciálních románů, v němž protagonisté, Charles Smithson a Sarah Woodruff, hledají své já ve světě potlačujícím individualitu,“ nicméně při bližším pohledu je podle Palmera zjevné, že „*Francouzova milénka* je ve skutečnosti román o umění“:

Jde o nejkreativnější druh literární kritiky. Personifikuje minulost románu jakožto žánru a zároveň sonduje jeho současnou atrofii. Zkoumá styl a tradici minulosti tohoto žánru, a to nikoli imitací minulosti, nýbrž spíše jako prostředek rozlomení tradice. Autorské komentáře o žánru románu jsou vlastně voláním po tom, aby umění napodobovalo život; jsou výzvou k tomu, aby se žánr vzbouřil - stejně jako se podobné příležitosti dostalo Smitsonovi - proti tyranii minulosti a aby našel identitu v nových experimentálních formách.<sup>52</sup>

Barry N. Olshen klade ve svém výkladu důraz na jistý rozpor mezi napětím a „protiklady“, které dle jsou dle jeho názoru produktem viktoriánské doby, a tím, jaké volby musí Charles v románu činit - ty jsou podle Olshena zcela moderní, čímž se celý román přibližuje naší době:

---

<sup>52</sup> William J. Palmer, *The Fiction of John Fowles*, St Louis 1974, str. 65.

Fowles se nám ze všech sil snaží ukázat, že ze ztracené koherence období vystupují nové možnosti pro emancipaci lidství, že osobní a společenské změny dávají vyvstat novému potenciálu osobního vědomí. Tato témata ostatně předznamenává epigraf románu z Marxova *Zur Judenfrage*: „Každá emancipace je obnovou lidského světa a lidských vztahů.” Jinde Fowles poznamenává, že jeho cílem bylo „ukázat existencialistické vědomí v době, kdy to chronologicky možné nebylo.”<sup>53</sup>

Souhlasil bych s Palmerem, že ve Francouzově milence běží o románovou formu jako takovou, a to velice zásadním způsobem. Jen stěží lze však přijmout jeho bipolární vnímání literatury a potažmo dějin, respektive rozdělení na literaturu (a dějiny) současnou, které jsou podle Palmera svobodné, emancipované, a literaturu (a dějiny) minulou, které vnímá jako sevřené represí. Tento přístup, jenž sdílí i druhý uvedený citát, se jeví jako velmi zjednodušující, a to do takové míry, že při čtení románu takovým prizmatem nám zůstane skryté mnohé z toho, čím tato kniha může čtenáře oslovit, respektive zůstane nám skryto možná to zásadní, co lze z textu vyčíst – při veškerém respektu Fowlesova skutečná síla netkví v myšlenkovém (ať už filosofickém či literárně-vědném) novátorství, nýbrž v jeho literárním projevu, ve způsobu, jímž dokáže látku zpracovat výsostně literárně – a právě tím dokázal tolik zaujmout čtenáře a inspirovat další generace spisovatelů).

Z čeho tento přístup pramení? Podíváme-li se na oba citované úryvky pozorně, odpověď je nasnadě. Za oběma texty se skrývá neochvějné přesvědčení, že naše doba je dobou svobody a stojí v příkrém protikladu k době viktoriánské, která naopak byla dobou útlaku, kdy jednotlivce drtily všudypřítomné konvence. Je pravda, že v průběhu dvacátého století prošel svět jistou liberalizací (nezávislost kolonií, sexuální revoluce, svoboda tisku a slova atd.), nicméně zůstává zde otázka,

---

<sup>53</sup> Barry N. Olshen, *John Fowles*, New York 1978, str. 72.

kterou položil Michel Foucault, a to, zda-li pouze jedna forma kontroly nebyla nahrazena jinou (např. místo přímé vlády nad koloniemi ovládnání pomocí kapitálu atd.).

Ale i kdybychom byli napevno a oprávněně přesvědčeni, že svět je dnes mnohem svobodnější, na celé věci by to mnohé neměnilo a uvedený přístup by působil stejně reduktivně. Navíc je pozoruhodné a zároveň příznačné, že ani jeden z těchto citátů nemá přímou oporu v textu. Oba se opírají o Fowlesovy poznámky, které jsem citoval v úvodu kapitoly, přičemž Palmerův komentář přijímá tento text beze zbytku a jenom opakuje Fowlesův výrok o tom, že jeho první dva romány byly existencialistické, aniž by se nad tím nějak pozastavil. Olshen zase interpretuje celou *Francouzovu milenku* v linii naznačeném citátem v záhlaví díla, který může být (jak tomu u Fowlese bývá často) záměrně klamný. Olshen se zde naprosto spokojuje s tím, že tento citát z Marxe jde postavit vedle citátu jakési „autorské intence“, která je však navíc „intencí“ povšechnou, derivovanou z úplně jiného textu.

Jak se to s tedy s existenciálním rozměrem *Francouzovy milenky* má? Tak předně zde opět najdeme motiv, který je velmi frekventovaný i v předchozích autorových knihách, tedy *Mágovi* a *Sběratelovi*, tj. napětí mezi dvěma základními životními mody: být a mít. Ukazuje se, že v tomto ohledu se Charles Smithson staví bok po boku jak Cleggovi ze *Sběratele*, tak Nicholasovi z *Mága*. Stejně jako Clegg, i Charles je svým způsobem „sběratel“, na rozdíl od prvně jmenovaného jej však místo motýlů zajímají spíše zkameněliny, což je ale nakonec neméně výmluvné, neboť i zde je zřetelně vidět fascinaci umrtveným životem, který pozbyl schopnost vymykat se předem připraveným schématům. Palmer příhodně poznamenává, že v tomto ohledu je Charles, jenž mimochodem hrdě hlásá své darwiniánství, mnohem silněji přitahován k linnéovské *Scala naturae*. Palmer dále píše:

Charles je zcela nepochybně sběratel, stejně jako Clegg a jako Linné, nicméně na rozdíl od nich se nezblázní. Stejně jako Nicholas Urfe je Charles stále vzdělavatelný.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

Tím se dostáváme k problému „románu formování“ neboli bildungsromanu, který slouží Palmerovi jako klíč k interpretaci *Francouzovy milenky* – Charles je adeptem jisté, poněkud nespecifikované iniciace. Zatímco v prvně publikovaném románu se adept Clegg ukázal být iniciace neschopným a celý proces selhal, ve druhé a třetí knize tato iniciace (podle Palmerova čtení) probíhá už úspěšně.

Je nicméně otázka, zda *Mág* je skutečně bildungsroman a stejné pochybnosti se objevují i v případě *Francouzovy milenky*. Přitom v základě je Palmerovo čtení zcela legitimní: je totiž zcela nepochybné, že Fowles jistých strategií iniciačního románu nebo románu formování využívá, a stejně tak je nepochybné, že tento text má existencialistický aspekt, nicméně to ještě neznamená, že *Francouzova milenka* je iniciační román, kde běží o dosažení adepty svobody, o osvobození od konvencí, a to jak společenských, tak etických.

Ale vraťme se k textu. Jaké opory nám skýtá pro existencialistické čtení? Kromě toho, že dichotomie mezi moderm mít a být je v textu obsažena na implicitní rovině, nachází zde vyjádření i explicitní:

Říkal si, že je moc rozmazlený, zkažený civilizací na to, aby se vrátil znovu do přírody. A z toho ho přepadl smutek, takový nikoli nepříjemně hořkosladký. Vždyť byl nakonec člověkem viktoriánské doby. Nemůžeme od něho očekávat, že by viděl to, co teď - po tolika nasbíraném vědění a s lekcí, již nám poskytla existenciální filosofie - začínáme vidět my, totiž že touha vlastnit a touha radovat se z něčeho se vzájemně vylučují.<sup>55</sup>

Zde máme opět „existencialistickou filosofii“ ve Fowlesově vydání, ale i tak je tato pasáž velice problematičtá. A to proto, že ji nelze brát příliš vážně. Onen zmíněný nepřekonatelný rozpor mezi touhou vlastnit a touhou radovat se totiž není nic jiného než klišé, které nám sice umožní vztáhnout Fowlesův text k jistému limitovanému diskursu (Erich Fromm a další), ale

---

<sup>55</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Londýn 2004, s. 60.



pro interpretaci jako takovou příliš velkou vypovídající hodnotu nemá. Leckdy se stává, že touha vlastnit je přímo inherentní složkou touhy radovat se z něčeho, o čemž píše zajímavě Walter Benjamin<sup>56</sup>, nicméně pro čtení Fowlesova díla to není až tak podstatné. Mnohem významnější je ovšem jiná skutečnost: znovu (a to již poněkolikáté) se ukazuje, že vztah Fowlesova díla k existencialistickému myšlení není třeba brát až tak doslova. A to navzdory některým dalším indiciím v textu, například, když autor popisuje, jak je Charles postaven před určitou volbu:

Hlavně se však Charlesovi zdálo, že ho to staví před volbu; a i když část jeho já přímo nesnášela jakékoli volby, blížíme se tajemství jeho rozpoložení na cestě na západ, kdy druhou část jeho já nesnesitelně vzrušovala blízkost okamžiku rozhodnutí. Neměl k dispozici existencialistickou terminologii, nicméně to, co cítil, byla úzkost ze svobody - vědomí, že člověk je svobodný a zároveň vědomí, že být svobodný je situace plná hrůzy.<sup>57</sup>

Tato pasáž promlouvá již mnohem jasnějším hlasem a spojitost s existencialistickým myšlením je zde patrná i bez explicitního odkazu. Nicméně je třeba mít stále na paměti, že to je pouze určitá výpůjčka – Fowles si vypůjčuje z existencialistického diskursu stejně jako z mnoha dalších a tak je třeba si při čtení uchovat obezřetnost. Stále totiž zůstává nezodpovězena otázka celkového čtení textu. Budeme-li jej číst jako existencialistický román formování, k čemu dojdeme? Že Sarah dovedla Charlese ke vnímání svobody, že oťrásla jeho jistotami a přinutila jej porušit společenské konvence a Charles se tím stává svobodným člověkem? Člověkem naší doby, tj. 20. století? Taková interpretace mi přijde vzhledem ke kvalitám knihy poměrně chudá. I když přijmeme, že Sarah plní vzhledem k Charlesovi podobnou funkci jako Conchis vzhledem k Nicholasovi v *Mágovi*, celkové vyznění je vše, jen ne jisté. Má-li se Charles vymanit z pout konvencí, jak by to implikovalo toto čtení, jak má

---

<sup>56</sup> Zejména text „Vybalování knihovny”

<sup>57</sup> John Fowles, *Ibid.* s. 267.

poté jednat? Má to snad znamenat, že beztak egocentrický Charles má být egocentrickým v ještě větší míře? Zde existencialistické čtení trochu pokulhává, neboť se ukazuje být poměrně ploché a nedokáže dostát zásadnímu viktoriánskému rozdílu mezi „autentickou povinností“ a „falešnými konvencemi“. O tomto problému píše zajímavě Martin Hilský, když referuje o diskusi na stránkách *Victorian Studies* ze dne 15. března 1972:

Zvlášť pozoruhodný je Brantlingerův příspěvek a jeho komentář o viktoriánském pojmu „povinnosti“ (duty). Fowles implikuje, píše Brantlinger, že Charles se nedokázal dostatečně vymanit z viktoriánského mravního kódu symbolizovaného pojmem „duty“. Tím ale Fowles naznačuje, že by se Charles měl chovat ještě egocentričtěji než skutečně jedná. Zatímco George Eliotová činí zásadní rozdíl „mezi autentickou povinností vůči ostatním a falešnou konvencí, ve Fowlesově příběhu toto rozlišení chybí“. Lidská odpovědnost, píše Brantlinger, je jedna z viktoriánských hodnot, kterou je třeba udržet. Jestliže Charles odvrhne Ernestinu a dá přednost Sarah, je to sporná volba, třebaže představuje jeden z důvodů popularity Fowlesova románu.<sup>58</sup>

S touto výtkou vůči neúnosně reduktivnímu chápání pojmu „povinnosti“ nelze než souhlasit. Je zřejmé, a to již od samého začátku románu, že pro vypravěče se „povinnost“ (a to i v etickém slova smyslu) rovná „společenským konvencím“. To však pochopitelně nebyl případ ani viktoriánské epochy, ani viktoriánské literatury. Chce snad Fowles říci, že drama, které prožívají taková Dorothea v *Middlemarchi* či postavy Hardyho románů, spočívá pouze ve sporu se společenskými konvencemi? To je tvrzení po mém soudu naprosto neudržitelné a nehájil by ho jistě ani sám autor, přičemž právě toto je po mém soudu základní premisa, ze níž vychází Palmerův a Olshenův výklad.

---

<sup>58</sup> Martin Hilský *Současný britský román*, Praha 1992, s. 178.

Na první pohled přijatelné „existencialistické“ čtení nabízí Peter Conradi.<sup>59</sup> Ten chápe intelektuální vývoj hlavního hrdiny jako pokus o uniknutí ubíjejícímu determinismu. O Charlesovi říká, že „je opuštěn evolucí a zachráněn existencialismem“<sup>60</sup> a román jako takový posléze přirovnává k renesanční humanistické teologii:

kniha rozvíjí teologii podobnou učení o ctnostném pohanu, jak jej rozvíjel renesanční humanismus. Stejně jako generace dobrých mužů narozených před Kristem měli dostat posmrtný život, byť jim byla odepřena nová eschatologická moudrost, tak může dojít milosti i Charles, přestože nemá „výhodu existencialistické terminologie“.<sup>61</sup>

Jakkoli je jinak Peter Conradi velice inspirativní a jeho kniha snad vůbec nejlepší fowlesovskou monografií, zde, alespoň mám ten dojem, není jeho výklad schopen vyřešit uspokojujícím způsobem problém Charlesovy volby. Stále totiž zůstává otevřena otázka „odpovědnosti“. Ano, Charles může být postaven před jistou „existenciální volbu“, to nelze popřít, nicméně součástí této volby by musela být i odpovědnost vůči Ernestině. Tu v jeho jednání nenalézám a zdá se mi, že není obsažena ani v Conradiho interpretaci. Zde ovšem dlužno důrazně připomenout, že tato pasáž netvoří nějakou klíčovou část kritikovy stati. Je to spíše zmínka, přičemž Conradi se věnuje celkově mnohem spíše různým narativním strategiím, které autor v textu používá. Jeho názor jsem zde uvedl pouze pro úplnost a také, abych doložil, že existenciální výklad Fowlesova románu je sice možný, ovšem nikoli beze zbytku uspokojující a že jako mnohem užitečnější se jeví právě to, co Conradi dělá ve zbytku své stati – tj. zkoumání autorských postupů a vztah knihy k teorii románu vůbec.

Nicméně zbývá ještě probrat možnost výkladu *Francouzovy milenky* jako románu formování. Tohoto rysu se v té či oné míře dotýkají téměř všichni fowlesovští kritikové a není možné jej jen tak pominout. Výklad *Francouzovy milenky* jako bildungsromanu hraje značnou

---

<sup>59</sup> Peter Conradi *John Fowles*, Londýn 1982

<sup>60</sup> *Ibid.* s. 75

<sup>61</sup> *Ibid.* s. 76

roli právě u těch kritiků, kteří román vykládají „existencialisticky“ a zároveň „pozitivně“, tj. jako cestu hlavního hrdiny k získání nějakého autentického já, přičemž na této cestě jej vede Sarah. Často však, jak jsem již naznačil, má tento výklad neudržitelné konsekvence. Nyní bych se chtěl proto podívat na jedno takové čtení, které sice bude vycházet z pojetí románu jako románu formování, nicméně nepovede k jednoznačnému, a zároveň neudržitelnému závěru.

Zaměřím se zejména na subverzivní roli libida. V takovém světle se kniha ukazuje být nikoli kritikou viktoriánských konvencí, nýbrž demonstrací, jak destruktivně může sexuální síla působit na všechny velké kulturní systémy. Tento přístup, který bude rovněž operovat s některými „existencialistickými“ elementy textu, předkládá John Neary. Jeho čtení vychází pochopitelně především od postavy Sarah.

„Kdo je Sarah?“ ptá se vypravěč na konci 12. kapitoly, přičemž v kapitole následující přiznává, že sám neví. Sarah je tajemstvím, tak ji ostatně chápe většina Fowlesových kritiků a tak je také prezentována v románu. Neary zdůrazňuje moment, kdy Charles Sarah potkává na samém začátku románu a poukazuje na „pohled“, který prostupuje Charlesem a který dává do souvislosti se sartróvským „nicotním“ pohledem:

Obrátila se a podívala se na něho - anebo skrze něho, jak se to zdálo Charlesovi. Z prvního setkání si uchoval v paměti ani ne tak rysy její tváře, jako spíše povědomí, že ne vše v tom obličejí bylo takové, jak čekal. Žili ve věku, kdy se od ženy očekávalo, že bude plachá, poslušná, stydlivá. Charles měl okamžitě pocit, jako by porušil nějaký zákon; jako by Cobb náležel této tváři a nikoli Lyme. Neměla hezký obličej jako Ernestina. Podle všech dobových měřítek a vkusů neměla hezký obličej. Ale ta tvář byla nezapomenutelná, bylo v ní cosi tragického... ani stopy po umělosti, pokrytectví, hysterii, přetvářce a především... ani stopy po šílenství.

Znovu a znovu si Charles ten obličej představoval jako kopí; neměl na mysli samozřejmě, že by měl takový tvar, spíše to vyjadřovalo účinek, který na něj tvář měla. V tom krátkém okamžiku si připadal jako nespravedlivý nepřítel...<sup>62</sup>

Sarah zde rozhodně není absolutně „jiným“, není lévinasovskou „tváří“, přesto je však setkání s ní pro Charlese radikální událostí. Její tvář nenesla žádné známky hysterie či šílenství (což je navíc ještě zdůrazněno), není ji možné chápat jako něco „absolutně jiného“. Jaký to má význam? Podle Nearyho zde je důležité toto: Sarah se nevymyká racionálnímu diskursu, jakkoli popis tohoto „pohledu“ „vězí zcela v negativitě.“ Neary vzápětí, nikoli nepříhodně, tento pohled spojí s pohledem, který Sartre tematizuje na počátku třetí části svého díla *Bytí a nicota* (část třetí: *Le Pour-Autrui*, kapitola IV., *Le Regard*)<sup>63</sup>. Sartre zde mluví o pohledu jiného, který odcizuje subjektu jeho vlastní já a toto já halí do nicoty, avšak zároveň s tím poskytuje já vědomí o svém vlastním bytí. Neary argumentuje, že s postupným vývojem románu se tato „cizost“ Sarah stává postupně stále těsněji spojená s její sexualitou.

Nuže, Sarah je podle tohoto výkladu Charlesovou „zasvětitelkou“, přičemž je velice pozoruhodné, že stejně jako v případě Conchisově probíhá toto zasvěcení formou jistého příběhu. Sarah, více než kdokoli jiný v románu, je příběhem, textem. Zde, mohu-li použít Lyotardova termínu, se jeden velký příběh (emancipace, existencialistické čtení) dostává do konfliktu s příběhem osobním, který sice má na první pohled tomuto velkému příběhu sloužit, avšak v konečném důsledku se ukáže být tím, co velký příběh zpochybní. Ale tomuto tématu se budu podrobněji věnovat později.

Subverzivní sexuální síla, kterou uvádí do činnosti Sarah, však nezaznívá bataillovskými podtóny. Neary sice zdůrazňuje, že Sarah (zasvětitelka) vyvádí pomocí sexu Charlese z jeho „konvenčně viktoriánské nekonvenčnosti“, nicméně vzápětí poznamenává, že sexuální orientace Sarah se v kulminaci románu ukazuje být menší, než se zprvu mohlo zdát. Dochází zde totiž k odhalení jedné zásadní skutečnosti – Sarah byla panna, přičemž

---

<sup>62</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Londýn 1992, s. 14-15

<sup>63</sup> J. - P. Sartre *L'être et néant, Essais d'ontologie phénoménologique*, Paříž 1965, s. 310 - 368.

tato skutečnost se objevuje právě v okamžiku, kdy jí být přestává a Charles se tak dostává do obrovských pochybností, neboť dosud bral příběh, který mu Sarah vyprávěla a kterým vlastně beze zbytku byla, doslova. (Navíc je zde ještě jedna významná skutečnost: Charles se setkává s „nevěrohodným“ či „nespolehlivým“ vypravěčem a semínko pochybností je tak zaseto i do nás čtenářů – nejsem i my v rukou nedůvěryhodného vypravěče?) Neary tuto situaci velice příhodně komentuje takto:

Sarah není ani panna ani děvka (obě slova ztrácí svou použitelnost ve stejný okamžik); je hrou difference mezi těmito dvěma koncepty, nic mezi dvěma něco.<sup>64</sup>

Právě v okamžiku, kdy se odhaluje nepravdivost jejího příběhu, se však Sarah stává mohem enigmatičtější, než byla dosud. Nearyho interpretace ukazuje, že i když vyjdeme od čtení, které chápe *Francouzovu milenku* jako svého druhu bildungsroman, je možné dojít k výkladu, která nevyústí v neudržitelnost Charlesova egoismu a která nebude na román pohlížet černobílým paradigmatickým „konvence – svoboda“, „viktoriánská éra – současnost“, ale který naopak dojde k závěru radikálně odlišnému: že totiž ta svoboda není svobodou, jak ji chápe filosofie od Kanta, tedy ve smyslu autonomie subjektu, nýbrž že to je taková svoboda, která je především prostorem – jiným prostorem, chceme-li mluvit v souladu s hlavním tématem této práce – hrou diferencí, v níž v žádném případě nemůže zaniknout pojem „odpovědnosti“ a v němž se radikálním způsobem, mnohem radikálněji než ve existencialistickém pojetí, objevuje téma vztahu singulárního jedince a druhých, potažmo singularity a smrti. Právě takový prostor otevírá fikce a má-li Sarah Charlesovi vůbec udělovat nějakou lekci, zdá se, že je to právě tato.

---

<sup>64</sup> John Neary *Something and Nothingness: The Fiction of John Updike & John Fowles*, Chicago 1992, s. 171.

Co se týče vztahu *Francouzovy milenky* k bildungsromanu, je zde ještě jedna možnost, a to ta, že si Fowles jednoduše s konceptem bildungsromanu ironicky pohrává<sup>65</sup>.

Stačí se podívat, co se děje s hlavním hrdinou. Nezdá se, že by se v průběhu textu jeho charakter nějakým způsobem utvářel, formoval do pevného tvaru. Znamená pro Charlese proces deziluzí cestu k sobě samému? Ke svému vlastnímu já? Jako by celý tento koncept zde fungoval jako součást textové hry, neboť hlavní hrdina sám svou „celistvost“ vlastně ztrácí. Ano, čtenář se pochopitelně dozvídá, že „celistvost“, v mnohém formovaná společenskými konvencemi, byla do značné míry falešná, ale v textu, který v každém dalším kroku škrtá sebe sama, který se, řečeno slovy moderní kritiky, dekonstruuje, vyvstává nutně otázka, zda takto ambivalentní nebude i jakákoliv další dosažená „celistvost“ charakteru.

Z důvodů uvedených výše mi existenciální interpretace přijde neudržitelná, neboť vlastně čtenáře nutí číst mnohvrstevnatý román po jedné jediné linii, přičemž takový výklad musí brát v potaz pouze čtvrté zakončení románu a ignorovat tři další. Dále existencialistické čtení staví do příkrého protikladu povinnost a svobodu (viz Brantlingerova výtku citovaná výše) a dílo chápe jako zcela jasný bildungsroman, ovšem pak zde opět dochází k redukci prvních tří zakončení, přičemž zůstává otázkou, zda Sarah může v rámci textu plnit stejnou úlohu, jakou sehraává Conchis v *Mágovi*.

## **EXPERIMENTÁLNÍ PRÓZA?**

I po velice zběžném pročtení Fowlesova románu je patrné, že kromě vztahu k existencialismu má toto dílo přímý vztah i k literárně-teoretickému myšlení, jež se často staví vůči existencialismu do přímého protikladu. Mám na mysli stěží souhrnně pojmenovatelné debaty a myšlenkové proudy konce padesátých a celých šedesátých let, které se zabývaly takovými otázkami jako budoucnost románové formy, role autora v textu, vztah mezi ním a čtenářem, co je to psaní, co to vůbec znamená psát atd. Literatura, která

---

<sup>65</sup> Podobný jemně ironický přístup lze najít i v zakládajícím díle celého žánru, Goethově románu *Viléma Meistersa, léta učednická*, kdy si Vilém myslí, že při setkání s neznámým hrajícím ducha v Hamletovi objevil autentické herectví, ale ve skutečnosti jen podlehl síle okamžiku.

vznikala pod vlivem těchto názorových proudů se velice často, alespoň na první pohled, vyznačuje tendencí k jisté formálnosti a také obsahuje značné množství experimentálních prvků.

Třebaže experimentální prvky jsou ve Fowlesově románu integrovány do veskrze tradiční obecné formy, nelze je přehlédnout. Onou obecnou tradiční formou je žánr historického románu. Ano, s jistou mírou zjednodušení a zobecnění lze společně s mnoha fowlesovskými kritiky (např. Peterem Conradim) říci, že *Francouzova milenka* je historickým románem. Je to milostná romance situovaná do doby přesně sto let před svým vznikem, tj. do roku 1867. Tolik „tradiční forma“. Ovšem navzdory nesčetným dobovým dokumentům, které Fowles v průběhu románu cituje, je nám „iluze“ minulého odepřena. Čtenář se ani na okamžik nemůže ponořit do viktoriánského světa a prožívat spolu s Charlesem, Ernestinou a Sarah jejich příběh, a to z jediného prostého důvodu: neustále je totiž autorem upozorňován, že to, co právě čte, je jeho výtvar.

Navíc je čtenář častými „autorskými vstupy“ (kdy Fowles pracuje s iluzí přímé promluvy ke čtenáři) upozorňován ještě na jednu zásadní skutečnost, totiž že příběh odehrávající se roku 1867 nahlíží z perspektivy roku 1967. Přímo zásadním aspektem knihy se tak stává čas – text je polarizován na minulé a současné, přičemž oba časové momenty jsou často stavěny do kontrastu, aniž by však rok 1967 vycházel z tohoto srovnání lépe<sup>66</sup>, jak by chtěli naznačit v předchozí kapitole citovaní Palmer a Olshen. Nicméně konfrontace dvou časových momentů (ve smyslu jejich srovnávání) není jedinou a snad hlavní funkcí těchto autorských vstupů.

---

<sup>66</sup> Na tuto skutečnost upozorňuje Martin Hilský: „Třebaže se Fowles ve svém románu zabývá nejrůznějšími aspekty viktoriánské doby, je v jeho románu rok 1867 neustále nazírán z hlediska roku 1967. Viktoriánská minulost je neustále konfrontována ze současností. Tato aktualizace historického materiálu je umožněna vypravěčem, který často vystupuje z vlastního příběhu a komentuje viktoriánskou dobu ze svého, tj. současného hlediska. Tento autorský komentář vyjadřuje ironický odstup od viktoriánství (především se zaměřuje na kritiku viktoriánské pruderie, pokrytectví a samolibosti), zároveň však konfrontace minulosti se současností mnohdy vyznívá výrazně v neprospěch roku 1967.“ „Cesty a rozcestí současného anglického románu“ in: *Světová literatura 2 / 84*, s. 218.



## **AUTORSKÉ KOMENTÁŘE, VSTUPY A EPIGRAFY V ZÁHLAVÍ KAPITOL – NARUŠENÍ TEXTU**

Nyní bych se rád proto podíval na autorské vstupy podrobněji. S jistou mírou zobecnění lze rozdělit na dvě skupiny: první jsou delší autorské komentáře, často sociologické povahy (ze současné perspektivy se zabývají nejrůznějšími aspekty viktoriánského života), přičemž jsou to postřehy do značné míry citující zásadní díla, která v šedesátých letech přišla s novým pohledem na viktoriánskou společnost<sup>67</sup>. Příkladem takového komentáře může být pasus o lesbické lásce a ženské rozkoši v 19. kapitole či esej o viktoriánské sexualitě ve 35. kapitole. Druhá skupina těchto vstupů se odehrává na rovině slovní a konkrétní, kdy do viktoriánského kontextu proniká termín či metafora z kontextu současného. Tak například při charakterizaci paní Poulteneyové autor poznamenává, že by jistě našla uplatnění u gestapa, Ernestina zase zemřela na samém začátku druhé světové války, Sarah má podle vypravěče ve své hrudi ukrytý počítač, Charles se po pohlavním styku se Sarah cítí jako město před dopadem atomové bomby a najdeme zde i mnoho dalších odkazů na současné reálie (zejména dopravní a komunikační prostředky). Značnou problematičnost těchto „aktualizací“ zdůrazňuje ve výše citovaném článku Martin Hilský:

V řadě těchto drobných komentářů dochází nejen k historickému, ale především psychologickému zkreslení... a jejich smysl je jediný: *zdůraznit režisérskou roli autora*. Tyto autorské skoky do přítomnosti zdůrazňují především samy sebe, a do Fowlesova autorského komentáře vstupuje jistý moment samoúčelnosti.<sup>68</sup>

Ano, tyto zásahy skutečně problematické jsou, ba dokonce by se chtělo říct, že slovo problematický je ještě poměrně mírné: například když Charles přirovnává své pocity k pocitům města před dopadem atomové pumy, působí to poměrně nesmyslně.

Nepřiměřenost těchto komentářů bije do očí, působí rušivě a zabraňuje nám (čtenářům) podlehnout „iluzi reálného“ – neustále nás tyto komentáře upozorňují, že jsme

---

<sup>67</sup> Jde zejména o tyto knihy: G. M. Young *Victorian England: The Portrait of an Age* (1936), Steven Marcuse *The Other Victorians* (1966) a Royston Pike *The Human Documents of the Victorian Golden Age* (1967).

<sup>68</sup> Martin Hilský: „Cesty a rozcestí současného anglického románu“ in: *Světová literatura 2 / 84*, s. 218.

v rukou autora a že čteme literární text. Autorovo postavení je v knize ale dvojznačné: na jedné straně vyzdvihuje míru autonomie, kterou poskytuje svým postavám, na straně druhé jejich jednání i text sám „znásilňuje“ a neustále dává najevo moc autorského subjektu.

Ale tyto „komentáře“ mají možná ještě jednu funkci – upozorňují nás na propast, která se rozevírá mezi dvěma časovými údobími, tj. lety 1867 a 1967. Upozorňují nás, že minulost vždy budeme „číst“ a že toto čtení bude nevyhnutelně anachronické, ostatně takové jsou v překypující míře i tyto komentáře. Tradičně pojmávaný historický román se musí podobným anachronismům vyhýbat, neboť touží stvořit iluzi minulého. Jelikož však Fowlesův román není tradičním historickým románem, nýbrž textem do jisté míry experimentálním, tuto iluzi zcela záměrně ruší, naopak nás upozorňuje, že historie není něco, do čeho by bylo možné jen tak vklouznout, nýbrž že je to plod interpretace, která je ovšem vedena ze zcela jiného místa (tj. současnosti). Řečeno jinými slovy, jsme odsouzeni k současnosti a tudíž k anachronismu.

Vraťme se však ještě na chvíli ke zmíněné „režisérské roli autora“. V nastíněném kontextu totiž není role těchto „autorských vstupů“ vůbec samozřejmá. Předně si je zde třeba položit otázku, kdo v textu mluví. Jelikož se jedná o fikci, je patrné, že to není autor sám. Z prezentu, či lépe řečeno z času vzniku románu, promlouvá další „fiktivní“ postava. Máme tedy postavy žijící v roce 1867 a pak postavu pohybující se v roce 1967, která si uzurpuje roli „autora“. Tato postava promlouvá v knize v první osobě a nakonec se dokonce i fyzicky objeví na scéně, avšak jelikož čteme román, není zde žádný důvod k domněnce, že toto je hlas autora samotného. Nicméně právě tento hlas nás upozorňuje na některé skutečnosti, které bychom nemuseli v textu vzít plně v potaz: předně je to již zmíněná anachroničnost, dále pak skutečnost, že text „lže“, přičemž lež (ve smyslu fikce odhalené jako fikce)<sup>69</sup> se zde stává prostředkem reprezentace. Toto autorské „já“, jež rovněž nelze brát za slovo, nás nenápadně upozorňuje na procesy, které stojí za vytvářením „simulakra“ viktoriánské doby –

---

<sup>69</sup> Demaskovaná „fikce“ nebo „lež“ uvnitř románu ovšem vede ke stejné aporii, jakou představuje slavný antický výrok Kréťana, který prohlásil, že všichni Kréťané lžou. Wolfgang Iser v knize *Fiktivní a imaginární* přesvědčivě ukazuje, že neexistuje žádný transcendentální pozorovací bod, z něhož by šlo určit, zda jde o fikci či skutečnost.

toto simulakrum nemůže být „podobné“ době, již chce simulovat, pak by totiž ztratilo svou přesvědčivost, naopak aby bylo přesvědčivé, nesmí být modelu věrné, musí lhát, či alespoň zdánlivě lhát, aby mohlo vůbec vypovídat<sup>70</sup>.

Tyto rušivé prvky v textu nejsou jediným vpádem současné reality do iluze minulého století. Je zde ještě jedna celá skupina, která tuto iluzi podvrací stejnou měrou a možná ještě radikálněji – citáty, jimiž autor uvádí jednotlivé kapitoly. Podívejme se na ně proto podrobněji.

Celá kniha se otevírá citátem z Marxova spisu *K židovské otázce* (1844), přičemž při dalším čtení narazíme na ještě pět Marxových citátů: v sedmé kapitole z *Kapitálu* (1867), ve dvanácté z *Ekonomických a politických rukopisů* (1844), ve třicáté z *Německé ideologie* (1845-1846), ve třicáté sedmé z *Komunistického manifestu* (1848) a konečně ve čtyřicáté druhé ze *Svaté rodiny* (1845). Časově nepůsobí tyto citáty nijak rušivě – ostatně všechny do daného období dokonale zapadají. Nezapadají však tematicky. To mají ostatně společné s citáty z Darwina, podívejme se proto ještě na ně. V textu románu jako takovém je Darwin zmiňován několikrát (na rozdíl od Marxe), zejména v rozhovorech mezi dr. Groganem a Charlesem, a několikrát je zastoupen i v citátech uvádějících jednotlivé kapitoly: ve třetí, devatenácté a padesáté. Všechny tyto citáty pocházejí z knihy *O vzniku druhů* (1859). Palmer se domnívá, že tyto citáty z Darwina, společně s citáty z děl víceméně soudobých sociologů mají tuto funkci:

... Pomáhají definovat jak situaci Charles Smithsona ve viktoriánské Anglii, tj. aristokrata přirozeným výběrem určeného k vyhynutí a nahrazení vzrůstající se střední třídou, jež se ukazuje jako schopnější přežít, tak

---

<sup>70</sup> Velice zajímavé jsou v tomto ohledu poznámky samotného autora: „S dialogy mám ale problém, neboť autentický dialog z roku 1867 (nakolik jej lze vyčíst z dobových knih) zní příliš blízko našemu na to, aby působil dostatečně zastaralým dojmem. Často je v konfliktu s naším vlastním psychologickým obrazem viktoriánků – není dostatečně zkostrnatělý, eufemistický a tak dále. Tak se musím znovu uchýlovat k podvádění a volit formálnější, archaičtější jazyk (dokonce i na rok 1867), než byl ten, jímž se tehdy mluvilo.“ (Notes on an Unfinished Novel)

význam jednoho z hlavních imagistických motivů románu, totiž motivu fosilie.<sup>71</sup>

To je v jistém ohledu skutečně pravda, nicméně nedostaneme se dále než k marxisticko-darwinistickému čtení. Román pak budeme číst jako ilustraci jisté teorie či ještě spíše jako přenesení dané teorie, která původně popisovala skutečnost vývoje přírody, na lidskou společnost. Sběratel zkamenělin Charles by se tak vlastně poznával v objektech svého zájmu, na což nás Fowles v průběhu románu také chytře upozorňuje.

Interpretace je to zajisté legitimní, nicméně celou záležitost plně nevyčerpává. Palmer upozorňuje, že tyto citáty z Darwina ještě doplňují citáty z novější „vědecké“ literatury (Young, Gardner, Pike atd.). To je také pravda, avšak na jednu kategorii citátů zde Palmer úplně zapomíná – to jsou citáty z literatury skutečně dobové: dopisy z novin, nejrůznější úřední zprávy atd. Vezmeme-li v potaz časovou dimenzi, pak zde vzniká jisté napětí – na jedné straně dobové psaní, na straně druhé soudobá sociologická a historická literatura, která se o tyto a podobné písemné projevy sice opírá, nicméně je podrobuje kritické reflexi. Marx a Darwin pak stojí někde uprostřed a citace z jejich děl můžeme jen s obtížemi považovat za pouhou kulisu. Marx a Darwin v žádném případě nemají v textu *Francouzovy milenky* dotvářet „atmosféru“ doby, nýbrž, mohu-li zde použít tohoto foucaultovského termínu, fungují zde jako „zakladatelé diskurzivity“, která bude kriticky reflektovat dobu, v níž tyto spisy vznikaly. V konečném důsledku tak mají oba mnohem blíže druhému pólu, tj. skupině badatelů víceméně současných, působí vůči své době subverzivně a otrásají jejími vědeckými základy (Marx – třídní vědomí, Darwin – původ člověka a stvoření světa).

V jistém ohledu jsou Marx s Darwinem skutečně představiteli (či zakladateli) nejvýznamnějších myšlenkových proudů doby, nicméně jsou jimi z dnešního hlediska, z hlediska takového Younga, Pikea, Fowlese a jim podobných, takže opět narážíme na již několikrát zmíněný problém anachronismu. Autor nás téměř v každém okamžiku svého

---

<sup>71</sup> William J. Palmer: *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood*, University of Missouri Press, 1974, s.26.

románu chytře varuje, abychom nepropadli naivní iluzi, že se před námi otevírá nějaké panorama doby. Nikoli, „iluze“, kterou vytváří jeho text, je mnohem diferencovanější – na každém kroku číhá nebezpečí v podobě radikálního zlomu, diskontinuity mezi dvěma diskursy. Je pak zcela logické, že ony „autentické dokumenty“ musíme číst svým způsobem jako sbírku kuriozit. Milostnou romanci odehrávající se v minulém věku tak čteme z pozice subjektu zakořeněného v diskursu současném, jehož zakladateli jsou Marx, Darwin, Freud<sup>72</sup> a Nietzsche (ty by také mohl Fowles klidně citovat).

Toto byla jedna skupina citátů, které pocházely z dobových dokumentů či kritické literatury, nicméně v textu je ještě jedna, mnohem větší skupina – citáty pocházející z viktoriánské literatury, zejména z poezie. Kniha obsahuje téměř na padesát epigrafů od nejvýznamnějších viktoriánských básníků. Jsou zde zastoupeni Tennyson, Clough, Arnold a pochopitelně Hardy, jehož vliv je silně patrný i v textu jako takovém. Při bližším pohledu se ukazuje, že tyto epigrafy jsou ještě problematičtější než skupina první. Mnozí fowlesovští kritici funkci epigrafů uvádějících jednotlivé kapitoly *Francouzovy milenky* naprosto pomíjejí. Z rozsáhlého korpusu fowlesovské literatury se o ní zmiňuje jenom několik autorů: tak například Martin Hilský spatřuje v těchto citátech „nesporně zajímavý pokus inkorporovat do beletristického textu teoretický materiál postihující (alespoň ve výběru citovaných autorů) stěžejní myšlenkové proudy doby“<sup>73</sup>, za zjevně relevantní je považují i William Palmer a Gilbert Phelps.

Palmer se těmto citátům věnuje značně obšírně, ve své knize se pokouší podat jejich úplnou klasifikaci, která bohužel nepůsobí úplně přesvědčivě. Jelikož mu jde o existencialistickou interpretaci (možná dle autorských intencí) zaměřuje se ve svém komentáři především na citáty z Arnolda; citáty z Hardyho a Jane Austenové odbývá tvrzením, že pomáhají vytvořit scénu románu<sup>74</sup>. To je však pravdivé pouze do určité míry –

---

<sup>72</sup> Freud je v textu obsažen rovněž, a to formou aluze v kapitole 28, kde Fowles pojednává o hysterii.

<sup>73</sup> Martin Hilský: „Cesty a rozcestí současného anglického románu“ in: *Světová literatura* 2/84, s. 219.

<sup>74</sup> „Citace z Hardyho pomáhají vytvořit kulisu (stejně jako několik citací týkajících se Lyme z Jane Austenové), a to zejména pomocí opakovaných aluzí k básni nazvané „V přístavním městečku roku 1869.“ William J. Palmer: *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood*, St. Louis 1974, s.26

v textu nalézáme celkem tři citáty z románu Jane Austenové (kapitoly 5, 10 a 14) a osm citací z Hardyho poezie (kapitoly 1, 17, 18, 23, 32, 34, 35 a 58), přičemž báseň *At a Seaside Town in 1869* je citována pouze dvakrát (kapitoly 17, 58). Navíc to, co o daném městě v básni Hardy říká, se rozhodně nepodobá Lyme Regis a celý text se mnohem spíše vztahuje k milostnému příběhu. Zdá se tedy, že Palmerova klasifikace poněkud pokulhává – ostatně ani v případě citátů z díla Jane Austenové není celá věc bez problémů, neboť k Lyme se vztahují pouze dva epigrafy (kapitoly 5, 10)<sup>75</sup>, zatímco třetí hovoří o něčem naprosto odlišném<sup>76</sup>. V další deskripci citátů je Palmer již přesnější: stručně charakterizuje citace z Cloughovy poezie, zmiňuje se o klíčovém tématu Tennysonových básní a poznamenává, že se vyznačují stejným „existenciálním napětím“ („existential tension“) jako příběh Charlese a Sarah, a vzápětí zdůrazňuje klíčový význam citací z Arnolda:

Arnoldova poezie mluví o smutku a izolaci: izolaci člověka, jenž si uvědomuje, že musí definovat svou vlastní identitu a smutku člověka, který si je vědom toho, že v souladu s touto identitou musí činit bolestná rozhodnutí... Ke konci *Francouzovy milenky* už Charles, znavený hledáním svého já, přijímá Arnoldovu radu (opět podle toho, jaký si vybereme konec) a volí samotu, jež je nezbytná pro pokračování v tomto hledání ...<sup>77</sup>

Nicméně možná nebude bez zajímavosti se trochu déle zamyslet nad autory, které Fowles cituje. Palmer je považuje zcela samozřejmě a bezproblémově za dokonalé reprezentanty viktoriánské éry, o čemž ostatně svědčí i věta, která jeho exkurs o citátech ve *Francouzově milence* uzavírá:

---

<sup>75</sup> „Mladí lidé toužili vidět Lyme. (5) a „se zelenými roklemi mezi romantickými skalisky, roztroušenými stromy a zahradami ...“ (10)

<sup>76</sup> Jedná se o rozhovor týkající se otázky, jaká že je dobrá společnost.

<sup>77</sup> William J. Palmer: *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood*, St. Louis 1974, s.28

...a používá řadu epigrafů z viktoriánské poezie, jimiž osvětluje vlastní postavy a situace v románu. Iluze, že čtenář čte viktoriánský román, je ještě posilována právě těmito epigrafy. Fowlesova imitace viktoriánského stylu se slévá s původními viktoriánskými texty v těchto epigrafech a imitace tak působí autentičtější dojem.<sup>78</sup>

Nesouhlasím s názorem, že tyto epigrafy by měly něco osvětlovat. Naopak, jsou to citáty problematické<sup>79</sup>. Čteme-li je důkladně a vezmeme-li v úvahu, jakou roli se hráli jejich autoři v dějinách literatury, pak se ukazuje, že nejsou osvětlující, nýbrž zpochybňující.

Tak předně, Palmer zdůrazňuje význam citací z Arnoldových básní, nicméně zcela pomíjí, že jsou zde rovněž dva citáty z jeho spisu *Kultura a anarchie*, který je radikální kritikou viktoriánské doby a je vlastně jakýmsi pokračováním útoků, s nimiž Arnold přišel již v textech *Funkce kritiky* a *Heinrich Heine*, kde napadá filistrovství a uctívání mamonu. V mnohém tak stojí blízko prvně jmenované skupině (Marx a současné sociologické studie). Fowles chtěl, jak dosvědčují jeho výše citovaná slova z poznámek k románu, jistým způsobem pracovat s iluzí viktoriánské éry, kterou by neustále rozvracel, poukazoval na její disparátnost, schizofreničnost a svůj text jako by vepisoval do mezer, které se otevírají v samotném centru viktoriánské doby. Ano, pochopitelně, Tennyson, Clough, Arnold i Hardy jsou pro nás výsostnými představiteli viktoriánské literatury, ovšem jsou jimi stejným způsobem, jako jsou Marx a Darwin představiteli viktoriánské vědy, tedy jsou jimi z dnešního hlediska.

Jaké autory tedy Fowles cituje? Opět zde hraje značnou roli perspektiva, ze které na ně pohlížíme. Z našeho pohledu se může jednat o typické viktoriance, z pohledu jejich vlastní doby již to možná tak samozřejmé není. Fowles cituje Tennysonovu báseň *In memoriam* z roku 1850, která znamenala převrat v básníkově kariéře a svému autorovi

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Podobnou roli mott a epigrafů najdeme v evropské literatuře už od romantismu, viz Rainier Grutman, „Quoting Europe: Mottomania in the Romantic Age” in: Martin Procházka, Ondřej Pilný (eds.), *Time Refigured*, Praha 2005.

vynesla post poety laureáta, nicméně jinak Tennyson, přestože byl jmenován básníkem laureátem královnou Viktorií, úplně nezapadá do nějakého „iluzivního“ stereotypního obrazu viktoriánce<sup>80</sup> – měl velice liberální náboženské názory a svou velkou lásku Emily Selwoodovou si mohl vzít teprve po roce 1850, kdy se její otec přenesl přes skutečnost, že jeho nastávající zeť je bohém, nezřízeně pije portské a holduje tabáku. Navíc Tennysonova nejoblíbenější báseň *Maud*, ze které je v románu citováno desetkrát<sup>81</sup>, rozhodně nebyla ve své době přijata s nadšením, recenze byly veskrze kritické a čtenáře, mnohdy obdivovatele Tennysonova díla, šokovala morbidnost a agresivnost hlavního hrdiny. Clough je rovněž významným básníkem, ovšem opět z našeho pohledu, vždyť téměř každá monografie zdůrazňuje, jak se tón jeho poezie liší od typické viktoriánské poezie a jak stojí mnohem blíže básníkům dvacátého století. Leslie Stephen, otec Virginie Woolfové, zase jako editor podporoval Hardyho, Jamese a Stevensona, tedy autory, kteří představují jistý zlom ve vývoji románu. Mrs. Nortonová, vnučka R. B. Sheridana, není tak významnou básnířkou, proslavila se především svým soudním sporem s manželem, od kterého uprchla, a poté vášnivou obhajobou práv žen, což z ní rovněž nečiní typickou (ve smyslu jistého typizovaného stereotypu) viktoriánskou ženu. Dále je zde již zmiňovaný neúprosný kritik své doby Matthew Arnold a pak Thomas Hardy – ze všech citovaných postav vzhledem k Fowlesově románu asi nejvýznamnější. Hardy rovněž nebyl typickým viktoriánцем, jako první vnesl do románu sexuální témata v tak explicitní rovině, v jaké se o tom jeho předchůdcům ani nesnilo a překročil mnohá tabu viktoriánské prózy. Tak za jediného klasického viktoriánce zde můžeme považovat Williama Barnese, avšak ani to se neobejde bez problémů, neboť ten zase představuje významný vliv pro literární vývoj Hardyho a Hopkinse.

Dospíváme tak ke stejnému závěru jako v případě první skupiny. Nejde zde o snahu něco osvětlovat, vytvářet kulisu, nýbrž naopak zpochybňovat, neustále skrytě čtenáře

---

<sup>80</sup> Zdůrazňuji „iluzivního“, neboť Fowlesovi zde jde o to pracovat ironicky s iluzí, s jistým stereotypem. Jinak pochopitelně, co se poetiky a obsahu jeho díla týká, Tennyson „typickým“ viktoriánцем byl, to je nezpochybnitelné.

<sup>81</sup> V kapitolách 6, 10, 13, 16, 25, 29, 38, 43, 45, 49, 56.



upozorňovat, že čte vždy z nějaké perspektivy, že čte anachronicky a že čte jako subjekt zakotvený v jistém diskursivním poli.

## **MICHEL FABER: *KVÍTEK KARMÍNOVÝ A BÍLÝ* ANEB OBRAZY PROSTITUCE VE VIKTORIÁNSKÉM LONDÝNĚ**

Jak jsem již naznačil v úvodu této kapitoly, jedním z nejvýznamnějších současných historických nebo historizujících románů situovaných do období 19. století je určitě — soudě dle čtenářského ohlasu a kritické pozornosti, již se knize dostalo — *Kvítek karmínový a bílý* (Crimson Petal and the White) z pera Michela Fabera. Kniha poprvé vyšla v roce 2002 a bez bez Fowlese a nové historie je toto vynikající dílo jen stěží představitelné. Podobně jako Fowles, i Faber hned zkrájí románu upozorní čtenáře na roli vypravěče a mezi čtenářem a textem je tak ustavena jistá cézura<sup>82</sup>; s textem se není možné ztotožnit. Od první řádky víme, že k textu budeme muset přistupovat obezřetně, že naše potěšení ze čtení vždy bude ve stínu jistých pochybností. Bezprostřední rozkoš z četby viktoriánských románů byla vyhrazena viktoriáncům. V našem případě půjde o rozkoš odloženou, snad dokonce „rozkoš ve vzpomínce“, kdy děj vztáhneme k dalším textům, na nichž staví.

Pozor, kam šlapete. A buďte ve střehu, ještě se vám to bude hodit.

Město, do něhož vás přivádím, je rozlehlé a spleťité a vy jste v něm ještě nebyli. Možná si představujete, že ho dobře znáte z příběhů, které jste kdysi četli, ale to se mýlíte: ty příběhy vám totiž nadbíhaly, vítaly vás

---

<sup>82</sup> Bylo by možné a legitimní namítnout, že taková cézura existuje mezi každým čtenářem a každým textem, nicméně v případě vyprávění, které přistupuje k minulosti, vyprávění, jež je ze své povahy evidentně anachronistické, je tato cézura nápadnější.

jako přátele, chovaly se k vám, jako byste sem patřili. Jenže ve skutečnosti jste vetřelci z úplně jiného časoprostoru<sup>83</sup>.

Charles Taylor ve velmi dobré recenzi publikované na serveru salon.com píše:

Místy se *Kvítek karmínový a bílý* čte jako únos mimozemšťanů naruby. My, vetřelci, jsme vrženi do světa exemplářů, které studujeme, jsme vykázáni na okraj příběhu, kde můžeme jen tiše pozorovat. Jako kdyby Faber položil na viktoriánský Londýn obrovský skleněný zvon.<sup>84</sup>

Skutečně, Faberův text má povahu zkoumání – je vidět obrovský objem rešerší, který byl do románu investován (ostatně Faber prý ke knize sbíral materiál dvacet let), Faber neodobývá žádné detaily, byť některé jej zrazují<sup>85</sup>. Faber postupuje jako nový historik: nesnaží se nám za každou cenu vnutit iluzi románu 19. století, naopak na každém kroku upozorňuje čtenáře, že příběh je psán z perspektivy 21. století, kdy se i samotná perspektiva pohledu na město změnila: zatímco v 19. století je pevným centrem imperiální říše a centrem vědecké a průmyslové revoluce, v 21. století je podivným centrem ve světě globálních vesnic, „nezajímavým místem, kde se dějí zajímavé věci“, jak se trefně kdysi vyjádřil český historik Jan Kaplický.

Podobně jako Fowles i Faber postavil román na setkání zámožného muže s ženou nevalné pověsti. Zatímco ve Fowlesově případě šlo o ženu „záhadné“ pověsti, Faber se noří do světa viktoriánské prostituce. Jeho Sugar má do Sarah daleko. Je sice stejně inteligentní, ovšem tím, že nám Faber jakožto „vševědoucí“ vypravěč dává nahlédnout do jejího nitra, ztrácí pro nás čtenáře jakékoli tajemství. Je prostitutkou se vším všudy. A personu prostitutky si nasazuje i vypravěč.

---

<sup>83</sup> Michel Faber, *The Crimson Petal and the White*, Edinburgh 2003, s. 3.

<sup>84</sup> Charles Taylor, „The Crimson Petal and the White by Michel Faber,“ [www.salon.com](http://www.salon.com)

<sup>85</sup> V některých detailech se Faber samozřejmě mýlí. Je ovšem otázka, zda jde o vypravěčskou chybu nebo zda o záměrný omyl, který má ve čtenáři podporovat pocit odcizení: například o ženě Williama Rackhama vypravěč v jednom okamžiku prohlásí, že jí byl diagnostikován nádor na mozku. Přitom to by bylo možné teprve s pomocí rentgenu, který byl ovšem představen až o plných dvacet let později, než je děj románu. Z dalších drobných nepřesností stojí zmínka o psech na dostihovém závodišti (v 19. století v Británii silně nepravděpodobné až nemožné), nebo použití řady technických vynálezů.

A přece jste si mě nevybrali nablind. Měli jste jistá očekávání. No tak, nestydíte se: doufali jste, že uspokojím všechny ty touhy, které jste z vrozené plachosti nedokázali ani pojmenovat, anebo že si alespoň prostě užijete. Teď váháte, držíte se mě jako klíště, přesto vámi zmítá nutkání pustit se mě. Když jste si mě vybrali, nenadáli jste se, že budu tak velká a už vůbec jste nečekali, že vás popadnu tak pevně a rychle. Do tváří vás bodá déšť se sněhem, ostré jehličky tak mrazivé, až pálí, jako žhnoucí oharky ve větru. V uších vás začíná bolet. Ale nechali jste se svést a na obrat je už pozdě<sup>86</sup>.

Faberova kniha velmi dobře zapadá do kontextu obnoveného zájmu o problematiku prostituce v 19. století. V poslední době se románů inspirovaných světem viktoriánské prostituce objevilo hned několik – například Maggie Powerová v knize *Porphyriin milenec* spojila příběh chudé irské dívky Kathleen Manganové s motivem spiritismu a vampirismu. Na prostituci nezapomněla ve svých románech ani Sarah Watersová a bez velkého přehánění by bylo možné říct, že se objevuje – ostatně už od *Francouzovy milenky* – v každém románě situovaném do 19. století. Tento zájem literátů byl podpořen zájmem historiků. V anglosaském prostředí publikovala již v osmdesátých letech zajímavé práce Judith R. Walkowitzová,<sup>87</sup> prostituci na druhé straně kanálu La Manche se věnoval Alain Corbin<sup>88</sup>. Právě poslední jmenovaný velice případně upozorňuje, že prostitutka 19. století je osoba zbavená hlasu. Nikterak k nám nepromlouvá. Existuje řada dobových pornografických i akademických pojednání o prostituci, ovšem všechna jsou psána mužskou optikou. Prostitutka nemluví a nepíše – za ní mluví policajt, doktor, soudce. V tomto kontextu je zajímavé, že protagonistka Faberovy knihy, prostitutka jménem Sugar, píše. Faber ve svém

---

<sup>86</sup> Michel Faber, *op. cit.*, str. 3

<sup>87</sup> Judith R. Walkowitz, *Prostitution and Victorian Society: Women, Class and the State* (Londýn 1982), *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London* (Londýn 1992).

<sup>88</sup> Alain Corbin, *Le Filles de noce: Misère sexuelle et prostitution* (Paříž, 1978).

anachronickém úsilí se tak vlastně snaží nejen zkoumat, ale dát hlas té, která dlouho mluvit nemohla.

Z prací historiků dnes víme, že prostituce byla skutečně palčivým problémem viktoriánské společnosti, a v Londýně jakožto metropoli viktoriánské společnosti byl tento problém nejevidentnější<sup>89</sup>. Konzervativní odhady říkají, že v Londýně působilo v poslední čtvrtině 19. století na devět tisíc prostitutek (nepočítaje mužské prostitutky a poslíčky), realističtější odhady mluví o 15 tisících a ty nejodvážnější dokonce zmiňují číslo 22 tisíc<sup>90</sup>. Londýňané chodili za prodejním sexem na různá místa: vedle řady veřejných parků se nabízel zejména zábavní park Cremorne v Chelsea nebo Haymarket. To byla místa hojně navštěvovaná příslušníky vyšších a středních tříd a právě někam sem by patrně zamířil i William Rackham, protagonista Faberova románu.

#### **VOLBA PROSTŘEDÍ – DALŠÍ AUTORSKÉ GESTO**

V dalším „svévolném“ autorském gestu jej však Faber vyslal na místo navýsost nepravděpodobné.

Do čtvrti přiléhající k chrámu St Giles, čtvrti, která již dnes neexistuje, která však může posloužit jako dokonalé ztělesnění slumu 19. století.

Musím vás ale předem varovat, že vás zavedu na společenské dno: mezi ty úplně nejnižší. Od luxusního Bedford Square a Britského muzea jsme možná jen pár stovek metrů, leč dělí nás od něj New Oxford Street, řeka příliš široká, která nejde přeplavat a vy stojíte na špatném břehu. Mohu vás ujistit, že s lidmi z téhle ulice si princ welšský nikdy rukou nepotřásl, ani hlavou jim nepokynul, ba ani pod pláštěm noci nevyzkoušel zdejší prostitutky. A třebaže v Church Lane žije víc nevěstek než v jakékoli jiné ulici v Londýně, jejich úroveň neodpovídá nárokům urozených pánů. Ostatně pro skutečného znalce je žena víc než nějaká zdechlina, takový pán vám nepromine, že postele jsou

---

<sup>89</sup> Francis Finneganová nicméně přesvědčivě ukázala, že tento společenský problém sužoval i jiná anglická města. Viz Francis Finnegan *Poverty and Prostitution: A study of Victorian Prostitutes in York*, Cambridge 1979.

<sup>90</sup> Viz Matthew Sweet, *Inventing the Victorians*, str. 90.

špinavé, pokoje bídně vybavené, v krbech se netopí a před barákem nečeká drožka<sup>91</sup>.

Přitom je zajímavé, že místo, na němž se tento slum nacházel mělo velice bohatou historii. V dřevních dobách tu stával chrám a proslulá Drury Lane, kdysi „via de Aldwych“, byla hlavní silnicí spojující sídliště Lundenwic a osady rozesté kolem dnešní Watling Street. Ve 12. století na tomto místě vyrostla kaple a špitál pro malomocné.

Farnost se rozkládala na území dnes zhruba ohraničeném trojúhelníkem Charing Cross Road, New Oxford Street a Shaftesbury Avenue. Vedle útulku pro malomocné a později pro duševně choré vyrostla vesnička s obchody, jež dodala čtvrti velice zvláštní ráz: farnost St Giles, píše Peter Ackroyd v knize o Londýně<sup>92</sup>, nebyla ani město ani vesnice. Nacházela se mimo město, ale blízko Westminsteru. V 16. století se zde usadilo mnoho cizinců vykázaných z města, k nim se později přidali tuláci a chudáci. Už v 17. století byla čtvrť, dnes poměrně luxusní oblast pod New Oxford Street, proslulá svou bídou a neuspořádaností, a tak to zůstalo po několik století. Čtvrť fungovala jako křižovatka, píše Ackroyd. V místě, kde se dnes stýká Tottenham Court Road, Charing Cross Road, Oxford Street a New Oxford Street, stála šibenice, později pranýř a St Giles-in-the-Fields tak fungovala jako hranice: mezi životem a smrtí, městem a venkovem, řádem a chaosem.

Obzvláště nechvalné proslulosti dosáhla čtvrť v prvních dekádách 19. století. Tehdy zde existoval skutečný labyrint slumů, v nichž panovaly opravdu nepředstavitelné podmínky: čtvrť sloužila jako útočiště těm nejnuznějším, ale rovněž jako úkryt těm, kteří se dostali za hranici zákona. „Rookeries,“ jak se spleť úzkých uliček kolem někdejších Church Lane, Maynard Street a Carrier Street, nazývala, byly ostrůvky špinavých dvorků a temných zákoutí, obydlených prostitutkami, zloději a irskými přistěhovalci (právě kvůli silné irské komunitě se vžilo označení „Malý Dublin“ nebo „Svatá země“<sup>93</sup>). Peter Ackroyd ve své „biografii“ Londýna cituje dobová svědectví, jež vyjadřují údiv nad tím, že něco tak nuzného a odporného může ve vzkvétajícím

---

<sup>91</sup> Michel Faber, *op. cit.*, str. 4

<sup>92</sup> Peter Ackroyd, *London A Biography*, Londýn 2000, str. 132.

<sup>93</sup> *Ibid.* str. 137.

městě existovat. Tato čtvrť, máme-li věřit dochovaným záznamům, tvoří jakýsi protiklad onoho oficiálního města. „Vlastně jen sex a chlast mohly zde panující podmínky učinit snesitelnými,“ píše v citované knize Peter Ackroyd, který vzápětí pro dokreslení situace přidává řadu barvitých popisů, například:

Uličky byly úzké a špinavé, okna rozpadajících se příbytků byla ucpaná kusy papíru, vnitřky obydlí byly vlhké a odporné. Zdi se prohýbaly, podlahu pokrývalo smetí, stropy pokrývala plíseň; a zápach těch míst byl naprosto nepopsatelný... Za jedněmi z nejrušnějších ulic hlavního města se nacházela oblast zatuchlé nečinnosti a zbídačenosti; byl to jeden z mnoha přetrvávajících kontrastů v městě. Nočním příbytkům se říkalo „žebrácké opery“, a to zejména kvůli pití a chaosu, které nocování v této lokalitě provázely.“<sup>94</sup>

Ano, přijměme základní premisu, že čtvrť kolem St Giles skutečně představovala to nejhlubší dno. Bylo to vlastně jakési ne-místo, místo, z něhož ani nebylo možné mluvit a proto se mu žádného hlasu nedostalo. Pokud – jak zdůrazňují historikové zabývající se dějinami prostituce – neměl prostitutky viktoriánské doby žádný hlas, nýbrž byly pouze vystaveny kontrolujícímu dohledu a diskursu mužské autority, pak o to nemožnější bylo mluvit z Church Lane. Prostředí, jak jej zachycuje Faber s četnými odkazy k historickým pramenům, je jakýmsi negativním prostorem – částí města, která nemá pevného určení<sup>95</sup> a v níž se vztahy panující v městě jako takovém hroutí dovnitř, obracejí proti sobě samým a ruší samu možnost existence společnosti. Nuže právě do takového místa situoval Michel Faber devatenáctiletou prostitutku Sugar, jež zde ve vykřičeném domě, který mimochodem vede její vlastní matka, píše satirický román, v němž pranýřuje neřesti mužů a viktoriánské společnosti jako takové. Stejně nepravděpodobné je i to, že by do téhle nuzné čtvrti zavítal zámožný student, někdejší dandy a dědic bohatého kosmetického impéria William

---

<sup>94</sup> Peter Ackroyd, *London: A Biography* (Londýn, 2000), str. 138.

<sup>95</sup> Mám na mysli koncepci negativního prostoru, jak se v literárním myšlení vyvíjí od Célina po Houellebecqua. Viz též Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Literární prostor), Paříž 1988.

Rackham. Tuto nepravděpodobnost můžeme interpretovat v zásadě dvěma způsoby. Lze ji nahlížet jako historickou nepřesnost, neboť něco takového by ve viktoriánském románu, jehož pastiš nám Michel Faber nakonec předkládá, možné nebylo. Ba co víc, je to nemyslitelné v rámci konvencí tohoto žánru, které Faber jinak docela dodržuje. V jiné perspektivě můžeme tuto nepravděpodobnost vnímat jako další z několika autorských gest, jimiž nám vypravěč dává najevo, že to, co čteme, možná vypadá jako pastiš viktoriánského románu, ovšem že jeho pravidla a konvence stanoví on sám – a to takovým způsobem, že celý žánr postaví na hlavu. Ještě je zde třetí možnost, totiž vysvětlení zcela pragmatické: právě šokující podmínky panující v londýnských slumech přitáhly pozornost moderních historiků a vypravěč může z jejich poznatků plodně čerpat. K této interpretaci se ještě vrátím v závěru kapitoly věnované tomuto románu.

#### **VZESTUP A PÁD JEDNÉ HRDINKY**

V jistém smyslu by Faberův román bylo možné interpretovat jako přímočarou cestu protagonistky Sugar k vysněnému cíli, jímž je uniknout chudobě, nuzným podmínkám a prostituci. City, tajemství a další nekvantifikovatelné položky nemají v ekonomii její existence valného významu.

V porovnání s Fowlesovou Sarah je značně vypočítavá, až mechanická – což na druhou stranu může být dáno i vypravěčským postupem. Do nitra Sugar vidíme, kdežto do nitra Sarah nám Fowles – moudře – pohled odpírá. Nezvyklý název Faberova románu *Kvítek karmínový a bílý* je inspirován Tennysonovou básní, ovšem idylického Tennysona najdeme v knize pomálu; mnohem víc Faber pro svůj pastiš čerpá z Dickense, Gissinga nebo George Eliotové – právě její Dorothea z velkolepého eposu *Middlemarch* jako by v jistý aspektech posloužila Faberovi jako předobraz pro Sugar, byť se samozřejmě první jmenovaná pohybuje v jiných společenských kruzích. Již v samém úvodu románu je nám Sugar představena jako velice cílevědomá a mezi kolegyněmi prostitutkami obdivovaná žena:

Že je to zvláštní? Podle ostatních děvek jste ještě zdaleka neslyšeli všechno. Nejenom že Sugar *dokáže* číst a psát, ale ono ji to dokonce baví. Její pověst se možná šíří mezi světáky, nicméně rozhodně se

nemůže rovnat pověsti, které se těšila u ostatních prostitutek, totiž pověsti holky, co furt leží ve knížkách.<sup>96</sup>

Sugar neumí jen číst a psát. Faber ji obdařuje až mytickými schopnostmi: má geniální paměť, dokáže si zapamatovat jména všech svých kolegyň, má dokonalý přehled o všem, co se děje kolem ní i ve světě, ať místy připomíná komiksovou hrdinku. Nadto je natolik proslulá svými sexuálními službami, že se stane celebritou londýnské scény s prodejním sexem. William Rackham, mladí syn významného průmyslníka a posléze i dědic obrovského impéria, objeví Sugar prostřednictvím brožurky, která nabízí jakéhosi průvodce po londýnských veřejných domech, a právě speciálním službám poskytovaným Sugar je zde věnována náležitá pozornost.

Právě při popisu prostředí vykřičených domů a pornografické literatury je zřejmé, nakolik je Faberův pohled ovlivněný Marcusovou knihou: viktoriánskou společnost vnímá jako schizofrenní, rozdělenou na počestný život v rámci rodiny, podnikání, případně vyšší kultury, a na „hříšný“, skrytý život, který se nese zcela ve znamení sexu, alkoholu a odehrává se ponejvíce v noci. Právě takto rozdvojeným životem žije hlavní mužský hrdina knihy William Rackham. Po studiích na významné univerzitě si užívá lehkovážného života dandyho, nicméně když se jeho fanaticky pobožný bratr Henry ukáže jako zcela neschopný převzít rodinný podnik, ujímá se William svých synovských povinností a začíná žít způsobem života, který Marcus pokládá za charakteristický modus viktoriánské éry: ve dne spravuje podnik a dům, po nocích se potuluje Londýnem ve společnosti svých někdejších spolužáků ze studií, navštěvují hospody, zábavní podniky a vykřičené domy.

Ve Williamově případě však hranice mezi těmi dvěma světy není zcela nepropustná. Své podnikatelské instinkty si totiž přenáší i do nočního života. Již při druhém setkání se Sugar je tak okouzlen, že se rozhodne do vyhlášené prostitutky „investovat“ a rezervovat si ji celou pro sebe. Ambiciózní, cílevědomá žena jej velice silně přitahuje. Z Williamovy perspektivy je to žena do postele, se kterou se dá i hovořit. Na druhou stranu jako by se něčeho obával, jako by Sugar byla

---

<sup>96</sup> Michel Faber, *op.cit.*, str. 34.



navždy vykázána do oblasti touhy, za morální, psychologickou, ale zejména sociální hranici, kterou není možné překročit.

Zatímco William spravuje obrovské průmyslové impérium (specializující se na výrobu mýdla), jeho bratr bloudí po nocích stejnými vykřičenými čtvrtěmi, do nichž William dochází za rozptýlením, a snaží se zde místní prostitutky obrátit k víře a počestnému životu. Bylo-li řečeno, že William Rackham je vnímán schizofrenním prizmatem Marcusovy knihy, pak totéž platí i o jeho bratru Henrym. Na jedné straně zapálený moralista a náboženský fanatik, na straně druhý člověk bojující se svým libidem a masturbující při erotických představách, v nichž hraje hlavní roli slečna Emmeline Foxová, neortodoxní členka náboženského sboru, jež se věnuje resocializačním programům. I ona po Henrym touží, nicméně Henry se ve své rozpolcenosti propadá stále hlouběji, takže jejich vztah nemůže skončit než tragicky. Nicméně tento vedlejší příběh, dotýkající se hlavní linie románu, se vyznačuje neobyčejnou silou a působivostí – a též mimo jiné nabízí přesvědčivý důkaz, že se Faber nebál (na rozdíl od jiných současných autorů) hrát s viktoriánskými spisovateli tak říkajíc na jejich hřišti. Nabízí nám totiž vynikající „remake“ románu 19. století, který je stejně dějově propracovaný a spletitý jako jeho velké předobrazy.

Faber svůj Londýn 19. století zaplnil detailně nastudovanými reáliemi, barvitými popisy a též výraznými stereotypy. Jedním z nich je i Williamova žena Agnes. Sirota a bohatá dědička trpí nádorem na mozku a pomalu propadá šílenství, přiživovanému četbou spiritistických knih: například ve svých dvaceti letech stále ještě netuší nic o tom, že ženy pravidelně menstruuji, porodila dítě, ovšem jeho existence před ní musí být dokonale tajena a navíc tuto „věc“ není s to svému muži odpustit. Jak se její zdravotní situace zhoršuje, tento stereotyp viktoriánské manželky, která neví nic o sexu a je mírně šílená, stupňuje Faber do stále extrémnějších poloh, až se původně celistvý stereotyp rozlomí. Samozřejmě, pokud bychom knihu nahlíželi jako realistický román, pak by Agnes asi působila trochu nerealisticky – ale to všechny postavy v knize. Ty jsou totiž zvláštní kombinací skutečnosti, anachronismu a projektovaných představ – nabízejí nám čtenářský požitek a zároveň nás na každém kroku vybízejí ke zkoumání postoje k minulosti, ovšem též inspirují jiný, distancovaný pohled na naši vlastní žitou realitu.

Z toho, co bylo řečeno v předchozím odstavci, je nasnadě, že Williamovo manželství nefunguje, a tak nejprve zařídí Sugar luxusní byt, později ji dokonce přestěhuje k sobě a udělá z ní vychovatelku své dcery Sophie. Ta si přirozeně Sugar záhy zamiluje – jednak díky neortodoxní výuce, již Sugar praktikuje, jednak díky vztahu, který s ní Sugar dokázala navázat. V jistém ohledu je Sugar ženským protějškem dickensovských selfmademanů – jako oni, i ona na sobě tvrdě pracuje a přestože žije na okraji společnosti (tj. nejprve jako prostitutka, pak jako vydržovaná společnice), vyznává stejné hodnoty pracovitosti jako společnost samotná. Jak jsem již napsal, Sugar je obdařena inteligencí; jenže do tajů Williamova podnikání, v němž mu zdatně radí, nepronikne jen díky svému nadání, ale především díky své ohromné pracovitosti. Jako by v této postavě prozrazoval Michel Faber cosi i na sebe: to, co se může jevit jako spontánní text, jako plod imaginace, je ve skutečnosti umně sestrojovanou konstrukcí, za kterou je spousta dřiny, ověřování a studia dobových pramenů.

Faber si dává hodně záležet, aby nám ukázal Sugar v práci: vidíme ji, jak bifluje knihy o podnikání, o výrobě parfémů... to vše ve snaze si Williama přitáhnout víc k sobě, dostat se mu pod kůži a snad překročit i onu poslední hranici: stát se z placené společnice více či méně legitimní partnerkou. V tomto svém úsilí – než udělá ten poslední a nevyhnutelně špatný krok – je natolik úspěšná, že máme problém věřit, zda její proklamovaná láska k Williamovi není jen přetvářka. Ale ono zde o lásku vlastně ani nejde: William i Sugar jsou dravci, kteří přes zdánlivou odlišnost vyznávají stejné hodnoty a kteří dělají vše pro to, aby v drsném světě raného kapitalismu přežili. Jen každý používá jiné prostředky. Zmínil-li jsem se o jisté bipolárnosti vnímání viktoriánské doby, pak toto rozdělení proniká i do vztahů mezi postavami a právě výše zmíněný, nenaplněný vztah Henryho a Emmeliny Foxové tvoří k hlavní linii, kterou je vztah Williama a Sugar, velice zajímavý pendant. Oba vztahy mají společného jmenovatele, nicméně zatímco v prvním jde o boj s psychickými bariérami, ten druhý naráží na bariéry sociální a moralistní.

Cílevědomost, s jakou jde Sugar za lepším životem, samozřejmě nekončí tím, že se stane Williamovou milenkou. Sugar touží po víc – po uznání, po společenském statusu. Chce se stát plnohodnotnou Williamovou partnerkou se vším, co k tomu patří. Jenže právě to je jí navždy odepřeno. Viktoriánský svět, jak jej líčí Faber, je světem ostře vymezených hranic a jedna z těchto

hranic odděluje sféru legitimního a nelegitimního. Jako milenka je Sugar legitimní. Jako partnerka, žena nikoli. A když se pokusí toto postavení získat prostřednictvím mateřství (jinými slovy, s Williamem otěhotní), překročí hranici, po čemž následuje trest, totiž vyhnání.

### **MARCUS, VIKTORIÁNSKÁ PORNOGRAFIE A MYŠLENÍ RESENTIMENTU**

Byla-li zmínka o metatextovosti Faberova románu, pak je třeba zmínit to, jakým způsobem pracuje Faber s pornografickou produkcí viktoriánské epochy. O ní byla řeč již v úvodní pasáži této kapitoly. Pornografické texty, poučují nás historici<sup>97</sup>, se staly masovým produktem poprvé ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století. Zejména chartisté používali zisk z prodeje erotických tiskovin k financování svých politických letáků, přičemž některé z těchto publikací byly hybridy obou žánrů. Po kolapsu chartistického hnutí v roce 1848 se z této vedlejší aktivity stal výnosný byznys. Ostatně právě již několikrát zmiňovaná kniha Stephena Marcuse *Ti druzí viktoriánci* z roku 1966 je nejpopulárnějším esejem o pornografické literatuře. Marcus se v knize věnuje hodně obsahu pornografických textů, tomu, co říkají. Méně pozornosti bohužel věnuje tomu, jak to říkají. Jazyk viktoriánských pornografických románů je totiž jazyk klinicky explicitní – na rozdíl od současné erotické literatury, jež se potýká se základním problémem, že všechna tabu byla již prolomena, se jazyk viktoriánské pornografické prózy stále mohl opájet pocitem transgrese cézury oddělující implicitní a explicitní.

Michel Faber ve svém románu tyto dvě sféry jazyka 19. století zvláštním způsobem kombinuje. „Brutálně otevřené popisy, které Faber používá v sexuálních scénách, mluví jazykem, který by v 19. století mohl být použit pouze v pornografii a představují tak další z Faberových zcizujících prostředků, jejichž účelem je rozbít dekorum, které si spojujeme s viktoriánskými romány a nabídnout animalistický pohled na sex, který kniha zastává,“ poznamenává trefně v již citované recenzi Charles Taylor.

Tento zcizující nástroj má několik pozoruhodných důsledků: za prvé přesvědčivě ukazuje, nakolik se změnila povaha erotické literatury, protože onen klinický jazyk pornografie 19. století je nám na počátku století jedenadvacátého poměrně cizí; lépe řečeno, nepůsobí vůbec eroticky; za

---

<sup>97</sup> Matthew Sweet, *Inventing the Victorians*, str. 194.

druhé Faber obrací dobový pornografický diskurs proti sobě samému a ukazuje, že ona původní rozkoš z textu skutečně pramenila víc z transgrese než z nějaké rafinované textové techniky; za třetí tyto pasáže více než jasně prozrazují autorův vztah k materiálu, což je neproblematictějším aspektem knihy.

Faber totiž 19. století nemá rád – na rozdíl třeba od Fowlese. „Ta kniha je vlastně úchvatná perverznost: dlouhý, detailně propracovaný viktoriánský román z pera někoho, kdo podle všeho viktoriánskou epochu nesnáší, kdo nevěří ničemu, co by mohlo čtenáře přimět k tomu, aby po *Kvítku karmínovém a bílém* sáhl,“<sup>98</sup> píše Taylor a nelze než souhlasit. Faber se pustil na hřiště viktoriánského románu, aby zde porazil nenáviděného soupeře. A dlužno dodat, že pro současné romanopisce viktoriánský román zůstane, vlastně musí zůstat soupeřem. Někteří současní spisovatelé, například John Fowles, vytvářejí pastiš viktoriánského románu, aby nám otevřeli cestu do minulosti. Faber na druhé straně píše vynikající román, aby se s minulostí vypořádal a jednou pro vždy odsoudil. Ostatně resentment, s nímž autor k zachycené době přistupuje, nejlépe vystihuje způsob, jímž si Sugar na konci jedné kapitoly ulevuje:

Co jen mohl Bůh, anebo ona Síla přírody, jež drží vesmír pohromadě, sledovat tím, že v podstatě znemožnil, aby člověk byl čistý uvnitř? Co je ve všeobecném plánu věcí tak jedinečného na chcankách, hovnech nebo zárodku dalšího nabubřelého človíčka, že se tyhle věci tak zuřivě drží jejich vnitřností?

„K sakru s Bohem,“ šeptá si pro sebe, zatímco napíná a povoluje pánevní svaly, „a se vším jeho hnusným stvořením.“

Faber vlastně nenachází na minulosti nic pozitivního – viktoriánská éra je mu v nejlepším předstupněm doby naší, v nejhorším jejím pravým opakem, temnou minulostí, od které je potřeba se osvobodit. Historický román je pro Fabera vlastně jakási ideologická zbraň – na rozdíl od

---

<sup>98</sup> Charles Taylor, „The Crimson Petal and the White by Michel Faber,“ [www.salon.com](http://www.salon.com)

Fowlese, jemuž slouží jako nástroj k uchopení širších souvislostí. Tento kontrast je o to zajímavější, že oba autoři, Fowles i Faber, jsou vyhraněně levicového smýšlení. A oba nahlíží minulost z perspektivy určitých jasně vyhraněných postojů, které jsou vzhledem k materiálu anachronické: zatímco však Fowlesův postoj je určován anachronismem existencialistickým, tj. má tendenci do textu, jakkoli se tomu text vzpírá, projektovat určitý existencialistický rozměr, zejména možnost, nebo snad dokonce nutnost volby, Faber na druhé straně volí anachronismus méně nápadný, leč o to víc limitující: jeho pojetí viktoriánské éry je svázáno anachronickým a dnes již poněkud archaickým pojetím moci. Podle tohoto pojetí je moc „vlastnictvím“, které získala určitá třída a které je vykonáváno přivlastňováním. Právě toto pojetí však bylo v posledních desetiletích podrobena kritice. Mnozí političtí filosofové i sociologové přesvědčivě ukázali, že „moc nevzniká tímto způsobem: je mnohem spíše strategií než vlastnictvím a její účinky nemohou vycházet z přivlastňování, nýbrž z funkcí disponování, manévrování, taktiky, technik, funkcí; že je spíše praktikována než vlastněna, není to privilegium, nabyté či chráněné vládnoucí třídou, nýbrž celkový důsledek strategických pozic.“<sup>99</sup> Faber vnímá rozdělení přísně třídě a jeho vnímání moci se projevuje v několika aspektech, zejména v jisté kvazi-fatalitě a vyhraněných stereotypech.

Skutečně, právě stereotypy postav jsou v textu Faberova románu zarážející. Již jsem zmínil, že William představuje typ dravého, citově mírně ohroublého a čím dál sebevědomějšího viktoriánského podnikatele, zatímco Sugar je selfmademan v ženské podobě, přičemž jistými aspekty své osobnosti připomene jak Dorotheu George Eliotové, tak Moll Flandersovou Daniela Defoea. Stereotypní jsou ovšem i další postavy: Williamův bratr Henry je ztělesněním náboženského fanatika, sublimujícího svou sexuální vášeň do evangelizační práce a trpícího výčitkami z nočních masturbací, zatímco Williamova žena Agnes je stereotypem vyšinuté viktoriánské manželky, která nejenže odmítá o sexu mluvit, ale dokonce i přemýšlet. Aby byla věrohodnější, Faber ji „obdařuje“ mozkovým nádorem, nicméně i tak je zjevné, že typus „šílená žena v podkroví“ je dotažen do samotného extrému. Agnes, kdysi milá a veselá dívka, zešílela sexem – pohlavní styk vnímá jako cosi brutálního, co na ní William spáchal po svatbě a z čeho se nemůže vzpamatovat. Proto žije v rozdvojeném světě: v reálném světě je upoutaná na lůžko, trpí

---

<sup>99</sup> Gilles Deleuze, *Foucault* (Praha 1996, str. 41)

představou o chorobách, přičemž jako chorobu vnímá každou tělesnou funkci včetně menstruace, kterou se jí přísnou dietou daří tlumit až potlačovat. Z tohoto světa utíká do světa fiktivního, mystického:

Agnes teď stojí u okna své ložnice a přeje si, kéž by se její anděl strážný zjevil pod stromy, přímo před bránou. Ruka ji svrbí, jak by mu chtěla zamávat. Ale zázraky si nelze vyprosit, ty se dějí, jen když Bůh na chvílku upadne do dřímoty a naše Paní využije jeho nepozornosti k nějaké milosti. Bůh, byla přesvědčena Agnes, je anglikán, kdežto naše Paní je pravé víry - oni dva nemají jednoduchý vztah, nedokážou se na ničem shodnout, snad jen na tom, že pokud by se rozvedli, využil by toho okamžitě Ďábel. A tak se vzájemně tolerují a starají se o svět nejlépe, jak dokážou.

Agnes, William, Henry... ti všichni mají svůj vlastní schizofrenní svět, přičemž příčinou této schizofrenie – a zde se ukazuje nakolik i Faber píše pod vlivem Marcuse – je rozdvojený svět viktoriánské morálky. Nicméně právě míra, do jaké jsou postaveny zasazeny do určitých stereotypů, významně ovlivňuje jejich chování v rámci příběhu knihy. Jinými slovy, nejednají ani tak jako postavy, ale jako loutky.

Fowles dal ve *Francouzově milence* svým postavám svobodu volby – Charles i Sarah v průběhu románu činí určitá rozhodnutí, ta mají nějaké příčiny i důsledky, přičemž zároveň mnohé z toho, co jejich volbu provází zůstává čtenáři skryto. Faber neskryvá nic – vidíme do nitra postav, ba někdy dokonce až do jejich tělesného nitra, jsme svědky jejich tělesných funkcí a ony se zcela, do nejmenšího detailu odhalují našemu pohledu. To ovšem není – jako u Fowlese – pohled „amatéra“, tedy čtenáře toužícího vychutnat si příběh a žít jej s postavami, nýbrž jde o pohled přísně klinický: studený, sledující, jak se postavy budou chovat v laboratorních podmínkách. A ony se skutečně chovají podle vytyčené hypotézy. „Postavy v tomto románu nejsou ovládány interakcí osudu a osobnosti, která je charakteristická například pro romány Thomase Hardyho. Jsou zcela

ovládány rozmary svého tvůrce, jeho přesvědčením, že nic dobrého nelze očekávat od někoho, kdo žil v takové době,<sup>100</sup> píše Taylor. Namísto osudu (Hardy) a volby (Fowles) se tak hybným momentem románu stává jasné autorské gesto – a právě toto gesto, projev určitého postoje, ideologie a resentimentu je asi nejproblematictějším aspektem Faberova románu.

## **ROLE NOVÉ HISTORIE**

V rámci tohoto gesta Faber efektivně využívá i historii. Tam, kde se spisovatelé 19. století nechají unášet logikou příběhu (Dickens), jistou osudovostí (Hardy) nebo i ideovým zaměřením (George Eliotová), volí Faber historický detail. Na rozdíl od Fowlese, který historická data používal jako kontext a s jeho pomocí rozhrával určitou hru mezi textem, kontextem a metatextem, Faberův „kontext“ je vším – dokonce nahrazuje i příběh, jakkoli se to může zdát překvapivé. Příběh Faberova románu je totiž skutečně banální a v žádném případě se nemůže měřit s viktoriánskými romány: v podstatě zde chybí zápletka a jednotlivé události jsou jen stupni na cestě k cíli. Nicméně přesto čtenář takový dojem nemá a kniha zvící 830 stran mu přijde jako román s epickým rozměrem. To je další z chytrých iluzí: vedle postav-loutek iluze epičnosti. Té se autorovi podařilo dosáhnout právě zdařilým využitím novohistorických postupů, kdy detailní popisy dobových zvyklostí, konkrétního prostředí a další „kontext“ jsou podávány čtenáři tak atraktivním způsobem, že mu přijdou jako příběh, román. Události „velké historie“ ponechává Faber bez povšimnutí, stejně jako dobové myšlení – zaměřuje se výhradně na historii každodenního života, na zvláštnosti módy, podobu společenského života. Vlastně by bylo možné říci, že příběh je Faberovi záminkou pro „vyprávění“ historie. Hayden White přesvědčivě ukázal, že každé historické vyprávění, ať už psané jako „objektivní“ vědecká studie nebo naopak jako „čtivo“ odráží určité postoje autora k materiálu – ve Faberově případě to platí dokonale. Pochmurné vyznění příběhu, jeho kvazi-osudovost, odráží jeho pohled na 19. století. Tato epocha převratných objevů a obrovských změn je pro něj, jakkoli je to překvapivé, dobou, kdy se nic nemohlo změnit, kdy vše bylo uvězněno v pevných základech daných třídním rozdělením.

---

<sup>100</sup> Charles Taylor, „The Crimson Petal and the White,“ Salon.com

Pokusil jsem se v této kapitole srovnat některé aspekty dvou významných současných „viktoriánských románů“. V tom nejpodstatnějším, totiž pohledu na viktoriánce se liší, a to zejména emotivně: přestože oba pokládají tuto dobu za období, které se nevyznačovalo přílišným liberalismem, Fowles má rád aspoň viktoriánské spisovatele, kdežto Faber přepisuje viktoriánskou prózu tím, že její pastiš prokládá pornografickým diskursem. Na druhé straně, mnohé mají tito dva spisovatelé společného. Předně oba pracují s heterotopii: u Fowlese je to Undercliff, tedy místo mezi mořem a souší, kde se odehrává osudové setkání Charlese a Sarah, u Fabera je touto heterotopii veřejný dům, kde William potká Sugar.



# LONDÝN A MĚSTO JAKO PALIMPSEST

*Přepisování dějin města: heterotopie, dezinterpretace a zpochybnění žánru*

Londýn jako metropole Británie a anglické literatury přirozeně přitahuje pozornost současných spisovatelů. Zejména pokud je řeč o moderních tématech, jako je moc, deformace prostoru nebo prostupování různých historických vrstev, se Londýn nabízí jako prominentní objekt zájmu: jak v knize *Londýn: biografie* zdůrazňuje Peter Ackroyd, město bylo vybudováno na imperativu moci a peněz – a také se v něm často bouralo, takže budovy v sobě často stojí na ruinách dřívějších staveb. Londýn má ještě jednu zvláštní vlastnost – přestože se město vždy profilovalo jako obchodní a finanční centrum, zároveň přitahovalo nejrůznější okultní snahy dodat kupeckému centru duchovní legitimitu, představit město jako Nový Jeruzalém, případně jako nástupce egyptské říše, ale též jako novou Tróju, Kartágo a též nový Řím, centrum duchovní, vojenské a obchodní moci. V procesu přepisování se tak dodává městu několikeré legitimacy, přičemž všechny tyto pokusy vycházejí z potřeby utvrdit jeho pozici centra. Je zajímavé – a nepochybně by to stálo za hlubší zkoumání – že k těmto pokusům dochází s rostoucí intenzitou od šedesátých let dvacátého století, tedy od doby, kdy Londýn coby centrum někdejšího impéria začal své výsadní postavení ztrácet, když už jeho pozice největšího města mezi městy nebyla zdaleka samozřejmá. A když se na přelomu dvacátého a jedenadvacátého století stal – opět nezpochybnitelným kulturním centrem přinejmenším evropského dění, začala se tato nově nabytá „duchovní legitimita“ velice hodit.

Lewis Mumford v roce 1961 charakterizoval město jakožto prostor, který v trajektorii městského života naplňuje „historický prostor mezi nejranějším pohřebištem na úsvitu dění a konečným hřbitovem“.<sup>101</sup> Město je podle Mumforda místem, kde vedle sebe žijí živí a mrtví:

---

<sup>101</sup> Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Londýn 1961, s. 7.

Každá historická civilizace začíná živým městským jádrem, polis, a končí společným hrobem plným prachu a kostí, nekropolis, městem mrtvých: ohněm spálené ruiny, rozvrácené budovy, prázdné dílny, hromady bezvýznamného odpadu, obyvatelstvo zmasakrováno nebo odvečeno do otroctví.<sup>102</sup>

Zároveň je město místem, které je obdařeno mnoha utopickými aspekty. Patrick Parrinder<sup>103</sup> upozornil na tuto skutečnost v souvislosti s Calvinovým románem *Neviditelná města* a zároveň zdůraznil, že v rámci Mumfordovy teorie vychází již od Platóna idea utopie z duchovních a materiálních kořenů, kdy instituce určené k přenosu „přínosů civilizace“ (goods of civilization), tedy zejména archiv, knihovna a akademie, navazují na dřívější, posvátné funkce města, jež nejprve bylo „místem obřadného setkávání, později domovem boha“.<sup>104</sup> Byla-li představa pastýřské idyly reminiscencí ztraceného ráje, pak město je vizí ráje ještě nedosaženého. „Po větší část lidských dějin právě obraz města zůstával v lidské představivosti jako něco, čímž se člověk může nejbližší přiblížit k ráji.“<sup>105</sup> Toto zvláštní napětí mezi minulostí a budoucností, napětí, které – zdůrazňuje Michel Serres<sup>106</sup> - vychází ze vztahu mezi základem, nekropolí, a transformacemi metropole. Moderní doba však tento vztah dosti zásadně pozměnila:

Hřbitov nacházející se uvnitř posvátného prostoru kostela na sebe vzal v době moderní civilizace poněkud odlišnou podobu; dosti překvapivě, právě v době, kdy se civilizace stává „ateistickou“ (jak se velmi hrubě říká), se v západní kultuře objevuje to, co nazýváme kultem smrti... spolu s individualizací smrti a buržoazním přivlastněním hřbitova se

---

<sup>102</sup> *Ibid.* s. 53.

<sup>103</sup> Patrick Parrinder, „These fragments I have shored against my ruin: Visions of Ruined London from Edmund Spenser to J.G. Ballard“ in: Susana Onega, John A. Stotesbury (eds.), *London in Literature, Visionary Mappings of the Metropolis*, Heidelberg 2002.

<sup>104</sup> *Ibid.* s. 21.

<sup>105</sup> Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*, Londýn: Secker & Warburg, 1961, s. 18.

<sup>106</sup> Michel Serres, *Statues*, Paříž: Seuil 1989, passim.

objevuje také posedlost smrtí jakožto „nemocí“. Má se za to, že mrtví přenášejí na zdravé lidi nemoci, že právě přítomnost a blízkost mrtvých přímo u domů, vedle kostela, takřka uprostřed ulice, šíří smrt. Tento dominantní motiv nemoci rozšiřované nákazou ze hřbitovů přetrvával až do konce 18. století, až do doby, kdy během 19. století bylo zahájeno stěhování hřbitovů na předměstí. Hřbitovy tak už netvoří posvátné a nesmrtelné srdce města, ale „jiná města“, kde každá rodina vlastní své temné místo odpočinku.<sup>107</sup>

Nicméně ztráta tohoto vnitřního napětí, vlastně odmítnutí aktu založení, znamená citelný zásah do temporality města – mrtví jsou vytěsněni na okraj a ti, kteří ve starobyklých hrobkách zůstali, jsou znovu-konstruováni jako turistický produkt.<sup>108</sup>

Zejména v případě Londýna má toto přepisování poměrně bohatou tradici s prominentním zastoupením romantických autorů, jako byli například Chatterton nebo De Quincey. V této sekci jsem se zaměřil na tři současné prozaiky: Petera Ackroyda, Iaina Sinclaira a Alana Moorea. Tuto trojici jsem zvolil záměrně, neboť všichni vycházejí z kreativní dezinterpretace chrámů, které v britské metropoli postavil barokní architekt Nicholas Hawksmoor. Nicméně při stejných východiscích jsou výsledky jejich tvůrčí práce diametrálně odlišné, ovšem stejně tak se liší účel, k němuž své tvůrčí postupy používají.

## **PETER ACKROYD: PSYCHOGEOGRAFIE A APOKRYF**

---

<sup>107</sup> Michel Foucault, „O jiných prostorech“ in: *Myšlení vnějšku*, Praha: Herrmann a synové, 1996, s. 81.

<sup>108</sup> Toho si všímá i poststrukturalistickým myšlením inspirovaná teorie architektury: „V rozdělení trvání na minulost a přítomnost je minulost nahlížena jako virtualita přítomnosti, zatímco budoucnost přepisuje nebo restrukturalizuje virtuální minulost. Trvání je tok, který spojuje budoucnost s minulostí. V tomto ohledu Groszová říká, že utopické není projekcí budoucnosti; spíše je to projekce minulosti nebo přítomnosti, jako kdyby to byla virtuální budoucnost. Pro Groszovou je chybou utopického myšlení a představivosti to, že zaměňuje možnost za virtualitu a tím nedokáže vnímat utopii jako časovost“, píše Peter Eisenman v předmluvě k: Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space*, MIT 2001, s. xii.

Jen málokterý současný britský spisovatel se věnuje dějinám Londýna tak intenzivně a soustavně jako Peter Ackroyd. Londýn je jeho věčným tématem. V Londýně se narodil<sup>109</sup> a s výjimkou dvou krátkých přestávek zde prožil celý život. Říká-li se, že každý spisovatel vlastně píše jednu knihu, o Ackroydovi to platí dvojnásobně. Vše, co během své dosavadní dráhy napsal, se nějakým způsobem vztahuje k Londýnu, anebo, řečeno jinými slovy, londýnská historie se promítá do všech jeho úvah, ať jsou soustředěny do románů, historických prací či esejů. Hlavním historickým odkazem města jsou pro Ackroyda londýnští vizionáři, mezi které počítá Turnera, Blakea a též Dickense. „Vždy mi připadalo zvláštní, že na londýnské kulturní scéně existuje jistá dvojdomost. Na jedné straně máme žurnalistický nebo intelektuální establishment, který sám sebe vnímá jako módní nebo dokonce osvícený... Tito lidé papouškují konvenční moudra a podporují plytké umělce, kteří tato moudra reflektují ve svém díle. Ale rovněž zde funguje silnější a významnější tradice: tradice energických, individualistických a nemoderních umělců, z nichž většina byla rodilými Londýňany.“<sup>110</sup> Určujícími konstantami londýnské kulturní tradice jsou pro Ackroyda kombinace tragédie a komedie (Dickens), materiálnosti a duchovnosti (Turner), teatrálnost (londýnská divadla a tančírny). Ty tvoří mocný protiklad proti síle peněz a touze po moci: „Pravda je taková, že Londýn byl vždy temné a nemilosrdné město. Byl vybudován na imperativě moci a peněz a nikoli na základě potřeb jeho obyvatel.“<sup>111</sup>

Perspektiva, v jaké Ackroyd Londýn a londýnskou kulturu vnímal, prošla během let zajímavým vývojem. V roce 1972 během stipendijního pobytu na Yale publikoval svůj text, esej *Poznámky k nové kultuře*. Přestože později bude tvrdit, že všechny jeho další knihy vycházejí z tohoto raného manifestu, ve skutečnosti doznala jeho perspektiva značného posunu, a to jak v tónu, tak v zaměření. Raný esej je maximálně kritický, tepe zkostnatělost anglické kultury, volá po následování zahraničních vlivů (Ackroyd tu připomíná zejména Robbe-Grilletovy romány či poezii Johna Ashberyho, kterého vnímá jako světlý protiklad nenáviděného Larkina) a uvádí do ostrovního diskursu myšlení Lacana či Derridy – ostatně právě ke „scéně psaní“, tolik

---

<sup>109</sup> V přednášce „London Luminaries and Cockney Visionaries“ říká: „Vyrostl jsem v obecním domě na západě Londýna. Byl to ten nejlepší vstup do života, jaký jsem si mohl přát. Od velice útlého věku se město stalo krajinou mé představivosti“, in: Peter Ackroyd, *The Collection*, Londýn, 2001, s. 346.

<sup>110</sup> Peter Ackroyd, „London Luminaries and Cockney Visionaries“ in *The Collection*, s. 347.

<sup>111</sup> *Ibid.* s. 348.

zdůrazňované oběma těmito spisovateli, lze do jisté míry vztáhnout způsob, jímž Peter Ackroyd zpočátku pracuje s psychogeografií, kterou nepřijímá zcela, nýbrž ji transformuje a upravuje ke svým účelům. V pozdních textech je mu Londýn naopak baštou angličanství, pevnou hrází staleté neměnnosti, která vzdoruje přílivu cizích myšlenek a stylů, povětšinou charakterizovaných jako mělké a škodlivé. Od někdejšího kritického zápalu směřuje k neméně zapálenému, až nacionalistickému patosu, který se nejvýrazněji projevuje v románech *Dům doktora Dee* (The House of Dr Dee) a *Anglická hudba* (The English Music). Pokud tedy předtím psal o důvěrně známých místech jako o místech jiných – a zde se opět dostává do hry pojetí heterotopie jakožto místa, které není utopie, tedy neexistující, ale které existuje v krajině či městě, ovšem podržuje si svou jinakost – pak v pozdních textech jsou tato místa jiná „jen jako“ – v podstatě totiž stvrzují stejnost.

V eseji „Anglický román dnes“ z roku 1981 už přirovnává avantgardu ke zbytečnému luxusnímu zboží („jako toustovače osázené drahokamy“)<sup>112</sup>. S odstupem času vnímá neexistenci britské avantgardy jako „neschopnost našich umělců se snadno vznášet na povrchu konzumní ekonomiky“. O kdysi vzývaných moderních amerických spisovatelích teď píše, že „žijí z tuku společnosti – společnosti, na kterou nepohlížejí jako kritici, ale ke které se upínají jako klienti hledající finanční podporu“.<sup>113</sup>

V objemné „biografii“, nazvané jednoduše a příznačně *Londýn*, pohlíží na britskou metropoli jako na lidské tělo, přičemž se odvolává na mystické obrazové emblémy Boží obce a v návaznosti na Sinclaira spojuje mystickou historii města s egyptskými kulty. Studie Londýna však obsahuje ještě zajímavější momenty než líčení mystické historie. Předně Ackroyd ukazuje, že město na Temži má poměrně daleko k typickému centralizovanému městu: je to spíše shluk obcí soustředěných kolem historického jádra, které se vyvíjely během staletí více či méně samostatně.

---

<sup>112</sup> „...pojetí avantgardy bylo značně vykořeněné. Cílem bylo spíš šokovat než přesvědčit. Avantgarda nevycházela z pochopení kulturní historie, nýbrž z ochoty tuto historii ignorovat či kritizovat. Takové postoje jsou možné pouze v časech hojnosti, tedy když obchodníci s uměním a kulturní nadace, abychom vzali dva prominentní příklady, mají nadbytek peněz. Výboje avantgardy v šedesátých a počátkem sedmdesátých let byly podobné luxusnímu zboží - toustovačům osázeným drahokami, ledničkám zabaleným do kožichu a podobně“ .“ Peter Ackroyd, „The English Novel Now“ in: *The Collection*, Londýn 2001, s. 323.

<sup>113</sup> Peter Ackroyd, „The English Novel Now“ in *The Collection*, s. 325.

I Londýn byl v období těsně po velkém požáru vystaven pokusům o zpřehlednění a „haussmanizaci“, které postihly Paříž, nicméně – jak poněkud pateticky zdůrazňuje Ackroyd – „tyto vznešené plány nikdy nemohly fungovat a taky nefungovaly. Postavil se jim totiž samotný charakter města: jeho dávné kořeny leží tak hluboko, že se jich nemůže dotknout žádný oheň, a tak duch místa zůstal ušetřen.“<sup>114</sup> Zde je třeba jedním dechem dodat, že charakteristický kolorit jednotlivých čtvrtí si zachovala řada evropských měst, která pohlcovala okolní vesnice. V Ackroydově případě má však tato fragmentární identita města, jež je sama o sobě banálním faktem, ještě jeden význam: každá z městských částí má své osobité příběhy. Ty jsou uchovávány v paměti a stávají se z nich legendy. Pokud Ackroyd cituje lidové rčení, že „žádná cihla nikdy neopustí Londýn, nýbrž je znovu použita,“ pak totéž by bylo možné říci i o příbězích: slavné vraždy na Ratcliffe Highway, řádění Jacka Rozparovače, život Johna Dee v Clerkenwellu, schůzky hermetických společností v okolí Britského muzea, to vše je znovu a znovu použito, přepisováno v Ackroydových knihách, a to jak biografiích, tak románech.

Recyklací těchto městských mýtů se Ackroyd hlásí k tradici londýnského antikvářství, o němž prohlašuje, že je to „vášeň, jež je Londýnu vlastní“.<sup>115</sup> Je pravda, že historie a tradice jsou Angličanům, a tedy i Londýňanům, bližší než jiným národům. Ostatně o anglické posedlosti historií se ve *Faustovi* posměšně vyjadřuje již Goethe a třeba historický román zažil svůj zrod i renesanci právě na britských ostrovech. Ackroyd na několika místech zmiňuje vlivnou práci kunsthistorika Nikolause Pevsnera, který psal o historizujících tendencích britské architektury, a přes Pevsnera se dostává k dílu Nicholase Hawksmoora, architekta, jehož stavbám se v druhé polovině 20. století dostalo značné pozornosti nejprve mezi architekty, později i mezi literáty. Zatímco někteří architekti, například Robert Venturi, viděli v Hawksmoorovi předchůdce postmodernismu,<sup>116</sup> literáti (hlavně Ackroyd, Sinclair a Moore) si jeho odkaz upravili k obrazu svému: akcentovali ponuré vzezření staveb a odkazovali k mystickým a hermetickým významům. V recenzi hawksmoorovské

---

<sup>114</sup> Peter Ackroyd, *London* (Londýn), str. 115.

<sup>115</sup> *Ibid.* 10.

<sup>116</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art New York, 1977. V této studii se Venturi kriticky vyrovnává s tradicí moderní architektury a umění, zejména pak s minimalizujícími tendencemi, proti nimž staví složitost a historickou eklektičnost. Jako jeden z příkladů mu slouží právě Hawksmoor, který ve své práci čerpal z široké škály minulých slohů.

monografie z pera Pierra de la Ruffinière du Prey to nakonec přiznává i Ackroyd: „Mezi spisovateli se objevil sklon prezentovat Hawksmoorovo dílo v ponurém světle a odkazovat na esoterické aspekty *prisca sapientia* neboli dávné moudrosti. Du Prey ovšem zařazuje architekta do entuziastického kroužku vědců a duchovních, kteří toužili po tom znovu dosáhnout optimismu a prostoty prvních křesťanů. Ve světě moru, požárů, královražd a občanských nepokojů hledali útěchu v prostém náboženství.“<sup>117</sup>

Nicholas Hawksmoor byl po morové ráně a velkém požáru Londýna vybrán společně s Jamesem a Vanbrughem, aby postavili nové londýnské chrámy. Žák sira Christophera Wrena pilně studoval historii architektury (ačkoliv jen z kreseb a popisů, protože sám nikdy neopustil břehy rodné země). Na londýnských předměstích se dochovalo celkem šest chrámů, které jsou charakteristické gotickými prvky, ale nezapřou ani silnou fascinaci prvními křesťanskými chrámy a pohanskými pohřebišti. A ačkoli z estetického hlediska jsou si chrámy v mnohém podobné a lze mezi nimi vystopovat příbuznosti, v žádném případě nejsou tím, co naznačují Ackroyd, Moore a Sinclair.<sup>118</sup>

Na druhé straně: koho dnes zajímá, že barokní architekt usiloval o návrat k náboženským ideálům raných křesťanů a že celé jeho dílo (a potažmo myšlení) je na hony vzdáleno nějakým esoterickým úvahám? Sinclair byl první, kdo se rozhodl architektovy intence zcela ignorovat a postavit svou interpretaci na vizuální podobě chrámů, kterou vztáhl ke kontextu, do něhož jsou zasazeny. Tyto kostely nejsou postaveny na malebných místech. Vyrostly na bývalých předměstích a záhy byly pohlceny zástavbou, která jim neoponechala ani trochu místa k nadechnutí. Následující historie dala pak těmto chrámům nový význam. Čtvrti, v nichž Hawksmoor kostely postavil, byly snad až na výjimku poměrně rušné. Toho umně využil Sinclair a spojil – přinejmenším v náznacích – vraždy, které se v těchto místech udály, s temným vzezřením kostelů. To, co se u Sinclaira

---

<sup>117</sup> Peter Ackroyd: „Hawksmoor's London Churches: Architecture and Theology,“ *The Times*, 5. července 2000

<sup>118</sup> Viz skvělou monografii z pera Kerryho Downese: Kerry Downes, *Hawksmoor*, Londýn: Hudson, 1996. Downes pečlivě shromáždil těch několik málo informací, které jsou o Hawksmoorově životě k dispozici a načrtl jeho životní i tvůrčí dráhu. Interpretace jeho chrámů, jak ji postavili Sinclair, Ackroyd a Moore zde prakticky nenachází žádnou oporu.

rozehrává (v knize *White Chappell, šarlatové stopy*) spíše v implicitní rovině, rozvedl Ackroyd explicitně ve svém nejlepším románu *Hawksmoor*.

Knihy vyšla poprvé v roce 1985 a získala si širokou oblibu u čtenářů (o čemž svědčí i to, že po dvaceti letech je stále v tisku), u kritiky i u ostatních spisovatelů. Schéma dvou paralelních časových linií, které se vzájemně, byť třeba nevysvětlitelně propojují, bylo zejména v devadesátých letech velice častým motivem, a to nejen v britské literatuře. Dvě časové roviny knihy nabízejí jistou ambivalenci a *Hawksmoor* je mnohoznačný, někdy neurčitý od začátku až do konce: chvíli jsme v pokušení číst jej jako současný román zasazený do minulosti, jindy zas jako historický román odehrávající se v přítomnosti, místy má rysy detektivky, jinde zas připomene psychologický thriller. Najdeme tu i pasáže poukazující k velmi oblíbenému žánru biografického historického románu. Podobně jako Sinclairova podivná báseň *Ludův žár* se i *Hawksmoor* zrodil z fascinace temnými zákoutími těch londýnských čtvrtí, které zdaleka nepatří k nejatraktivnějším. „Od dětství mne přitahovaly nebezpečné londýnské čtvrti Wapping, Spitalfields, Limehouse a ona určitá zchátralá ponurost, kterou ztělesňují: pokud existuje něco jako krajina imaginace, pak tou jsou tyto temné oblasti Londýna. Fascinovala mě jejich historie a vždy, když jsem šel od kostela sv. Anny v Limehouse ke chrámu sv. Jiří ve Wappingu, zdálo se mi, že ulice jsou jakousi ozvěnou, v níž se mísí současné hlasy s hlasy těch, kteří zde žili před námi.“<sup>119</sup>

Ostatně není se co divit, že Ackroyda, stejně jako mnoho jiných spisovatelů, inspiroval právě londýnský East End. Na rozdíl od sterilně spořádaných částí města mohla tato čtvrť nabídnout skutečnost doslova v syrovém stavu: dávné i současné legendy a mýty, bohatou neoficiální historii spojenou s kriminalitou doků, řádění Jacka Rozparovače a tři pozoruhodné Hawksmoorovy chrámy. „East End je rozlehlé a šokující město žijící vlastním životem. Je to nemravná změť slumů ukrývající plíživé lidské bytosti, místo, kde ženy a muži žijí z ginu a kde takové věci, jako je čistý límeček nebo košile, jsou něčím naprosto neznámým, kde každý má v obličejích nějakou tu modřinu a kde si nikdo nikdy nečeše vlasy,“ stěžuje si Arthur Morrison v knize *Příběhy z ulic zla*, vydané v roce 1894. East End, to byly především doky a s nimi spojená

---

<sup>119</sup> Peter Ackroyd, „London Luminaries and Cockney Visionaries“ in *The Collection*, s. 347.



kriminalita. Z krčem ve Wappingu se lidé unášeli na moře, směňovalo se tu pašované zboží, bujela prostituce a pouliční zločin. Jedna z místních hospod, Turf's Head, dokonce vlastnila licenci na prodej posledního piva odsouzeným pirátům, kteří putovali na popravu z vězení Newgate do Popravčího doku. Tato temná část Londýna, obstarávající v minulosti zdroje pracovní síly pro lodě a nekvalifikovanou práci v loděnicích, je též tradiční narázovou zónou pro imigranty. Ti sem přijížděli na lodích z celého světa a masivně se tu usazovali: nejprve francouzští hugenoti na sklonku 17. století, pak Irové po hladomoru, v polovině 19. století Číňané, kteří tu založili slavný obchod s opiem, na přelomu 19. a 20. století Židé prchající před pogromy a po druhé světové válce početná pákistánská a bangladéšská komunita. East End je tak vlastně jakýmsi protikladem tradičního Londýna: zatímco metropole monarchie střeží kontinuitu a identitu státu (sídlo panovníka), náboženství (Westminster Abbey) i obchod (burza), tak East End znamená stálou změnu. Zlořečená čtvrt světové metropole je hranicí města i řádu ztělesňovaného nejen monarchií, ale i tradicí. Zároveň je to nepohodlná připomínka skutečnosti, že hranice je až nebezpečně blízko: ne kdesi za stepmi a lesy, nýbrž jen několik o čtvrtí dál, pouhou hodinu chůze z centra, které právě blízkost hranice vyjevuje ve vší jeho křehkosti.

Špitálská pole neboli Spitalfields, kam Ackroyd zasadil děj svého románu, jsou jedním z nejstarších londýnských předměstí. Čtvrť známá svými manufakturami a pouličními trhy vyrostla kolem špitálu sv. Marie Špitálské zřízeného při místním převorství koncem 12. století. Hawksmoorův Chrám Páně (Christ Church) vyrostl na rušné dopravní tepně proražené slumy a spojující střed Londýna s východním okrajem města. Nejslavnější z šesti dochovaných Hawksmoorových kostelů byl v době svého vzniku vnímán jako kontroverzní stavba a architekt musel čelit posměškům: tak například James Ralph v roce 1743 chrám označil „za jednu nejabsurdnějších slátanin v Evropě“. Kostel neměl na růžích ustláno ani později. V 19. století přišel o centrální oltář, který byl prodán během renovace po požáru z Popeleční středy roku 1836. Chrátové lavice a boční galerie zmizely v šedesátých letech 19. století a další škody byly na budově napáchány v osmdesátých letech 19. století. Krásy kostela a bezútěšného stavu okolí si všiml v roce 1903 i Jack London, který později v knize *Lidé z hlubin* napsal: „Ve stínu Kristova chrámu jsem viděl něco, co bych už nikdy v životě nechtěl spatřit... masu zoufalých a

deformovaných lidí, které kdyby viděl Doré, namaloval by ještě d'ábelštější výjevy.“ Počátkem šedesátých let 20. století byl chrám opuštěn, přestaly se tu konat bohoslužby a ruinu ovládli bezdomovci.

Právě v té době se ale o polorozpadlý chrám zvedla vlna zájmu: Ian Sinclair vydal v roce 1975 básnickou sbírku *Ludův žár*, v níž oslavoval krásu Hawksmoorovy architektury, a v roce 1978 začala skupina architektů a milovníků architektury organizovat sbírku na opravu kostela. Ackroydův *Hawksmoor*, jenž vyšel v roce 1985, do této vlny obnoveného zájmu dobře zapadá. Chrám se nakonec podařilo zachránit a v druhé polovině devadesátých let prošel významnou rekonstrukcí.

Z literárního hlediska má obnovený zájem o Hawksmoorovo dílo jeden zásadní význam: dochází k němu souběžně s rehabilitací historického románu. To, co bylo kdysi žánrem pokleslým, v lepším případě něčím, co se nebralo příliš vážně, se najednou dostává do popředí seriózního zájmu. A stejnou rehabilitací procházejí i detektivky a thrillery. Ackroyd disponuje vedle vynikající znalosti Londýna i neobyčejně bystrým citem na měnící se intelektuální klima – není proto náhoda, že tyto dva žánry spojil do své patrně nejlepší knihy.

*Hawksmoor* je v jistém ohledu knihou o architektovi, který jde tak trochu proti proudu své doby. Nepodléhá zcela nadšení pro vše „moderní“, ale obrací se do minulosti, hrabe se v zemi, používá starých postupů, prvků a neváhá stavět na ruinách staveb dřívějších. Přesně tohle dělá i autor románu – předkládá nám jakýsi palimpsest (který je však sám o sobě iluzí, protože i jazykové „ruiny“, jichž Ackroyd používá, jsou jeho artefaktem). Čteme knihu, která se odehrává na dvou odlišných, leč vágně provázaných časových rovinách a která je psaná dvěma jazyky: současným a barokním. Lépe řečeno: současným jazykem a současným pastišem jazyka barokního. Pastišem proto, že autentický hovorový jazyk 17. století nám již zůstane navždy skryt. Víme sice, jak se v té době psalo, ale vzhledem k silné stylizovanosti jazykového projevu se můžeme jen dohadovat, jak asi vypadala tehdejší mluva. A přesně tak postupuje Ackroyd. Jeho verze barokního jazyka dosahuje neobyčejné působivosti, nicméně svými anachronismy nás neustále drží v napětí: čteme barokní jazyk, anebo je to všechno jen hra? Odpovědět si druhou možností by bylo příliš jednoduché, neboť způsob, jakým mluví Ackroydovi protagonisté ze 17. století, v sobě má až příliš

silné zdání autentičnosti. Nicméně znovu a znovu narážíme na stěnu neprostupnosti. Nikdy nebudeme vědět, jak mluvili doopravdy.

Na podobnou cézuru mezi přítomností a minulostí narážíme i v oblasti faktů. Ackroydův text nás nutí položit si otázku po historickém románu jako takovém: je to jen hra? Je to všechno jen výmysl autora, anebo zde je nějaká reálná substance? Téma vztahu historie a fikce, skutečnosti a výmyslu, je ostatně jedním ze stěžejních témat Ackroydova psaní. Jak si všiml Jean-Pierre Audigier v eseji „Apokryf podle Ackroyda“, <sup>120</sup> Ackroydova tvorba je fascinována motivem apokryfu, a to ve smyslu textu pochybné autenticity, textu pofidérního, padělaného, náležejícího nekanonické literatuře:

Tento pojem se týká objektu (apokryf je používán bez zpětného účinku), nicméně nikoli zacílení tohoto sdělení. Hra probíhá mezi historií/fikcí, jde o to pracovat na nejistotě hranice, která je definuje a destabilizovat nebo narušit jejich primární protiklad. To se děje posuny, zdvojováním a zaváděním prostředních pojmů: historicity ve vztahu k fikci<sup>121</sup>.

Hayden White přesvědčivě ukázal, že hranice mezi historií a fikcí je velice jemná, protože i historie musí používat figurativního jazyka, musí vyprávět příběh, a tudíž se nikdy nemůže zbavit fiktivního prvku. Peter Ackroyd s tímhle problémem rozhodně nemá: ví, že fikce může podstatně obohatit historické vyprávění, ale že tomu je i naopak: skutečnost dodává fikci naléhavosti, přesvědčivosti, umožňuje literatuře dosáhnout tam, kam by jako čirá fantazie měla přístup odepřený. Protiklad historie a fikce, anebo skutečnosti a fantazie, je protiklad zdánlivý: vše je zprostředkováváno jazykem. A protože vše bylo již jednou řečeno, je každý text nutně sekundární. Tento charakter sekundárnosti nejlépe vystihuje právě apokryf: umožňuje autorovi stavět na skutečnosti i na fikci, jedno doplňovat druhým. (Bohužel, Ackroyd někdy podlehne pokušení a překročí onu křehkou

---

<sup>120</sup> Jean Pierre Audigier, „Apocryphe selon Ackroyd“, in: *Le roman contemporain des îles britanniques* (Aix en Provence, 1994), str. 139.

<sup>121</sup> Ibid.

hranici mezi historií a fikcí i tam, kde to není zrovna žádoucí: například v monografii o Blakeovi si s fakty moc práce nedal a výsledným efektem není živý text, nýbrž text velice nepřesný.<sup>122)</sup>

Ale zpět k románům. Pro Ackroyda je imaginace hledáním starých fragmentů. V pozdějším, literárně nepříliš povedeném románu *Anglická hudba* cituje Joshuu Reynoldse: „Invence je přísně vzato jen stěží víc nežli kombinace těch obrazů, které byly shromážděny někdy dříve a uvízly v paměti.“<sup>123</sup> Dlužno dodat, že v Ackroydově případě se tyto obrazy vždy váží ke konkrétnímu místu. Imaginace a invence je nedílně spjata s místem, do něhož jsou jednotlivé příběhy situovány. To je i případ románu *Hawksmoor*, jehož zásadním motivem je architektura temnot. Autor opisuje práci architekta, který staví na ruinách. Text zrcadlí jednak text města, jež je neustále „přepisováno“, a zároveň text dějin, které jsou rovněž uzavřeny v bludném kruhu nových interpretací a reinterpretací. Výsledkem je palimpsest, text psaný na dřívějším textu, text, v jehož některých partiích probleskují významy naznačené už dříve. Struktura palimpsestu poukazuje hned k několika zajímavým aspektům: především je to nadbytek významu. Jednotlivé roviny obsahují různé významy, které jsou však dostupné jen ve fragmentech. Uchopení celkového významu (města, dějin) nám stále uniká. Symbolem významového přesahu jsou dětské říkanky, kterých je v románu hned několik: i dítě říká básničku, jejíž význam (v případě říkanek obsažených v románu dost krutý) je nekonečně přesahuje.

Ackroyd román koncipoval jako vyprávění o dvou rovinách, které se ne úplně dokonale překrývají. Jsou to dva různé příběhy, které se však odehrávají na stejném substrátu, tedy na jednom místě, a proto se neustále prolínají. Právě mezery, praskliny mezi těmito dvěma romány naznačují, že palimpsest románu neobsahuje jen tyto dvě roviny, ale že je jich více. Vlastně nespočetně.

Na jedné rovině sledujeme příběh mladého architekta, původně asistenta sira Christophera Wrena, který je obrazem historického Hawksmoora – to, že se nejmenuje Hawksmoor, ale Nicholas Dyer, jako by nám naznačovalo jistou autorskou licenci při zpracování příběhu.

---

<sup>122</sup> Pro zvýšení efektu uvádí například různé sekty, jejich členy údajně Blake v Londýně potkával, aniž by si však dal práci s tím ověřit si, zda skutečně je existence těchto sekt historicky dokázána v Blakeově době.

<sup>123</sup> Peter Ackroyd, *English Music*, Londýn, 1999, s. 37.

Hawksmoorovo jméno vyhradil Ackroyd pro současnou rovinu a pojmenoval tak detektiva, který řeší záhadné vraždy, k nimž dochází v okolí kostelů vystavěných románovým Dyerem (a reálným Hawksmoorem). Podobně jako reálný Hawksmoor, i Dyer staví kostely tam, kde by se siru Christopheru Wrenovi asi stavět nechtělo – na okrajích města, v polích, chudinských čtvrtích. Ackroyd doplňuje stavbu kostelů řadou apokryfních příběhů: tak se dozvídáme, že některé kostely vznikaly na bývalých pohřebištích, že pro jejich založení bylo potřeba oběti, že byly dílem jisté esoterické skupiny a že sám jejich autor během moru jen tak tak unikl takřka jisté smrti. Zda je alespoň něco z toho pravda, to ví jen sám Ackroyd... anebo možná ani on ne.

Motiv pohřebiště nás dostává k tomu, co bylo řečeno v úvodu. Zatímco staré chrámy zároveň sloužily jako hrobky, u nových by se toto již neočekávalo – ostatně nové kostely, které stavěl Hawksmoor, vznikaly na periferiích tehdejšího města. Proto je zajímavé, že Ackroyd přichází s konceptem, že chrámy byly vystavěny na místech, kde byly během moru pohřbívány oběti epidemie do hromadných hrobů, čímž chytře pro román otevírá celou řadu možností: temporalita aktu založení je obrácena, nicméně místo si podržuje své kvality heterotopie hřbitova, navíc anonymního.

Apokryf je vyjádřením jisté „románové gnose“ (Audigier: „gnose romanesque“), jež nabízí poznání minulosti (a nejen minulosti) vzájemným prostoupením historie a fikce. Vedle toho nás apokryf vrací k samým počátkům anglického románu, například k Defoeovu *Deníku morového roku*, na který *Hawksmoor* místy odkazuje. Tento svérázný návrat ke kořenům žánru je zároveň kritikou avantgardy usilující o něco radikálně nového: Ackroyd poměrně jasně ukazuje, že žádný umělec netvoří z ničeho, že každý umělec je jakýsi kutil, který spojuje minulé příběhy a propůjčuje jim novou naléhavost. Spojitost s *Deníkem morového roku* však neobstarávají jen přímé reference

k moru (a k jeho literárnímu ztvárnění), nýbrž i způsob, jímž jsou oba texty vystaveny. I *Deník morového roku*<sup>124</sup> je svým způsobem apokryf, text balancující na hraně historie a fikce.<sup>125</sup>

Pokud by pozdější časová rovina pouze jednoduše zrcadlila tu předchozí, bylo by to samozřejmě banální a nezajímavé. Jde-li o nějaké zrcadlení, tak probíhá oběma směry, i proto rozhodně nejde o prosté opakování událostí. Toto zrcadlení dokážeme mnohdy spíše vycítit než přesně popsat: dojde-li v obou časových rovinách ke smrti malého chlapce, byť odlišným způsobem, pak je to zřetelné na první pohled, jenže v textu dochází i k volnému prolínání motivů, jmen a dalších prvků. Zde se sluší připomenout, že *Hawksmoor* není prvním románem, který takto prolíná více časových rovin, a v kontextu současné britské prózy ani ojedinělým – například v Durrellově *Avignonském kvintetu* je tato technika použita ještě rafinovaněji. Dokonce by se dalo říci, že podobná románová výstavba se stala v posledních dvaceti letech módou: jedním z literárně nejpovedenějších příkladů je Unsworthova *Kamenná madona* (Stone Virgin).

Události a motivy se opakují, místo však zůstává. Čas se uzavírá do bludného kruhu a je vázán k jednomu konkrétnímu místu. Toto místo ovšem zakládá nejen základní souřadnice plynutí času, ale i identity lidí. Vzato do důsledků, ve světě, jak jej zobrazuje tento román, nezbyvá příliš místa pro jednotlivce ani jeho činy. Ne snad, že by všechno bylo pevně determinováno místem, na němž se odehrává; cokoli však člověk udělá, je vzhledem k historii místa nevýznamné.

---

<sup>124</sup> Audigier píše: „Jinde si Ackroyd od Defoa vypůjčil jeden aspekt, který je na první pohled tím nejodvážnějším z *Hawksmoora*: *Deník morového roku* končí apoteózou ve formě říkanky, jež se vyznačuje charakteristickou krutostí: A dreadful Plague in London was / in the Year Sixty-Five / That swept an hundred thousand souls / Away: yet I alive ... hra je nakonec synchronická. Lze nakonec podtrhnout, že veškeré psaní je v jistém smyslu apokryfem“. *Op.cit.* s. 145-146.

<sup>125</sup> Martin Procházka v doslovu k českému vydání knihy (Praha, 1982) uzavírá s implicitní referencí k novému historismu: „Přes veškerou věrohodnost dílčích epizod i obecných závěrů však *Deník* zcela nevyhovuje představám o historickém dokumentu. Epizodická výstavba, která jinak působí značně volně, má přece jenom určitou gradaci, již skutečný průběh moru na podzim roku 1665 postrádal. Epidemie totiž slábla jen postupně, až do velkého požáru Londýna v září následujícího roku, který teprve zahladil její poslední stopy. Toto zdlouhavé doznívání však zřejmě nevyhovovalo Defoeovým kompozičním záměrům – přivést příběh k působivému vyvrcholení, které by jednak znovu upevnilo postoj vypravěče rozkolísaného pochybnostmi o morálních a náboženských kvalitách svých spoluobčanů a o základních náboženských pravdách, jednak uzavřelo celou stavbu svorníkem Boží vůle a prozřetelnosti.“

Genius loci je ve své neuchopitelnosti ovšem nebezpečný. Nepochybně existuje cosi, co na určitém místě člověka oslovuje, co vyvolává určitou atmosféru a nálady, nicméně jako téma jeho neuchopitelnost dosti často svádí k povšechným soudům, podlehnutí dojmům a neochotě promýšlet věci konkrétně a do detailu. To je i případ Petera Ackroyda. Jeho *Dům doktora Dee* z roku 1993 je toho dobrým příkladem. Tam, kde v *Hawksmoorovi* používal minulost ke kritickému zpytování přítomnosti, v pozdějším románu ji použije k její patetické oslavě. Dominantním tónem se stává právě patos a opojení majestátní historií Londýna. A patos přirozeně tíhne ke konzervatismu. Otapění někdejšího ostří je v logice věcí a je pochopitelné. Nicméně i tak je trochu paradox, že právě Londýn, jedno z nejdynamičtějších „evropských“ měst, nakonec Ackroydovi slouží k ochraně „pravého“ angličanství. Podobně jako *Hawksmoor*, i tento román je postaven na konceptu dvou časových rovin, ovšem pokud v *Hawksmoorovi* probíhá působení oběma směry, zde jen jedním: jde o opakování bez difference, místo zakládá nutnost opakování při stále stupňovaném patosu:

Ale tento starý, dávno pohřbený a zapomenutý Londýn bylo úchvatné město, jak nám o tom jsou vydávány zprávy z minulosti, kdy mnozí uvádějí, že nejsvětější chrám celé země stál právě tady. Tehdy byla Británie vskutku nejvýtečnějším ostrovem celého světa...<sup>126</sup>

Starý, pohřbený Londýn je nicméně skryt, je třeba jej hledat. Přesto, že je však neviditelný, zakládá – podle Ackroyda – „angličanství anglického románu“, jak se vyjádřil v citovaném eseji a tento názor ještě posílil v románu *Anglická hudba*, kde se uchyluje k pojetí palimpsestu: palimpsestem je mu jak město Londýn, tak celá anglická kultura, jež se však bohužel proměňuje v jakousi rigidní tradici, která autora silně zavazuje<sup>127</sup>. Dlužno dodat, že konzervatismus a nacionalismus posledních Ackroydových románů se negativně projevuje i na jejich literární hodnotě. Anglická

---

<sup>126</sup> Peter Ackroyd, *The House of Doctor Dee*, Londýn 1994, str. 154

<sup>127</sup> Pojetí tradice je u pozdního Ackroyda velice konzervativní a prakticky nesrovnatelné s pojetím takového T.S. Eliota, který tradici a její imperativy chápal podstatně kritičtěji.

tradice je nepochybně silná, ovšem patos postavený vystavěný na geniu loci poměrně záhy ztrácí na působivosti .

## IAIN SINCLAIR ANEB ZA HRANICE MĚSTA

Jen málokterý britský literát toho nachodil po Londýně tolik co Iain Sinclair. Ve svých excentrických textech, cestopisech, dokumentech i fikcích, mnohdy doplňovaných fotografiemi Marca Atkinse, vytvořil Londýn, z něhož pak čerpali další: jak Peter Ackroyd, tak Alan Moore, ale i literární celebrity typu Martina Amise<sup>128</sup>.

Není příliš velkým zjednodušením říct, že Sinclair dokázal jako první literárně využít sílu Hawksmoorovy architektury a zároveň obrátit pozornost spisovatelů i čtenářů od vysloveně turistických center londýnské metropole k jejím temnějším čtvrtím, které v minulosti sehrály významnou roli ve vývoji města a které si dodnes uchovávají svou osobitost.

Iain Sinclair se v letech 1976 až 1986 živil jako jakýsi potulný antikvář. Díky této profesi se dostal do styku s řadou charismatických osob, knihomolů, podivínů, šmelinářů i vyslovených kriminálníchků. I proto není jeho Londýn nějakým barvotiskovým obrázkem: je to drsné město plné násilí, zrady a tvrdého byznysu. A je to také Londýn fragmentární, protože Sinclair nemá – na rozdíl od Ackroyda – nějakou ucelenou vizi, která by se tím či oním způsobem týkala patriotických ideálů. Sinclair v mnoha případech prostě konstatuje (jde-li o pozvolnou proměnu charakteru některých čtvrtí), jindy zuřivě argumentuje (když stejná změna probíhá jako výsledek záměru developerů). Je často sebestředný, avšak vždy imunní vůči patosu, jakým trpí Ackroyd. Sinclair si nespojuje Londýn s nějakým ideálem nebo esencí angličanství; bere anglickou metropoli takovou,

---

<sup>128</sup> Další vynikající spisovatel věnující se Londýnu, byť ne v tak vymezené historické perspektivě, Michael Moorcock v předmluvě k Sinclairově knize *Ludův žár* charakterizuje Iana Sinclaira jakožto nejoriginálnějšího londýnského autora, který dokáže vystihnout a ztvárnit tvůrčí energie města.



jaká je: neosobní džungle, v níž vládou drsné zákony a kde už není místo pro vznešené ideály.

Rod Mengham jeho psaní charakterizuje slovy:

Sinclairovy texty jsou intenzivní, plné vášně, je to psaní, které se vždy vzpíralo oficiálním verzím, psaní, které bylo téměř doslovně pronásledováno myšlenkami a plány pro jiný Londýn, plány, které byly buď smeteny ze stolu, anebo se nikdy nerealizovaly. Vytyčením pojítka mezi těmi, kteří nějak přispěli k životu tohoto jiného, fiktivního místa, přispěly Sinclairovy texty k vytvoření jakéhosi pocitu sounáležitosti napříč časovými úrovněmi, který lze třeba postavit proti požadavkům vznášeným na metropoli ze strany těch, kteří ji obývají, případně řídí její současné uspořádání prostoru.<sup>129</sup>

Sinclair je novodobou verzí benjaminovského „flâneura“<sup>130</sup>. Namísto lesklých pasáží si však vybírá proluky, namísto center měst okrajové čtvrtě a namísto mondénních kaváren bistra a non-stopy. Sledujeme-li jeho literární dráhu, zjistíme, že se stále vzdaluje středu, a tím se dostává do míst, která jsou pro flâneura čím dál neobvyklejší: v sedmdesátých letech procházel kolem zchátralých kostelů v East Endu, pak se věnoval domovskému Hackney a nakonec se (v projektu *Obchvat* (The Orbital)) vydal na obchvat Londýna. Zatímco na začátku své spisovatelské dráhy tak navštěvoval místa, jež sice byla neobvyklá, a stýkal se s lidmi, kteří stojí na samém okraji respektované společnosti, v pozdějších textech se cílem jeho procházek stala místa, která nejsou určená pro chodce, nýbrž pro řidiče. Linie mezi civilizací a divočinou je velice tenká. Vyskytuje se uvnitř města, kde ulice East Endu ovládaného gangy těsně přiléhají k finančnímu centru Evropy, ale stejně tak na samotném jeho obvodu. Poklidná předměstí, parky a často i někdejší významné vesnice přiléhající k Londýnu jsou protknyty sítí radiál a dálnic, které přinášejí zcela novou realitu.

---

<sup>129</sup> Rod Mengham, „The Writing of Iain Sinclair“ in Mengham, Lane, Tew (eds.), *Contemporary British Fiction*, Cambridge 2003, s. 56.

<sup>130</sup> Viz Anne Friedberg, „The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity: flâneur/flâneuse“ in: Nicholas Mirzoff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londýn, 2004 s. 395.

Mezi dálnicemi na okraji a centrem vznikají hluchá místa, která městem ještě jsou, a zároveň už ne: kromě silnic pro auta tu totiž chybí jakákoli komunikace, takže městský chodec je ztracen.

Z někdejších okrajových čtvrtí se stávají tranzitní místa a krajina kolem se smršťuje – vesnice nacházející se za hradbou dálnice se vylidňují, staré formy života mizí a blyštivá metropole je čím dál silněji svírána pustinou.

Rozměr městské a příměstské krajiny Sinclaire zajímal od samého počátku jeho literární dráhy, byť se v prvních knihách zaměřuje spíše na mytický aspekt. V rané knize *Ludův žár*, pojmenované podle mytického zakladatele Londýna, která vyšla v roce 1979 a dnes je vydávána společně s básní *Sebevražedný most*, již Sinclair vydal o čtyři roky později, se věnoval hlavně mytické geografii hlavního města. Na knize je patrný silný vliv školy *Earth Mysteries*, popularizované Johnem Michellem v šedesátých letech a pracující s pojmem „ley lines“ – jakési siločáry spojující významné stavby. S tímto pojmem přišel již ve dvacátých letech Alfred Watkins, jenž ze sedla svého koně spatřil v Bredwardine (mimochodem právě tam, kde začíná jediná Sinclairova ne-londýnská kniha *Llandorova věž*) síť linií, jež spojovaly významné objekty v kraji: chrámy, pohřebiště, mohyly, prameny atd. Sinclair takové linie hledá v Londýně a nachází je mezi Hawksmoorovými chrámy:

Hawksmoor se zamyslel a vybral místa, prošel si je, nakreslil plány, vytvořil dřevěné modely, záhy připravil série skic a do několika návrhů vložil svou úchvatnou energii. Byl puzen vpřed, asi jako když si Coleridge psal do zápisníku, a jeho touhou bylo přepsat město: byl mužem, který si uvědomoval destilaci svých nejsoukromějších energií v historické přítomnosti - chtěl toho říct tolik, že mu oněch osm chrámů, které měl k dispozici zdaleka nepostačovalo, takže v jeho díle najdeme skici, které se vzájemně ruší. A chrámy samotné jsou neuvěřitelné kulturní štěpy, riskantní citace naroubované na ústřední a neustále se opakující obraz síly, klíčových symbolů, které zůstávají utajené.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Iain Sinclair, *Lud Heat, Suicide Bridge*, Londýn, 1992, s. 53.

A právě to, co je skryto, co zůstává tajné, chce Sinclair odhalit. Lépe řečeno, chce Londýn přepsat tak, jak ho přepsal Hawksmoor. To je ta skutečná historická dimenze Sinclairova psaní – věří, že každý nový text, ba co víc, každý nový akt přepisuje město, mění jej k nepoznání. Sám vychází z Hawksmoorova plánu, lépe řečeno z vlastní interpretace tohoto plánu, a kostely spojuje liniemi, na nichž nachází další významná místa: „Utvoříme tak trojúhelník mezi Kristovým chrámem, chrámem Sv. Jiří na východě a chrámem sv. Anny v Limehousu. Tyto chrámy jsou centra moci pro svá teritoria; jsou to strážci, sfingy, ochablá dynamika, která byla opuštěná s tím, jak kultura, již podporovala, se dala na ústup. Jejich síla zůstává latentní, frustrace sílí proudem animálního magnetismu a oběti jsou stále žádány...“ Další vrcholy pentagramu jsou Sv. Jiří v Bloomsbury a Sv. Alfege v Greenwichi. Chrámy jsou podle Sinclaira orientovány ke dvěma hlavním zdrojům okultní síly: Britskému muzeu, v jehož okolí skutečně po celá desetiletí sídlili okultisté, astrologové a jim podobní, a Observatoři v Greenwichi, která v tomto plánu Londýn zcela logicky spojuje s kosmem. Labyrint všeho vědění a spojnice s hvězdami, s mírou všehomíra. Sinclair předkládá čtenáři dokonce náčrt svého labyrintu, přičemž pro zakreslení volí příznačně egyptskou typografii. Nikoli náhodou. Dědictví egyptské civilizace hraje v jeho podniku totiž velice důležitou roli. Sinclair, na rozdíl od svých nadšených čtenářů z řad členů Londýnské psychogeografické společnosti, usiluje o víc než o pouhé zmapování „tajemných“ nebo jinak magických míst anglické metropole. Jeho projekt není ani tak „psychogeografický“ jako literární. Jde mu o to Londýn přepsat. A to nikoli tím, že by vytvořil nějakou futuristickou, zbrusu novou vizi města, nýbrž tím, že se vrhne do spodních vrstev jeho paměti, rozbije je na fragmenty a podobně jako Hawksmoor –přijmeme-li Ackroydovu a Sinclairovu interpretaci jeho staveb – složí z těchto fragmentů novou minulost. Toto počínání lze přitom přirovnat k činnosti anonymních sprejerů, o nichž píše v knize *Vyrazil do krajiny*:

Městské graffiti je velice často podpisem bez dokumentu, je to vlastně takový anonymní podpis. Podpis je vše, a je stejně žárlivě střežen jako značka Coca-Cola nebo Disney. Podpisy jsou marginálie firemní kmenové kultury. Provokují tím, že parodují ty nejviditelnější aspekty

vysoké kapitalistické černé magie. Vandalové se spreji, stejně jako mniši pracující na Knize hodinek, se drží svého vzoru a své umění zdokonalují nekonečnými akty opakování. Jméno, kterého si nevšimne nikdo jiný než jen další sprejeři, je vlastně jakési gesto, jistá afirmace: stojí na místě individuálního umělce, který se vzdal své svobody a tím se osvobodil. Veřejný podpis je oznámením nicoty, abdikací, rychlým vymazáním obálky identity... Sdělení nastříkaná sprejem nemají smysl a ani žádný program vyjma ohlášení ne-přítomnosti.<sup>132</sup>

Egyptské motivy jsou v básni *Ludův žár* spíše vágní, nicméně i tak hrají významnou roli: odkazem k dávné minulosti vytvářejí simulacrum počátku. Z mocenského i finančního hlediska je Londýn již několik staletí centrem Evropy. Dlužno dodat, že centrem poněkud podivným, protože ležícím na samé periferii Evropy, ba dokonce mimo hranice kontinentu: centrem vychýleným. Navíc sám postrádá střed – spíše než městem, které by se rozrůstalo od středu k periferiím, je Londýn shlukem bývalých vesnic a čtvrtí, které si dodnes podržely svou soudržnost a odlišnost od ostatních: turistický a politický Westminster, starobylý Clerkenwell, bouřlivé Hackney, barvitý Notting Hill. Sinclairova magická mapa není vlastně ničím jiným, než spojením těchto disparátních oblastí a nalezením centra, – které nebude geografické, nýbrž duchovní. Zároveň tomuto centru obstarává mytický počátek, zakládá jej v čase. Egyptské symboly zde hrají legitimizující roli a jsou atributem překladu někdejšího dávného magicko-mocenského centra z afrických břehů na Temži. Egyptská fascinace sluncem a kosmickými pohyby je usouvztažněna právě s už zmíněnými tradičními „světlymi liniemi“ (ley lines) („ley“ pochází z velšského výrazu pro světlo).

Na rozdíl od Ackroyda, jemuž mytologická konstrukce a přepsání historie slouží ke zdůraznění hodnot anglické kultury a k její vlastenecké oslavě, je Sinclair podstatně problematičtější. Jeho verze si úzkostlivě střeží svou „neoficiálnost“. A taky otevřeně přiznává, že vytváří mýtus. Kniha *Ludův žár* obsahuje velice zvláštní, krátký text nazvaný *Kůň. Muž. Mluvící*

---

<sup>132</sup> Iain Sinclair, *Lights Out for the Territory*, Londýn, 1998, s. 1-2.

*hlava*, ten na první pohled nemá s materiálem o Londýnu nic společného, přesto je pro pochopení knihy zásadní. Systematicky totiž popisuje moderní utváření mýtu. Text je věnován (dnes díky filmu *Letec* dostatečně známé) postavě průmyslového a mediálního magnáta Howarda Hughese. Tento muž mnoha talentů a aktivit měl k dispozici všechna simulacra moderní doby – byl významnou postavou letectví, zbrojařství, ovládal moderní média a pohyboval se ve světě celebrit. Právě s jejich pomocí se Hughes pokusil obrátit směr, jímž jej nesly dějiny; jeho životní příběh podle Sinclaire zdařile ilustruje logiku společnosti, oddané neustálému nafukování statutu celebrity, a to do takové míry, že „být celebritou je nakonec zárukou anonymity.... anonymita se rozprašuje ve zlatavém světle“ a subjekt je konstituován pozlaceným potlačením individuality. Podle Sinclaire byl Hughes jedním z prvních, kdo si tento aspekt moderního života uvědomil a snažil se této dominantní moci uniknout předvídáním celého procesu. Stáhl se do sebe a pokusil se „přejít do sféry neviditelného, skrýt v temnotě tvář, zdroj“. Právě toto potlačení *Já* je podle raného Sinclaire zásadní krok umožňující uvolnění energie.

Při pozorném čtení raných Sinclairových textů si uvědomíme, že o něco podobného se pokouší i on v případě Londýna. Jeho přepis Londýna je přesným opakem toho, co dělá Ackroyd: Peter Ackroyd ve své „londýnské biografii“ píše o chudých, o kriminálnících a bezdomovcích jako o nedílné součásti Londýna, v knize však vystupují pouze jako jakési koření, které má opepřit obraz metropole. Sinclair se naopak na tyto lidi, ale i budovy a místa na okraji zaměřuje a s jejich pomocí podkopává monumentální, patetický obraz metropole. Sinclaire zajímají jen fenomény na okraji ... jakmile se stanou součástí oficiálního, etablovaného diskursu, ztrácí o ně zájem. I proto se Hawksmoorovým chrámům věnuje vedle rané knihy už jen v následující *White Chappell, šarlatové stopy* (White Chappell, Scarlet Tracings), dále už svou pozornost obrací k jiným místům a jiným stavbám. Oficiální kultura totiž staví podle Sinclaire spisovatele do role nájemného pisálka, který má poskytnout požadovanou „mediální reprezentaci“. Zároveň si je Sinclair vědom toho, že žádné psaní se nemůže osvobodit od otázky „pro koho ten text je?“. V těchto bizarních textech, které nabízejí čtenáři destilaci nejrůznějších žánrů (povídka, komentář, esej, recenze), zásadním způsobem zpochybňuje svobodnost tvorby a ukazuje proces psaní jako „neobyčejné, nestabilní napětí mezi udržováním kritického odstupů a snahou tento odstup zrušit“ (Rod Mengham).

Zatímco rané texty jsou do značné míry hledáním fiktivní, mystické minulosti Londýna, reprezentované v textových fragmentech, dvě pozoruhodné, vzájemně se doplňují knihy *Vyrazil do krajiny* a *Tekuté město* představují realitu současného Londýna. Ten je poznamenán novými vlnami imigrace a jistým nomádstvím, které změnilo život a kulturu někdejších, zejména předměstských, čtvrtí. První z výše zmíněných knih, poněkud kuriózně pojmenovaná podle citátu z Twainova Huckleberryho Finna, je převážně textová; druhá je spíš komentářem k fotografiím Marca Atkinse. Nicméně jejich cíl je společný, totiž nabídnout čtenáři pohled na moderní Londýn a vytvořit jeho deformovanou, mystickou verzi, v níž by „fyzický pohyb osob po jejich teritoriu mohl vydat písmena skryté abecedy.“

Literární prostor knihy *Vyrazil do krajiny* (Lights Out for the Territory) je vymezen moderním městským uměním – graffiti. Zdi popsané graffiti se na první pohled dostávají do protikladu k tradičním stavbám, zatíženým historií a významem. Při bližším pohledu se ukazuje, že tato juxtapozice je zdánlivá: graffiti sice možná ohlašují ne-přítomnost, tu lze ovšem stejně tak číst v historických monumentech, které neztělesňují jeden jediný význam, ale znovu a neustále se otevírají reinterpetaci, jsou obdařovány novými a novými, často dokonce protichůdnými významy. Ostatně právě to je velice dobře znát na první Sinclairově knize.

*Vyrazil do krajiny* i *Tekuté město* opisují stejný prostor, který Sinclair vytyčil již v knihách *White Chappell*, *šarlatové stopy* a *Po proudu řeky* (Downriver), přičemž bod pohledu je neustále v pohybu a perspektiva se mění. Ve všech čtyřech textech jsou protagonisté konstruováni jako fiktivní postavy, které žijí v poměrně barvitě společenské realitě, pohybují se po hranicích centra Londýna, hledají ztracené cesty historického města a zmizelé kontury původní krajiny. Organizujícím principem knih je řada procházek, které se vyhýbají dopravním tepnám, linkám veřejné dopravy a záměrně ignorují hektický způsob moderního života. Podle Sinclaira jsou tyto procházky symbiotickým pokusem proniknout do „kolektivní paměti“ (jakkoli je tento pojem problematický) a sdílené zkušenosti, které dodávají energii určitým budovám a místům. Slova „energie“ a „žár“ hrají vůbec významnou roli v Sinclairově slovníku a slouží k popisu skryté nebo vytěsňené vitality, která kdysi dodávala životnost určitým souřadnicím. Posuny, vytváření ruptur v poli, to vyvolává jiskření a nával pozornosti. Protagonisté jsou fascinováni přemísťováním

pomníků z jednoho místa na druhé. Tyto monumenty, značky – jak v eseji o Sinclairovi poznamenává Rod Mengham – stojí v korelaci, vzájemně se definují, a to způsobem, který moderní mapa stejné oblasti nedokáže zachytit. Na druhou stranu Sinclair tyto monumenty doplňuje o moderní, současné fenomény, které jsou pečlivě vybírány tak, aby přispěly k historii, jíž hledá, totiž „posvátnou historii Londýna“. Zde se samozřejmě okamžitě nabízí otázka, zda něco takového jako „posvátná historie“ vůbec existuje, či zda má být teprve napsána a co konkrétně jí propůjčí sakrální kvalitu. Dalším problémem je kolektivní paměť – pokud Sinclair vrhá světlo pochybností na individualitu člověka jako takovou, na její stabilitu, vyvstává otázka, zda je možné uchýlovat se v posledku k identitě, která je ještě mnohem abstraktnější – k vágní identitě čehosi kolektivního, co je determinováno stejně vágní pamětí?

Výše zmíněné problémy patří mezi četné otázky, na něž Sinclairovo dílo nedává, nechce a možná ani nemůže dát odpověď. V povaze má totiž spíše zpochybňovat, vykolejovat a rozrušovat, než stvrzovat. Nabízí širokou škálu vzájemně rozporupných perspektiv, zpochybňuje literární kánon i zavedené dějiny anglické literatury a v neposlední řadě i uspořádání velkoměsta. Není vyloučeno, že kdyby se pokoušelo o cokoli ucelenějšího, ztratilo by onu naléhavost.

## **ALAN MOORE: ZA HRANICE ŽÁNRU**

Svět, v němž se pohybuje Alan Moore, není laskavý ani útulný; je ale uspořádaný. V paranoidní perspektivě zarputilého anarchisty se jeví nikoli jako chaos, nýbrž jako kosmos, ovšem pevně ovládaný určitou skupinou jednotlivců. Moore se proslavil tím, že své paranoidní vize dokázal brilantně projektovat do futuristických prostředí a vytvářet úchvatně děsivé náčrty budoucností i alternativních přítomností. A ona fiktivní entita, kterou populární literatura posledních několika století perverzně nazývá „obyčejným člověkem“, z těchto vizí rozhodně nevycházela nejlépe. Moorovy komiksy jsou temné a znepokojující.

Stejně znepokojivě působí však i to, když paranoidní vizionář pohlédne do minulosti.

Pravda, trochu tím podléhá módě současné britské literatury. Je sice pravda, že právě literatura, a

zejména ta vysoká, ještě před pár desítkami let pohlížela na „pokleslý“ žánr historického románu s jistým opovržením. Takové knihy se tehdy považovaly za podobný druh útěku z reality, jaký dnes nabízí stánkové čtivo či telenovely. Ve čtenářích seriózní literatury, jak píše A. S. Byattová v pasáži citované v úvodu této práce, samotný pojem „historický román“ okamžitě vyvolával představu „hábitů, vražedných dýk, dam oděných do krinolín, rozervaných korzetů a lodí zmítaných v divokých bitvách“. Nicméně v posledních letech prošel historický román zásadní změnou a stal se dokonce poznávacím znamením vysoké, intelektuálně náročné literatury. K tomuto žánru se postupně obrátila většina nejvýznamnějších prozaiků: Rushdie, Amis, Barnes, Bainbridgeová, Carterová, Ishiguro, Unsworth a řada dalších.

Je tedy celkem příznačné, že časem zlákal tento žánr i Alana Moora, předního a kultovního komiksového scénáristu. Zde je třeba si uvědomit, že komiks jakožto literárně-výtvarný žánr má v britském (a nejen britském) kontextu zcela jiné postavení než u nás. Zatímco v českém prostředí zůstává komiks žánrem okrajovým, na západ od našich hranic jde o zábavní mainstream. O to je Mooreův počin zajímavější – do žánru, který je obecně vnímán jako zábava, vnesl prvky žánru jiného, který byl kdysi též „jen“ zábavou, leč nyní se těší výsadnímu intelektuálnímu postavení. To je jeden z aspektů, jímž Moore podvrací tradiční žánrovou klasifikaci a relativizuje naše pojetí literárního média – co když to jednoho dne bude naopak? To ovšem není jediný způsob, jímž se Moore opřel do zavedených žánrových konvencí. Zajímavé je i to, jak se napojil na populární vlnu londýnských historických románů, o nichž byla řeč dříve. Moore dokázal využít topologie i historie, kterou vytvořili Sinclair, Ackroyd a Moorcock, a napsat až předimenzovaně metatextový komiks<sup>133</sup>.

Londýn vykreslený v Moorově komiksu je stejně reálný jako fiktivní. S trochou nadsázky by se dalo říci, že Moore ve stopách Sinclaira a Ackroyda dělá to, co například pro Prahu udělal Ripellino a Krejčí. Sinclairova mytická fabulace obdařuje město tajemnou historií, obtěžkává ho hlubším významem a dodává mu na přitažlivosti. Zde není bez zajímavosti připomenout si, že jen

---

<sup>133</sup> Pojmem „metatextový komiks“ mám na mysli komiks, který se inspiruje předchozími literárními díly (v případě Moorea je to zejména Ackroydův *Hawskmoor* a texty Iaina Sinclaira a nějakým způsobem s nimi pracuje. Řečeno jinými slovy, Mooreův komiks není primárně hnán vpřed dějovou linkou, jak tomu u komiksů často bývá, nicméně spíše se věnuje hře s literárními, metatextovými odkazy.



o několik desetiletí dříve musel stejnou reinterpretaci Londýna provést módní průmysl, potřebovali někdejší kupecké město přeměnit v město módy a špičkového designu.

Neméně úspěšní byli i literáti. Stejně jako k Praze dnes neodmyslitelně patří alchymisté a kabalisté (kolik jich ve skutečnosti bylo?), tak i Londýn stojí na temné geografické síti vytvořené šíleným architektem, který – jak nám ukazují střízlivější prameny – vůbec nebyl šílený a ani trochu esoterik. Přesto obraz Nicholase Hawksmoora jakožto temného, geniálního zednáře, jemuž se povedlo vtisknout odvěkému městu novou, esoterickou tvář, v posledních letech převážil. A tak podobně jako Praha bude vždy spojována s Golemem a alchymisty, Londýn bude patrně vnímán ve znamení obelisků a zednářských fantazií. Je nakonec příznačné, že filmová verze *Z pekla* se natáčela v Praze – středoevropská metropole působí jakožto magický střed přece jen věrohodněji než finanční centrum Evropy, kde se dnes ztratila dokonce i ona pověstná mlha.

Metatextovost prostředí, ale ostatně i příběhu, dodává Mooreově knize zcela nový rozměr. Pravda, na jedné straně si můžeme myslet, že autor jen zapadl do jisté módní vlny mezi intelektuálsky zaměřenými autory, na straně druhé je nepochybné, že právě díky této silné referenční předimenzovanosti dosáhlo jeho dílo téměř antiteze komiksu<sup>134</sup>, a to pro své sepětí se „seriózní“ literaturou. *Z pekla* je totiž – navzdory thrillerovému ladění – dějem poměrně chudá kniha. Vždyť příběh, který je zde podáván, se v hrubých obrysech stal součástí jisté kolektivní kulturní paměti. Je však rozpracován do neobvyklé šíře a ani to ještě není všechno: kniha zvíci pěti set stran je vlastně jen středem pavučiny, která se rozbíhá napříč celým kulturně-historickým spektrem. Pozorný čtenář zde najde nespočet citací (a to jak dialogů, tak scén), na některé z nich ho Moore upozorní, jiných se musí dovtípit sám. Samostatnou kapitolu tvoří dodatky. Ty plní podobnou funkci jako esejistické pasáže ve Fowlesově *Francouzově milence*, jednom z prvních anglosaských románů, který reflektoval vliv nové historie a začal románově pracovat s aspekty každodenního života minulé epochy. Autor nechává nahlédnout čtenáře do své „kuchyně“ a krok po kroku ho seznamuje s tím, jak román konstruoval. Dozvídáme se tak mnoho pozoruhodného:

---

<sup>134</sup> Iain Sinclair mluví, trochu problematicky, o „dekonstrukci komiksového“ žánru (*Lights out for the territory*), nicméně je pravda, že podstata Mooreovy práce spočívá v napadení zavedeného způsobu výpovědi – ten rozseká na fragmenty a zase složí dohromady, přičemž z výsledku radikálně vystupuje ona distance. Stejný postup aplikoval i v komiksu *Watchmen*.

od popisů jednotlivých čtvrtí, které dnes zcela ztratily svou někdejší identitu přes vykreslení života na londýnských ulicích, zvláště prostitute. Samostatnou kapitolou je biografie: Moore odhaluje základní prameny, z nichž čerpal, přičemž na první pohled je zřejmé – a to by si žádný historiograf nemohl dovolit – že zcela utilitárně směšuje seriózní literaturu, brak a vysloveně mystické bláboly. I proto si na každém kroku musíme být vědomi toho, že tyto „historické“, vysvětlující pasáže jsou umístěny ve fiktivním díle, dokonce ve fiktivním díle par excellence, neboť grafické romány jsou žánrem, který svou fiktivnost doslova vykřikuje, a jsou tudíž jen umně vybudovaným lešením podírajícím autorovu konstrukci.

Moore se opírá především o dvě převzaté myšlenky, na jejichž základě buduje vlastní teorii konspirace. První z nich se týká Hawksmoorových kostelů. Zde navazuje na Sinclaira a Ackroyda, podle nichž, jak o tom byla řeč už na jiném místě této knihy, tvoří kostely rafinovanou okultní síť obětních míst a byly záměrně stavěny na bývalých pohřebištích. To je přirozeně značná básnická licence: na rozdíl třeba od Wrenovy katedrály stojí tyto chrámy na tak obskurních místech jednoduše proto, že Hawksmoor nedostával navzdory svému talentu ty nejlepší zakázky. Zatímco Ackroyd v románu *Hawksmoor* tuto teorii příliš nerozvádí, Moore ji zasazuje do širšího plánu a v budování kostelů spatřuje další krok cíleného zednářského spiknutí. Vraždy Jacka Rozparovače jsou jen další instancí tohoto spiknutí.

Druhá z těchto teorií se týká malíře Waltera Sickerta. Právě jeho jméno bylo z různých důvodů občas zmiňováno jako jméno tajemného vraha. Americká spisovatelka Patricia Cornwallová vynaložila celé jmění na získání důkazů o tom, že Sickert byl vrah. Na aukcích zakoupila snad 30 Sickertových obrazů, jeden z nich nechala dokonce rozřezat a podrobit analýze DNA. Výsledky pak porovnávala s analýzou dopisů psaných domnělým vrahem. Moore si s touto myšlenkou pohrává. Nechává Sickerta vstoupit do hry, ale záhy ukáže, že je pouhou figurkou, že příběh jde mnohem hlouběji a že jedna z největších a nejslavnějších kauz světové kriminalistiky se ani zdaleka nevyřeší obviněním jednoho impresionistického malíře. Moore namísto toho vykresluje dalekosáhlé spiknutí, jehož cílem je ochránit impérium. Nabádá čtenáře, aby se s ním nořil do fiktivní mlhy, sahal i po dalších knihách, ověřoval fakta a nejrůznější teorie, nicméně aby znovu a znovu narážel na otázku: bylo to skutečně takhle?

Scénář komiksu do jisté míry vychází z tradičního rozporu mezi katolictvím a anglikánstvím. Katolický sňatek, který je rozbuškou celé série vražd, je vlastně podkopáním samotných základů monarchie, přičemž v pozadí ještě zaznívá spor mezi Gladstonem a Parnellem, v němž nejdén čtenář rozpozná Joyceův *Portrét umělce*. Moore odmítá jakoukoli nahodilost a příběh důsledně buduje na systému protikladů. Tím nejvýraznějším je zřejmě protiklad mezi princem a typickým viktoriánským selfmademanem doktorem Gullem, který vystuduje díky finančnímu příspěvku místního faráře (a věčně ironický Moore neopomene okamžitě podotknout, že farářova dotace nebyla zas tak charitativní). Nicméně Gull, který by snad i mohl mít důvod společnost nenávidět (chudé poměry, nouze) se paradoxně, anebo logicky (pyšný na to, že se dostal vzhůru), stane tím nejfanatičtějším strážcem monarchie.

V Moorově podání je tak potlačen dřívější moralistní motiv, tj. domněnka, že hrůzné vraždy prostitutek spáchal moralistní fanatik, který chtěl uchránit město před hříchem. Celá vražedná série tím zůstává motiv mocenský. Obě teorie, mocenská i moralistní, jsou však součástí jednoho širšího paradigmatu, které brilantně ve své knize *Vymyšlení viktoriánci* odkryl již v této práci citovaný Matthew Sweet. Ten toto pojetí nazývá „whigovským“: viktoriánci jsou vyličení jako naprostí zpátečníci a jejich doba je chápána jako synonymum všeho špatného, represivního a zavrženíhodného. Naopak moderní epocha je v rámci tohoto paradigmatu vnímána jako vysvobození z doby temna. Ačkoliv se Sweet nikterak nestaví na obranu viktoriánů, vyvrací mnoho stereotypů a uvádí řadu příkladů, kdy éra královny Viktorie dalece předstihla svou dobu a kdy naopak modernisté jen napodobovali mnohem starší praxi.

Jak v tomto represivním paradigmatu funguje viktoriánský vrah? Ten, píše Sweet, je přímo „ztělesněním pokrytectví, které si běžně spojujeme se společností 19. století. Jeho aktivity naznačují temné podsvětí, které podle našeho názoru existovalo pod povrchem každé ‚respektované‘ viktoriánské společnosti“.<sup>135</sup> Nutno podotknout, že tento stereotyp převažuje i v mnoha teoriích o Jacku Rozparovači – vraždy byly natolik hrůzné a zároveň senzační, že je nemohl spáchat jen tak nějaký deviant. Musely mít hlubší smysl. Postava Jacka Rozparovače se ideálně hodila k tomu, aby propojila sérii vražd s represivním stereotypem viktoriánské společnosti.

---

<sup>135</sup> Matthew Sweet, *Inventing the Victorians*, Londýn 2002, s. 75.

Přitom Jack Rozparovač není největším vrahem v dějinách viktoriánské Anglie, např. dr. William Palmer v polovině 19. století nemilosrdně otrávil mnohem více lidí, nadto mezi oběti byli členové jeho rodiny. Nicméně vraždy kolem Whitechapelu přitahovaly svou brutálností i místem. Byly to vraždy v pravém slova smyslu „spektakulární“, odehrály se totiž jen pár desítek metrů od míst, kde se konaly někdejší slavné freak show („působil“ tu např. slavný sloní muž Joseph Carey Merrick) a navíc na místě s bohatou historií, čehož Moore velice zdatně využil. A také těmto vraždám se dostalo okamžité mediální pozornosti, která je až překvapivě moderní či postmoderní. Zohavené tělo Mary Anne Nicholsové bylo objeveno 31. srpna 1888. O pouhý měsíc později, koncem září 1888, se nedaleko místa vraždy konala výstava voskových figurín, která detailně znázorňovala stav, v němž byly oběti nalezeny, a o výstavě čile informoval denní tisk. Jako by tak vražedná probíhala v přímém přenosu. O měsíc později, 9. listopadu 1888, Jack Rozparovač dokončil své dílo vraždou Mary Jane Kellyové.

Medializace mordů vůbec byla poměrně častým jevem. Ostatně psaní o vraždách mělo dlouhou tradici. Při veřejných popravách v polovině století se zcela běžně prodávaly plakáty sériových vrahů a pamflety, v nichž byl popsán odsouzencův život a jeho zločiny. Jak se z vražd stávaly senzace a z vrahů hrdinové, otupovala se děsivost jejich činů a vrah působil důvěrně známým, až roztomilým dojmem. Této falešné nostalgie si byl dobře vědom i George Orwell. Ve svém eseji *Úpadek anglické vraždy* s ironickým dojetím vzpomíná na staré dobré traviče, vrahy v hábitech a cylindrech, a odsuzuje „zamerikanizovaný“ způsob zabíjení.

Moore a především kreslíř Eddie Campbell jdou ve svém komiksu právě proti tomuto proudu. Pomocí ostrých černobílých linií naznačují hrůznost vražd, aniž by je buhvíjak detailně zdůrazňovali. Naopak velmi detailně, až naturalisticky vykreslují prostředí tehdejšího chudinského Londýna. V jejich podání představuje příběh Jacka Rozparovače kombinaci mystiky a společenské kritiky – zde dlužno jedním dechem dodat, že obojí je výrazně viktoriánská záležitost. Oběti jsou zavražděny na rituálních zednářských místech a motivem vražd je snaha zachovat integritu Británie. Moore motiv dále rozšiřuje o mstu za nákazu syfilidou, což bylo velice frekventované téma v britských médiích od šedesátých let 19. století. Muži navštěvující prostitutky si dokonce

mohli prohlédnout možné důsledky takové zábavy v anatomickém muzeu dr. Kahna nedaleko Haymarketu, kde byly vystaveny voskové modely syfilitiků.

*Z pekla* je a na dlouhou dobu patrně zůstane jedním z nejzajímavějších komiksů – pro svou fiktivní propracovanost, žánrovou originalitu, širší záběr i entuziasmus, s nímž se noří do tajemně-fiktivních a fiktivně-tajemných hlubin Londýna. I proto je trochu škoda, že se autorovi nepodařilo příběh dotáhnout do konce. William Gull není jako vrah přesvědčivý a teorie monarchisticko-zednářského spiknutí je stejně stereotypní jako tradiční represivní pohled na viktoriánskou éru. Moore v knize zpochybňuje mnohé, vyjma starého levicového pojetí, že moc je „vlastněna“ úzkou skupinou vyvolených, zde dokonce s transcendentním přesahem.<sup>136</sup> Přitom diversita současného Londýna a jeho značná decentralizovanost ho mohly přivést na cestu k mnohem zajímavějšímu, byť problematičtějšímu pojetí moci.

---

<sup>136</sup> Toto staré pojetí moci výrazně (a přesvědčivě) zpochybnili Gilles Deleuze a Michel Foucault. Deleuze naznačil problematičnost tohoto pojetí v textu *Nietzsche a filosofie*, Foucault v textu *Vůle k věděni*. Zde francouzský filosof ukazuje, že moc nevzniká „vlastnictvím“, jehož by se domohla určitá třída. Mnohem spíše je strategií a její účinky ani nemohou vycházet z vlastnictví, nýbrž z manévrování, z mechanismů. Jak toto pojetí cituje Deleuze: „Je spíše praktikována než vlastněna, není to privilegium, nabyté či chráněné vládnoucí třídou, nýbrž celkový důsledek jejich strategických pozic.“ – Gilles Deleuze, *Foucault*, Praha, 1996, s.41.

# VENKOV ZNOVU-NAVŠTÍVENÝ

*Perspektivy krajiny: mýty, historie, tradice*

S jistou nadsázkou lze říct, že po staletí hrály venkov a venkovská krajina v literatuře prominentní roli: jako příklad lze uvést alegorické renesanční básně *Sňatek Temže a Ouse* (Connubium Tamae et Isis) z pera Williama Camdena, Spencerovu *Ódu na Temži* (*Epithalamion Thamesis*), později pastorálu *Windsorský les* (Windsor Forest) Alexandera Popea nebo – z jiné tradice vycházející – Marvellovu báseň *Na appletonský dům* (*Upon Appleton House*)<sup>137</sup>. Téměř výlučné postavení krajině<sup>138</sup> vtiskl romantismus<sup>139</sup>. Ještě na přelomu 19. století, po velkých městských románech, které dal anglické literatuře Charles Dickens, našla příroda místo například v románech Thomase Hardyho, byť zmenšující se rozsah jihoanglických vřesovišť byl patrný již tehdy a proto Hardy mnohé své romány situoval do doby o několik desítek let starší. Ve 20. století příroda toto postavení ztratila – výmluvný obraz lze najít v románu Johna Fowlese *Daniel Martin* z roku 1977. Protagonista knihy zde vzpomíná na jedny žně za války, kdy sledoval místní zemědělce, jak s pomocí tradičních strojů (koněm tažený samovaz na pšenici atd.) sklízají úrodu, když v tom se na obloze objeví německý bombardér. Brutální vpád moderního stroje smrti do téměř pastorálníhoho

---

<sup>137</sup> Pro přehled deskriptivní poezie viz: Martin Procházka, Zdeněk Hrbata: „Deskriptivní poezie - žánry, diskursy, reprezentace. K problému heterogenosti (nejen) v preromantismu.“ in: *Svět literatury*, 13.26-27 (2004), s. 7-38.

<sup>138</sup> Jak poznamenává Simon Schama v inspirativní knize *Krajina a paměť*, výmluvná je již etymologie anglického slova „landscape“, které do angličtiny vstoupilo koncem 16. století z holandštiny. Slovo „landschap“, stejně jako jeho německý původ „landschaft“ označovalo: „jednotku lidského obydlí, vlastně jurisdikci, a zároveň cokoli, co se mohlo stát libým předmětem zobrazení.“ A dále Shama píše: „A tak jistě není náhoda, že právě na záplavových polích Nizozemska, které jsou samy výrazným dílem člověka, vznikla idea *landschap*, jež se v hovorové angličtině té doby změnila v *landskip*. Její italské ekvivalenty, pastorální idyla potůčků a mírně zvlněných kopců, vešla ve známost jako *parerga* a sloužila jako pomocná lokace pro důvěrně známé motivy z klasických mýtů a Písma. Ale v Nizozemsku se lidské dílo a využití krajiny ze strany rybářů, dobytčářů i běžných chodců a jezdců, které nacházíme například na malbách Esaise van der Elda stalo překvapivě sebe-dostatečným“.

<sup>139</sup> Viz kapitola „Příroda a krajina“ in: Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismus*, Praha 2006, zejména pak spojení mezi zakoušením přírody u romantických básníků a pojetí teorie organismu u raného Schellinga.

obrazu zemědělské krajiny, jež charakterizuje Devon a jižní Anglii vůbec, předznamenává zánik nejen tradičního způsobu života, ale i jednoho způsobu uvažování o krajině. Román zasazený v přírodě, tedy, co britská kritika označuje jako „román z přírody“ (nature novel) se stal anachronismem. Jak v analýze *Daniela Martina* podotýká Dominic Head:

Daniel Martin vyráží na cestu sebe-objevování a na ní odhaluje způsob života, který se výrazně liší od toho symbolizovaného onou sklizní v Devonu v čase války. *Venkov*, chápaný jako cosi geograficky ohraničeného a sociálně stabilního, zde zastupuje svět, který vlastně již neexistuje (jakkoli je nostalgicky přitažlivý) a který již nemůže posloužit jako tolik potřebný model pro společenský pokrok. *Daniel Martin* svým odmítnutím venkovské nostalgie, které zároveň tak trochu podléhá, dobře reprezentuje pojednání venkovských témat v poválečné próze, kde se současná analýza často střetává s touhou po minulosti.<sup>140</sup>

Výše citovaná pasáž budí dojem, jako by na sklonku sedmdesátých let psaní o venkovu nutně bylo anachronismem, jako by seriózní literatura o krajině, o venkovské společnosti nebyla možná. To samozřejmě souviselo s dominantním zaměřením britské literatury na společenské otázky – a s prudkým nárůstem městské, ale zejména předměstské populace; bylo nasnadě, že značná část románové produkce se bude zaměřovat právě na oblast města a předměstí, anebo, lépe řečeno, příměstské krajiny<sup>141</sup>. To souvisí s obecnějším trendem, jímž západní společnost prochází od sklonku šedesátých let (a který v posledních letech pozorujeme velice silně i u nás), a tím je neustálé rozšiřování příměstské krajiny neboli blízké venkova: tato oblast ztrácí své jedinečné vlastnosti venkova a stává se satelitem, v němž panují podobné problémy jako ve městě a s mizením krajiny mizí i typická literatura o přírodě.

---

<sup>140</sup> Dominic Head, *Modern British Fiction 1950 – 2000*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 188 – 189.

<sup>141</sup> Vynikajícím románovým zkoumáním tohoto fenoménu je například román J.G. Ballarda *Příchod království* (Kingdom Come).

V pozadí tohoto příklonu k městskému způsobu života a k románu zabývajícímu se výhradně městskými fenomény však probíhá i přehodnocení žánru pastorály.

Přísně logicky vzato by zánik románu o přírodě mohl být vykládán jako něco, co se v literární historii nezpochybnitelné. Hardy a po něm Lawrence psali složité variace na pastorály, takže naivní způsob bukolického výrazu se stal něčím nemyslitelným. Tato problematizace pastorály je někdy vnímána (zejména v Hardyho případech) jako žalozpěv za minulý život na venkově. Nicméně Hardy a Lawrence rovněž hráli svou roli v probíhající přehodnocení pastorály, které dokázaly vdechnout novou společenskou perspektivu. Pro oba tyto spisovatele se krajina stává jevištěm, na němž se odehrávají naléhavé historické změny; zdaleka neslouží jen jako nějaké pozadí nebo poetické a kontemplativní útočiště.<sup>142</sup>

### **DIMENZE MÍSTA, SOUŘADNICE**

Změna přišla v osmdesátých letech a velkou roli zde opět sehrála *Francouzova milenka*, byť tento román samozřejmě vyšel na sklonku šedesátých let. Přestože v pozdějším *Danielu Martinovi* Fowles krajině a venkovskému umístění románu prakticky upřel právo na relevantnost, v ranější (a literárně nepochybně zdařilejší) *Francouzově milence* ukázal cestu, jakým krajinu, tedy konkrétně venkovskou krajinu uchopit. Fowles byl velkým milovníkem a znalcem přírody<sup>143</sup> a vnitřně se ztotožnil s krajem Thomase Hardyho. Usadil se v Lyme Regis, *Francouzovu milenku* napsal na svém venkovském domě v Devonu<sup>144</sup> a krajinu zasadil do svého historického románu jako místo,

---

<sup>142</sup> *Ibid.* s. 189.

<sup>143</sup> Téma přírody v díle Johna Fowlese velmi dobře dokumentuje a analyzuje James R. Aubrey (ed.) *John Fowles and Nature: Fourteen Perspectives on Landscape*, Londýn 1999.

<sup>144</sup> Je zvláštní, a trochu ironické, že zatímco vřesoviště, na které situuje své romány Thomas Hardy, se výrazně zmenšovalo již za Hardyho života a za posledních sto let se opět smrsklo, Undercliff, kam umístil Fowles děj *Francouzovy mileny*, naopak prochází kontinuálně návratem k divoké přírodě, a tak zatímco před sto lety, kdy se *Francouzova milenka* odehrává byla tato oblast vysekaná a kulturně udržovaná, dnes je hustě zarostlá tak, že připomíná prales, ne-kulturní krajinu.



kteří má jistou dimenzi, historický rozměr, jenž určitým způsobem ovlivňuje cítění, konání a chování lidí, kteří v této krajině žijí. Historické, nebo post-pastorální romány, které vznikly v osmdesátých a devadesátých letech 20. století se nesou právě v tomto duchu – ukazují krajinu jako místo s určitou kulturní dimenzí<sup>145</sup> a jako místa, jež určitým způsobem fungují v prostorové síti.

Dovolím si zde malou odbočku k eseji Michela Foucaulta „O jiných prostorech“<sup>146</sup>. Velkou posedlostí 19. století, píše Foucault, byly dějiny – od Hegela dál se 19. století vyznačuje tendencí vytvořit linie a cykly, vnímat svět jako určité kontinuum. Oproti tomu, říká Foucault, současná doba se nese ve znamení prostoru:

Žijeme v době simultánního, v době vedle sebe kladeného, v době blízkého a vzdáleného, seřazeného, rozptýleného. Domnívám se, že žijeme v okamžiku, kdy je naše zkušenost světa mnohem méně zkušeností dlouhého vývoje života vyvíjejícího se v čase, než zkušeností sítě, která spojuje body a proplétá se svým vlastním tkanivem. Mohli bychom snad říci, že určité ideologické souboje, které oživují dnešní diskuse, se odehrávají mezi zbožnými potomky času a náruživými obyvateli prostoru.<sup>147</sup>

Podle Foucaultova výkladu Galileova teorie v 17. století otevřela prostor, zrušila hranice uzavřeného středověkého prostoru a středověké pojetí místa bylo rozpuštěno (místo věci se nově stalo jen bodem jejího pohybu). „Dnes je to právě umístění, jež nahrazuje rozprostraněnost, která dříve vystřídala lokalizaci. Umístění je definováno vztahy blízkosti mezi body nebo prvky; formálně můžeme tyto vztahy popsat jako série, stromy nebo sítě“<sup>148</sup>, píše Foucault. Francouzský filosof zdůrazňuje z míst zejména utopie a heterotopie, v jejichž průsečíku se nachází zrcadlo:

---

<sup>145</sup> Záměrně se vyhýbám termínu *genius loci*, který v poslední době prošel obrovskou inflací.

<sup>146</sup> Michel Foucault, „O jiných prostorech“ in: *Myšlení vnějšku*, Praha 1996.

<sup>147</sup> *Ibid.* s. 71.

<sup>148</sup> *Ibid.* s. 73.

Pravděpodobně v každé kultuře, v každé civilizaci, jsou skutečná místa, místa, která existují, která se formují v samotném základu společnosti – která jsou něco jako proti-umístění, druh účinně zavedených utopií, v nichž skutečná umístění, všechna ostatní skutečná místa, která můžeme v kultuře najít, jsou současně reprezentována, popírána a převracena. Místa tohoto druhu jsou mimo všechna místa, a to i přesto, že někdy bývá možné označit jejich umístění ve skutečnosti. Protože tato místa jsou zcela odlišná od všech ostatních umístění, která reflektují a o nichž mluví, bude je nazývat, jako určitý protiklad vůči utopiím, heterotopie.<sup>149</sup>

Průsečíkem utopií a heterotopií je podle Foucaulta zrcadlo, neboť je to umístění bez místa, ovšem zároveň existuje ve skutečnosti a odtud působí zpětně na místo, kde se daný jednotlivec nachází<sup>150</sup>. Právě pojem „heterotopie“, respektive průsečík heterotopie a utopie, se ukazuje jako velice přínosný pro interpretaci místa v historickém románu a jako takový může nahradit vágní a povrchní pojem „genia loci“. I historické místo, tj. místo, jak je zachyceno v historickém románu, místo s jeho historickou dimenzí, přísně vzato neexistuje. Na druhou stranu takové místo není utopie, neboť existovalo, má nějakou vazbu k minulosti, která jej předcházela, své vlastní „současnosti“ a naší současnosti, kterou možná ovlivňuje. Takové místo je spíše než „duchem“ informováno svými souřadnicemi, svou, třeba periodicky obnovovanou pozicí ukotvenou v rámci vertikálních i horizontálních vztahů. Příklad využití termínu heterotopie pro historický román nabízejí Martin Procházka a Zdeněk Hrbata v knize *Romantismus a romantismy*, kdy jim právě tento pojem umožnil kriticky nahlédnout kolísající používání termínu „malebno“ v díle Waltera Scotta a přijít s takovou interpretací Scottova zásadního románu *Waverley*, která překonává jak tradiční Lukácsovskou interpretaci, podle které je zdrojem umělecké hodnoty a estetickým

---

<sup>149</sup> *Ibid.* s. 76.

<sup>150</sup> Z hlediska „reprezentace“ stojí za to poukázat na interpretaci modelu platónské ideje u A.N. Whiteheada, který klasický platónský model obohacuje o dimenzi druhého směru. Idea se obtiskne v realitě, ovšem v tomto procesu je sama vystavena zpětnému působení.

měřítkem historických románů způsob reprezentace společenského konfliktu, tak pozdější Iserovu interpretaci, jež *Waverley* chápe jako nový typ románu stojícího mezi historiografií a beletrií<sup>151</sup>. Pojem „heterotopie“ umožňuje vykročit za ideologické chápání historického románu, ovšem stejně tak je dobrou pojistkou před sklouznutím k vágnímu pseudopojmu *génia loci*<sup>152</sup>. Problém heterotopie staví místo-nemísto jako problém – vyvolává otázku po řádu, po smyslu, nutí znovu promýšlet vztah mezi „pravdou“ a „fikcí“.

## POST-PASTORÁLNÍ ROMÁN A VENKOV JAKO PROTIKLAD MĚSTA

Román *Na Černém vrchu* (On the Black Hill) tvoří v díle Bruce Chatwina výjimku. Chatwin byl nadšený cestovatel a většinu svých knih zasadil do místa svých zastávek na toulkách, například román *Utz* se odehrává téměř celý v Praze. *Na Černém vrchu*, Chatwinův první román, je situován do Černých hor, které tvoří přirozenou hranici mezi Anglií a Walesem. Podobně jako Rushdieho *Děti půlnoci*, i tento román ve své historické dimenzi zachycuje délku lidského života, ovšem zatímco Rushdieho protagonista Saleem se ztotožnil s dějinami samostatného indického státu, dva hlavní hrdinové Chatwinova románu, Lewis a Benjamin Jonesovi, se plně identifikovali s kouskem rodné půdy, farmou v horách. Bratři, jednovaječná dvojčata, se narodili na úsvitu 20. století v roce 1900 a celý svůj život prožili na jednom místě, dokonce po smrti rodičů sdíleli jejich manželskou postel: „Po dvačtyřicet let spali Lewis a Benjamin bok po boku v posteli svých rodičů na statku, jemuž se říkalo Vidění“<sup>153</sup> a uchovávali farmu přesně v takovém stavu, v jakém ji získali po rodičích: „Dvojčata ani na okamžik nenapadlo, že by vyměnily ty ošuntělé ozdoby, a to z obavy, že by tak vymazala vzpomínku na ono jasné jarní ráno před sedmdesáti lety, kdy pomáhala matce zadělávat na těsto a pak se dívala, jak kyne na jejím rozloženém šátku“<sup>154</sup>.

Román sice zachycuje období téměř osmdesáti let, ovšem čtenář má dojem, jako by byl uvězněn v bezčasu – bratři se natolik identifikovali se svým „místem“, že všechna okolní místa, ale

---

<sup>151</sup> Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*.

<sup>152</sup> *Génus loci* se ukazuje jako výrazný problém u Petera Ackroyda - v pozdních textech věnovaných Londýnu jej vede k jakémusi nekonceptualizovanému který právě prostřednictvím tohoto pojmu sklouzává k velice hrubému patriotismu a patosu.

<sup>153</sup> Bruce Chatwin, *On the Black Hill*, Londýn: Picador, 1983, s. 9.

<sup>154</sup> *Ibid.* s. 12.

i čas jsou vytěsněna na okraj za horizont. Jejich místo sice není imunní vůči vpádům vnějšího času – to, když podobně jako ve zmiňované scéně z *Daniela Martina* se na obloze objeví letadlo, jež symbolizuje brutální vpád modernity – ovšem bratrům se poměrně daří potlačovat veškeré souřadnice, které by jejich farmu vázaly k vnějšímu světu. Časté odkazy ke Starému zákonu a úvodní citace z díla Jeremy Taylora zase ukotvují místo statku příznačně nazvaného Vidění k „utopickému“ místu v nebesích<sup>155</sup>. Na *Černém vrchu* má silnou historickou dimenzi – způsob, jímž žijí dva bratři, je sice v příkrém kontrastu k dynamickému (technologickému, společenskému) rozvoji okolního světa a zároveň jej zpochybňuje. Chatwin vstupuje do tradice Thomase Hardyho a podobně jako on používá přírodních obrazů k zachycení společenských změn. Zároveň však tuto tradici obrací proti sobě samé – ano, ke změně dochází, ovšem je tato změna v nějakém hlubším významu podstatná? I v krajině dochází za osmdesát let života bratrů Jonesových k mnoha změnám – ovšem pohled na stráně s vápnem nabílenými domy zůstává stejný po staletí. Ono jisté „ustrnutí ve vývoji“, „zmrazení v čase“ je daleko jakékoli nostalgii z autorovy strany – naopak, Chatwin tento moment strategicky používá k problematizaci ideje „pokroku“. Tato myšlenka, kterou se řídí moderní, přetechnizovaný svět, je dílem 19. století. Oproti tomu ona zdánlivá „kontinuita“, v níž žijí oba bratři, je mnohem staršího data - vychází ze sepětí času a místa. Toto místo však existuje jaksi mimo časoprostor, jemuž vládou vektory pokroku a kontinuity, jak ji chápe „pokrok“. Proto jsem použil spojení „zdánlivá kontinuita“. Ve skutečnosti je ve vztahu k okolnímu času heterochronní. Čas zde plyne jinak, přestože místo zdaleka není nějak izolované nebo uzavřené do sebe – do komunity, v níž bratři, žijí přicházejí lidé z okolního světa, dokonce je tu uprchlík před režimem apartheidu z Jižní Afriky. Nicméně tím, jak je místo „prožíváno“, se výrazně odlišuje od ostatních míst okolo. Je specifické a stejně specifický je i jeho čas. Bratři zde žijí svůj život, který má daleko k nějaké idyle – je nepohodlný, leckdy notně tvrdý, nicméně v jistém smyslu se dotýká jistých aspektů pastorály, minimálně v časovém vytržení. Sourozenci žijí svůj život v jiném čase, na místě, z něhož se vztahují k věčnosti (tento vztah je navozován odkazy ke starozákonním textům). V jistém smyslu nám tak Chatwin předkládá dvojí

---

<sup>155</sup> „Jelikož tu nebydlíme, nýbrž toliko několik dní přebýváme a náš život je jako život mouchy, musíme se poohlížet po jiném městě, po místě v jiné zemi, kde si zbudujeme svůj dům.“

svět: jako by onen předěl mezi Anglií a Walesem, který tvoří právě Černé hory, byl zároveň předělem časovým: za nimi se čas odvíjí jinak, místo, které má svá vlastní specifika, má i vlastní čas, který ve své vykloubenosti z času obecně-dějinného, určovaného dominantní ideou pokroku, právě lineární čas zpochybňuje. Čas, jak plyne na farmě Vidění, je zcela uzavřen místem a životy lidí, které dané místo obývají. Je natolik mimoběžný s časem obecným, že lze stěží mluvit o nějaké izolaci - farma Vidění není od ničeho izolována, protože izolace předpokládá neprostupnou hranici, propast. Zde se však setkáváme se zcela jinou úrovní nikoli existence, nýbrž imanence.

## MÍSTNÍ DĚJINY FENS JAKO ALTERNATIVA VELKÉ HISTORIE

Pojem pokroku zásadně zpochybňuje i další skvělý román, publikovaný prakticky v téže době jako Chatwinův *Na Černém vrchu*, totiž *Země vod* z pera Grahama Swifta, jenž i po třiceti letech zůstává jeho patrně nejlepším, ale taky nejpochemurnějším románem. Hned úvodní motto, citující významy slova *historia* dává tušit, že historie bude v centru zájmu<sup>156</sup>. Vypravěč a ústřední postava knihy, učitel dějepisu Tom Crick, řeší hluboká osobní traumata i profesionální problémy vyprávěním – vypráví různé „historky“, „příběhy“ ale i „historie“, jimiž se chce jednak vyhnout úzkému vymezení „dějepisu“ jakožto předmětu, jehož budoucnost je v Crickově škole ohrožena:

Děti. Děti, které zdědí svět... děti, před nimiž jsem stával dvaatřicet let a snažil se odhalit tajemství minulosti, ale před nimiž už teď stát nebudu, poslouchejte prosím naposledy svého učitele dějepisu... Měli byste vědět, jak nepatřičně ta věta zněla, jak krutě působila ta nenucenost, z *osobních důvodů*, s níž ji náš vážený ředitel Lewis Scott použil ráno na shromáždění....(Tome, nemysli si, že z toho mám radost, ale musíme šetřit. Rozhodli jsme se osekát dějepis. Můžeš přece do předčasného důchodu.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> „*Historia*, -ae, f. I. inquiry, investigation, learning. 2. a) a narrative of past events, history. b) any kind of narrative: account, tale, story.

<sup>157</sup> Graham Swift, *Waterland*, Londýn, 1984, s. 5

Důvody však nejsou jen ekonomické, nýbrž i Crickův neortodoxní způsob výuky. Tom Crick staví „vyprávění“ (storytelling) proti historii a historii samotnou chápe v tom nejširším smyslu, tedy v podstatě jako veškeré vyprávění. V neposlední řadě pak k jeho propuštění přispěl skandál, který způsobila Crickova bezdětná manželka, když před místním obchodem ukradla kočárek s dítětem. Právě neplodnost je společně se smrtí a historií jedním z určujících momentů knihy.

Tom Crick ve svém vyprávění na několika místech zmiňuje velké vyprávění („Velké vyprávění... jež rozptyluje obavy v temnotách“) a zcela zjevně se staví kriticky proti němu. Velké vyprávění nemůže být právo nárokům zkušenosti, zcela ignoruje to, co cítí jedinec – velký příběh dějin, a vlastně jakékoli dějiny vůbec, nejsou příběhem pokroku, ani příběhem zvyšující se svobody, nýbrž poměrně pochmurným sledem událostí, zakládající, znovu a znovu, pocit viny; to platí zejména o dějinách imperiální a industriální Anglie, ovšem v Crickově případě vina, anebo spíše trauma, provází i jeho osobní historii. Pokud Nietzsche rozlišoval několik způsobů „použití“ historie, tak učitel dějepisu Tom Crick nevidí ani jediný – velký příběh dějin mu poslouží maximálně jako kontrast k lokálním dějinám Fens.

Tato radikální nedůvěra k historiografii a vlastně i jakési ztotožnění historie a fikce, jež do značné míry odráží nové pojetí historie, s nímž přišla jednak francouzská škola *Annales*, anglosaská nová historie, zastoupená zejména Haydenem Whitem, ale i literární teoretici, jako Linda Hutcheonová. Ostatně tradiční historikové se proti románu také ozvali: John Brewer a Stella Tillyardová v článku uveřejněném v časopise *History Today*<sup>158</sup> sice přiznávají svou fascinaci románem, ovšem zároveň rozhořčeně protestují proti tomu, že dějiny v románu figurují jako „známka ztročení člověka“ a že příroda (nature) a vyprávění příběhů (fiction) jsou naopak prostředky, jimiž se člověk může osvobodit. Brewer a Tillyardová dále poznamenávají, že tyto předpoklady poukazují k „extravagantním nárokům velké části moderní literatury“ a že nenabízejí nic jiného, že svět pozitivismu postavený na hlavu. Samozřejmě se stejnými výtkami se potýkali i noví historici. *Země vod* zcela jistě není popřením dějin a nějakým zásadním útokem na historiografii – před čtenáře pouze staví tu skutečnost, že většina z toho, co se v lidských dějinách

---

<sup>158</sup> John Brewer, Stella Tillyard, „History and Telling Stories: Graham Swift's *Waterland*“ in *History Today*, 35 (1985), s. 49-51.

odehrálo, se neneslo ani ve znamení svobody, ani nepřispělo k lepšímu životu člověka. A pokud nějaké hnutí o svobodu usilovalo, jako třeba Francouzská revoluce, skončilo krveprolitím o to větším. Swift – podobně jako třeba Barry Unsworth – prostě vyjadřuje zásadní pochybnosti o charakteru člověka a historikům, společně s novými, historiky nabízí nový způsob myšlení historie a literatury. Hayden White a později Linda Hutcheonová přesvědčivě ukázali, že až do Rankeho „vědecké historie“ byly historie a literatura pokládány za větve jednoho jediného stromu vědění, jehož účelem bylo interpretovat zkušenost. Noví historikové jako Hayden White se proto vrátili právě do doby před nástupem Rankeho školy, a analyzovali v historiografických textech postupy, které jsou výsostně literární. Stručně řečeno, White historikům ukázal, že i oni musejí brát vážně nikoli jen to, co říkají, ale jak to říkají. Francouzská nová historie, tzv. škola *Annales*, tedy zejména Jacques Le Goff, Georges Duby, Marc Bloch a později jejich následovníci, jako jsou Philippe Ariès nebo Jean Delumeau, zase obrátili pozornost od velkých dějin k realitě každého dne k místním dějinám. K oběma těmto proudům historického myšlení, francouzskému i anglosaskému, má *Země vod* velice blízko – a navíc zdůrazňuje ještě jedno, na první pohled ne tak patrné pojetí, totiž mezi novou historií a romantickým antikvářstvím. Swift však se školou *Annales* nesdílí pouze zájem o lokální historii, o „strukturu každodenního života“, nýbrž *Země vod* vykazuje i podobné pochopení času, což ukázala Magdaléna Kubíková<sup>159</sup>:

Toto pojetí historie vykazuje jistou příbuznost s druhem historiografie, který jako první uvedla francouzská škola *Annales*. Pojem odlišných „způsobů času“ nachází svůj teoretický protějšek v textech Fernanda Braudela o historickém čase, který zavedl „rozkouskování dějin do posloupných rovin... geografického času, společenského času a individuálního času“<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Magdaléna Kubíková, „The Space of Time and Timelessness, Reflections on Graham Swift's *Waterland*“, in *Litteraria Pragensia*, 6/3 (1993), s. 78-88.

<sup>160</sup> *Ibid.* s. 78-79.

Příběh života vypravěče, zdůrazňuje Magdaléna Kubíková, je začleněn do kontextu celého kraje, do rodinných historií svých předků a ty se stávají součástí jedné ságy o Fens, jež je pak zpětně promítána do jednotlivých epizod životů protagonistů.

Magdaléna Kubíková dále zajímavě postřehla, že ústřední metafora knihy, totiž vysoušení mokřadů („land reclamation“) popisuje „stejný proces, který nalezneme v Braudelově konceptu nejdelšího a nejpomalejšího trvání“<sup>161</sup>. Braudel zdůrazňuje neustále se opakující dialog člověka a půdy, která jej živí, přičemž toto opakování vypadá jako nekonečné.

Pro takový obraz jsou Fens skutečně ideální. Je to oblast neustále vysoušená, zanesená bahnem, člověk dobývá krajinu na vodě, ovšem proces je dvojznačný:

Zamysleme se nad obojakým působením usazenin. Na jedné straně zdvihají pevninu, vytlačují moře a díky nim mohou dozrávat rašeliniště. Na druhou stranu však brání řekám, snižuje jejich odtok, nově vytvořenou zem vystavuje neustálému nebezpečí záplav a zabraňuje odtoku záplavové vody. Po celá staletí byly Fens mokřady a lagunami, v nichž se slaná mořská voda mísila se sladkou. Problémem Fens bylo vždy odvodnění.

V přirozeném, neukončeném a nekonečném procesu člověk kopíruje přírodu:

Člověk jen pokračoval v tom, co začaly náplavy. Začal znovu dobývat zem. Vysoušet mokřady. Ale něco takového není možné udělat přes noc. Nelze toho dosáhnout bez námáhy a bdělosti. Fens se vlastně vysoušejí dodnes. Vlastně přísně vzato tenhle proces vysušování nemá konce. Bez čerpadel, příkopů, náspů, odvodňovacích programů... a nikomu, kdo tady žije, nemusíte připomínat, jaké následky má prudký liják, anebo kombinace jarního přílivu a silného severovýchodního větru.

---

<sup>161</sup> Ibid. s. 79.



Tento nikdy nekončící a vlastně přísně vzato i ne-smyslný proces, který vytváří místní dějiny Fens je kontrapunktem velkého vyprávění:

Takže zapomeňte na všechny svoje revoluce, obraty, velké metamorfózy dějin. Namísto toho si představte pomalý, bolestný proces, nekonečný a vlastně dvojznačný - proces pomalého usazování člověka... a dobývání země.<sup>162</sup>

Ponurá země na východě Anglie<sup>163</sup> ovlivňuje své obyvatele stejnou měrou, jako oni utvářejí ji. Proto se vypravěč Crick dostane od lokálního antikvářství až k přirozené historii (v kapitole „Přirozená historie úhoře“), ale rovněž k mýtům – pohanským i křesťanským.

Lze vlastně říci, že všechny příběhy, které Crick vypráví, jsou zasazeny do silného, mytologického rámce. Crick používá široký rejstřík žánrů – od dynastické ságy přes gotický román, detektivku, thriller, esejistické psaní až po provinční román. Tyto žánry, jak si všiml Dominic Head<sup>164</sup>, nejsou parodovány, nýbrž znovu oživovány – fungují v rámci mytologického rámce jako mody „vyprávění historie“. Ona opozice vůči tradiční historii totiž začíná hned na první stránce knihy, kdy vypravěč vzpomíná:

Leželi jsme a táta prohodil: „Víš, co jsou to hvězdy? To je stříbrný prach Božího požehnání, malé kousíčky nebe. Ty tam hodil Bůh, aby se na nás snášely. Ale když viděl, jak jsme špatní, rozmyslel si to a zastavil je. Proto visí na nebi, ale zároveň budí dojem, jako by každou chvíli měli spadnout dolů...“<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> Graham Swift, *Waterland*, s. 9-10.

<sup>163</sup> Není bez zajímavosti, že právě do Fens unese Fowlesův „sběratel“ svou kořist Mirandu. A v řece Ouse spáchala sebevraždu Virginia Woolfová.

<sup>164</sup> Dominic Head, *Modern British Fiction, 1950-2000*, s. 205.

<sup>165</sup> Graham Swift, *Waterland*, s. 1 – 2.

Kniha tak vlastně začíná kosmologickým příběhem o počátku světa. Jak si povšiml Tamás Benyei<sup>166</sup>, tato scéna zachycuje „otcovské předávání moudrosti, znalosti světa“. Zatímco otcovo vyprávění má charakter předávání životní moudrosti, matčino vyprávění je v zásadě, zdůrazňuje Benyei, „performativní akt“ – a mezi těmito dvěma mody vyprávění se Crick bude pohybovat po celou knihu. I on totiž předává svým posluchačům, tedy žákům, jisté vědění o světě, ovšem zároveň je Crick patologický vypravěč, který – podobně jako Derrida v knize *Beze jména* (Sauf le nom) – identifikuje dějinnou událost s traumatem a vyprávěním pojímaným jakožto performativní akt, jakožto artikulace konečného mýtu o spáse, chce dojít katarze.

Magdaléna Kubíková zajímavě upozornila na souvislost světa zachyceného ve Swiftově románu a Patočkova „přirozeného světa“<sup>167</sup> – Fens nejsou skutečně jen objektem historického studia, ale jsou *Lebenswelt*, svět, v němž Crick utrpěl trauma a v němž hledá ne-li přímo spásu, tak aspoň úlevu. Kosmologický mýtus, který otec Crickovi vypráví<sup>168</sup>, neustavuje jen jeden z modů vyprávění, ale též časový rámec knihy – ten přirozený, žitý svět je světem eschatologickým. Nepodléhá pokroku či vývoji, nicméně čeká na svůj konec, eschaton. Tak vzniká v knize zvláštní napětí: hlavní linie příběhu, totiž životní osud mentálně postiženého Dicka, který je plodem incestu mezi matkou a svým dědečkem a přichází na svět jako „spasitel“, vypráví o nemožnosti spásy. Když Dick dočasně prohlédne a dovtípí se, jak to s jeho původem vlastně je, spáchá sebevraždu skokem z rypadla, na kterém pracuje, a Tom si představuje, jak Dick splynul nikoli s Bohem, ale s mystickým úhořem a odplouvá do moře. S eschatologickým vytyčením rámce příběhu souvisí i vše prostupující mýtus plodnosti – na rozdíl od *Pustiny*, která se inspiruje tradiční mytologií a čekání na obnovu země, na plodnost se zde nese ve znamení čekání na déšť, Fens čekají na vše jiné než na déšť. Déšť, který by jinde znamenal plodnost, spásu, by tady způsobil spoušť, zoufalství, jen by zvýšil onu „hlenovitost“, kterou místní kraj předává svým obyvatelům.

Svědčí o kvalitách této ponuré knihy, že nepodává jednoznačné odpovědi na nic – ostatně zcela v souladu se svou ústřední metaforou. Pokud jsem výše uvedl, že novou historií inspirované

---

<sup>166</sup> Tamás Benyei, „The Novels of Graham Swift“ in: Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew, *Contemporary British Fiction*.

<sup>167</sup> Magdaléna Kubíková, „The space of time and timelessness, Reflections on Graham Swift's *Waterland*“, in *Litteraria Pragensia* 3/6 (1993), s. 87.

<sup>168</sup> Jak rovněž podotýká Beyei v citovaném eseji.

pojetí historie otevírá nové, zajímavé cesty pro historiografii, je třeba jedním dechem dodat, že ono autentické vzepření velkým vyprávěním má i svůj protipól. Ten je naplno zřetelný, když vezmeme vážně mytologický aspekt knihy. Tom Crick neskáče od jednoho příběhu náhodou. On utíká. Utíká před svým svědomí a před svou vinou: souřadnice příběhu jsou dány několika zásadními událostmi, a všechny z nich – jak jsem již naznačil s odkazem na Derridu výše – jsou vnímána jako traumata: první je smrt Freddieho, kterou, jak se dozvíme později, měl na svědomí Dick; další traumatickou událostí, která téhle předchází, ovšem dozvíme se o ní až později, je samotné Dickovo narození, narození těžce mentálně postiženého dítěte, které je plodem incestu; a poslední traumatickou událostí rámuující Tomovo dětství je smrt matky. Jeho dospělý život je rámován dvěma traumaty: ještě jako dospívající chlapec zplodí s Mary dítě, je svědkem toho, jak Mary u místní „čarodějnice“ podstoupí potrat, v jehož důsledku je neplodná; a druhou traumatickou, a značně ponižující událostí, je to, když jde vrátit dítě, které Mary ukradla před supermarketem (přitom právě kapitola líčící vrácení dítěte vsunuta mezi dvě kapitoly popisující potrat). Tato výstavba je pozoruhodná: eschatologické vyměření času se tu hroutí, mezi ztrátou nenarozeného dítěte a vrácením cizího dítěte, je čas zrušen...je tu jen rozdíl (život, smrt) a opakování bezútešného aktu. V tomto opakování ovšem Tom Crick plně nahlíží bezútešnost a prázdnotu svého života, proto utíká k vyprávění. Z téhle perspektivy tak můžeme jeho příběhy chápat jako zoufalý performativní akt, jež se snaží nabýt zdání „instruktivnosti“ a přitom jediným účelem je skrýt se v labyrintu příběhů. Tamás Bényei velice případně poznamenává:

Crick konstruuje gigantický narativní mechanismus, včetně kompletní mytologie, metafyziky a metahistorie, stejně jako magického vyprávění o zděděné kletbě. Do všech těchto meta-vyprávění se sám vepisuje s cílem dát si rozhřešení, vypsát se z vlastního příběhu; výrazně rétorický charakter příběhu, tj. Crickova všeprostopující přítomnost ve vyprávění, skrývá touhu vypsát se z příběhu, být v něm nepřítomný.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Tamás Bényei, „The Novels of Graham Swift“ in: Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew, *Contemporary British Fiction*, s. 51.

Touha po ne-přítomnosti, domnívám se, úzce souvisí se zvláštní povahou místa. I Fens jsou totiž heterotopie – místo, které je a zároveň není; místo, které se přijímá otisk svých obyvatel a zároveň se zrcadlí v jejich osudech; místo, které je věčnou hranicí mezi souší a vodou, pevninou a mořem. Fens je heterotopie bitevního pole, které otevírá mnohé možnosti, ovšem pro vypravěče jen jednu jedinou: Tom Crick musí v labyrintu rétorických strojů, které sám sestavil, najít prostor pro vlastní odpovědnost. Musí se postavit čelem vlastnímu neblahému osudy, své vlastní historii, tedy „his-story“ a naopak se osvobodit od „hysterie“ produkované traumaty. Že to není snadné, to je zřejmé. Ale to přijetí odpovědnosti nikdy.

## ULVERTON: VRSTVY

Zvláštní heterotopií jsou hřbitovy. Michel Foucault v již citované studii píše:

Hřbitov pochopitelně není takovým místem, jakým jsou obvyklé kulturní prostory. Je to však prostor, který je spojen se všemi místy města, společnosti nebo vesnice atd., neboť každý jednotlivec, každá rodina má na hřbitově své příbuzné... Až do konce 18. století byl hřbitov umístěn v samém srdci města, hned vedle kostela. Uvnitř hřbitova panovala celá hierarchie možných způsobů pohřbení... Naopak od chvíle, kdy si lidé nadále již nejsou zcela jisti tím, že mají duši nebo že tělo znovu nabyde života, je asi nezbytné věnovat mnohem více pozornosti mrtvému tělu, které je koneckonců jedinou stopou naší existence mezi lidmi a mezi slovy... Spolu s individualizací smrti a buržoazním přivlastněním hřbitova se objevuje také posedlost smrtí jako „nemocí“. Má se za to, že mrtví přenášejí na zdravé lidi nemoci, že právě přítomnost a blízkost mrtvých přímo u domů, vedle kostela, takřka uprostřed ulice, šíří smrt. <sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Michel Foucault, „O jiných prostorech“, s. 79-80.

Nyní bych se rád zmínil o jednom románu, který vychází právě ze zvláštní povahy místa, na němž jsou pohřbeni lidé. Je specifickým zkoumáním prostoru, který se vzpírá modernímu trendu, který je, jak říká Michel Serres: „Turismus v podstatě představuje světovou válkou proti tomu, co zůstalo z míst. Obecně řečeno, lidstvo se podle všeho vyvinulo z usedlého modelu, který zavedla zemědělská neolotická revoluce, směrem k nomádskému modelu, který dnes dominuje.“<sup>171</sup> Serres ve zmiňované knize dále zdůrazňuje důležitost pohřebiště pro základy města – mrtví byli pohřbíváni uprostřed měst, poblíž chrámů neboť tvořili základ obce. V obou románech, o nichž se chci letmo zmínit, hrají mrtví klíčovou roli pro určení místa.

Román *Ulverton* vyšel v roce 1992 jako debut Adama Thorpa a okamžitě se stal obrovskou literární událostí. V záplavě románů mladých autorů věnujících se městskému životu čtenáři dostali do ruky dílko velice ambiciózní, situované do fiktivní vesnice jménem Ulverton nacházející se v jihozápadní Anglii, podle všeho nedaleko White Horse, tedy v krajině, která má silnou archeologickou, kulturní, ale i mytickou dimenzi. Archeologie je leitmotivem knihy, neboť ústřední myšlenka románu se točí kolem této heterotopie pohřebiště, jež je místem/nemístem, které nelze překrýt žádnou vrstvou, místem, odkud se neustále budou vracet duchové. A právě jejich příchod bude – vždy a znovu – klást otázky, zavazovat k odpovědnosti.

Archeologický leitmotiv knihy je posílen její formou: *Ulverton* je román řazený do několika vrstev – celkem 12 kapitol zachycuje různé časové úseky 300leté historie vesnice, tedy od roku 1650 do roku 1988. Jednotlivé vrstvy jsou propojeny jednak přirozeně místem, kde se odehrávají, jednak četnými odkazy k archeologii, k prvkům hmotné kultury, k tomu, co zůstalo po předchozích generacích, ale stejnou roli zde hrají fámy tradující se z generace na generaci, nepřesné interpretace. Tradice, jak ji zachycuje Thorpe, je velice problematická, a vysoce nedůvěryhodná je historická paměť. Thorpe originálně a osvěživě zpochybňuje mýtus genia loci, na který se tak odvolává například Ackroyd (a který jej nakonec vede k poměrně vulgárnímu patriotismu). Thorpe ví, že lokální historie je konstrukt. Nevychází z místa a je upravovaná podle sociálních potřeb – ekonomických, politických, anebo třeba podle potřeb turismu. *Ulverton* takové pojetí zpochybňuje,

---

<sup>171</sup> Michel Serres, *Statues*, Paříž 1989, s. 60.

stejně jako příkře odmítá lokální antikvářství. Lokální historie, jak ji zachycuje tato kniha, je postavená na podvodech, účelových konstrukcích a dezinterpretacích – což ovšem neznamená, že by neměla vliv, ba přímo naopak. Na rozdíl od Ackroyda a mnoha dalších spisovatelů, kteří podobně „rozvrstvené“ romány postavili na ideji, že na dvou časových rovinách se prakticky odehrává totéž, že mezi jednotlivými rovinami existuje jakési obskurní pouto, pro které postavy prožívají podobné, ne-li identické osudy, je Thorpeova vize lokální historie veskrze antihumanistická. Idea, že by dvě různé postavy prožívaly totéž, je v kontextu této knihy absurdní, poněvadž Thorpe píše právě s velkým respektem k zemi: a v porovnání s geologickým časem jsou osudy jednotlivců nicotné – do té míry, že v jedné části knihy dvě postavy dokonce splnou v jednu.

Řekl-li jsem, že dotyčná verze historie je „antihumanistická“<sup>172</sup>, pak je třeba jedním dechem dodat, že antihumanistický v žádném případě neznamená nelidský nebo bezcitný. Ostatně právě první kapitola knihy je velice dojemná. Muž jménem Gaby se vrátí z občanské války, sužován nočními můrami a výčitkami svědomí nad masakry, jichž se účastnil v Cromwellově vojsku. Přichází pln očekávání do rodné vesnice ke své manželce, jíž přináší několik červených stuh do vlasů, které si vždy přála. Vlastně ty stuhy, teď již špinavé a potrhané, jsou jediné, co přináší. Jenže byl pryč pět let, manželka ho dávno pohřbila<sup>173</sup>. To je velice zajímavý detail, protože muž, stále ještě živý, se v prvním okamžicích knihy objevuje právě na kopci, na místě, které se později ukáže (ať již je to pravda či nikoli) jako dávné pohřebiště:

Na kopci se objevil s rozbřeskem. Vrch se rýsoval temně proti zelenajícimu se nebi, nejprve bylo slyšet vrzající trakař, pak se objevila

---

<sup>172</sup> Tedy přirozeně ve smyslu filosofie, která upírá člověku nárok na to být centrem universa a která navazuje na dlouhou tradici renesančního a mystického myšlení.

<sup>173</sup> V příběhu nacházíme jakousi vzdálenou ozvěnu slavného příběhu Martina Guerrea, který slavně zachytila americká historička Natalie Zemon Davisová. Ve své knize se zaměřuje na otázku, jak je možné, že Martinova žena Bernadette uvěřila cizímu člověku, že je její muž. Na ni odpovídá odkazem ke společenskému uspořádání doby: lži podvodníka potřebovala uvěřit, neboť bez manžela (církev jí po zmizení Martina Guerrea odmítla dát svolení k tomu, aby se provdala znovu) by v tehdejší společnosti nemohla přežít. Nebyla vdaná, ani vdova - prostě nikdo. Podvodníka veřejně a naplno odhalila teprve v okamžiku, kdy se při odvolacím řízení v Toulouse objevil „pravý“ Martin Guerre.

postava. Byl to šok, říkal jsem si, že možná nějaký voják pohřbený v zemi povstal a přišel nás strašit. To mi blesklo hlavou, když jsem zhášel lucerny kolem ohrady.<sup>174</sup>

Gabyho manželka se mezitím stihla provdat za jiného vesničana a „přeživší“, který se vrátil do vesnice, je nejen nepohodlný, ale ohrožuje samotný řád vesnice. Přežil lité boje, které plní stránky učebnic, velkých dějin, ve své rodné vesnici představuje jeho existence ohrožení řádu - stal se součástí historie, uzavřené kapitoly, v níž plní svou funkci, v níž slouží panujícímu řádu. Mimo své „nové“ místo, ve své „ex-sistenci“ tento řád naopak ohrožuje. Nehodí se nikomu, je přízrakem, urážkou, skandálem, a tak jej manželka společně se svým novým manželem zákeřně umlátí. Gaby je pohřben i s červenými mašlemi, které svírá v dlani a jediným svědkem vraždy je vypravěč – který si následně nechá své mlčení dobře zaplatit sexuálními laskavostmi od Gabyho ženy.

Kapitoly, které následují po úvodní jako by samostatné „povídce“, jsou psané nejrůznějšími žánry: například text nazvaný „Pitva“ je psaný v dopisech, které píše matka svému synovi, očekávajícímu popravu ve vězení. Matka je však negramotná a dopisy za ní píše poněkud vulgární soused, který do nich přidává výpady proti adresátovi. Teprve poslední dopis je jiný – jako bychom v něm slyšeli hlas matky – ovšem zároveň nám dochází, vzhledem k tomu, co jsme ovšem četli předtím, že i tento rádobý autentický hlas je nutně konstrukt, že ona autentičnost je pouhou iluzí. Podobně jsou vystavěny i další texty v knize – Thorpe nepopírá, že bychom nemohli poznat minulost, ovšem její poznávání je nesamozřejmé a často nás nutí vypořádávat se se zjištěními a postřehy, které bychom rádi vytěsnili (podobně jako Gabyho manželka vytěsnila svého prvního muže): při zkoumání minulosti se musíme smířit s tím, že se nám nebude předkládat jako úhledný příběh, ale že se budeme setkávat s přízraky, že bude nutně fragmentární, že to, co na první pohled bude vypadat jako logicky do sebe zapadající příběh, se při detailnějším pohledu ukáže jako účelová konstrukce, že častokrát budeme muset hledat smysl a potýkat se s nesmyslným blábolením (ve které se zvrtné jeden z vnitřních monologů v knize).

---

<sup>174</sup> Adam Thorpe, *Ulverton*, Londýn 1998, s.3.

V poslední kapitole se kruh uzavírá. Kopec na Ulvertonem, který figuroval na samém počátku knihy, padne do oka jistému bezskrupulóznímu developerovi, jenž vidí příležitost, jak toto místo „prodat“. Samozřejmě nejen kvůli jeho poloze, ale i historii. Vlastně sám chytře konstruuje minulost, o níž byla řeč, dodává místu auru jisté výjimečnosti – právě s odkazem na archeologické roviny, na dávná pohřebiště. Proti developerskému záměru se sice zdvihne vlna odporu, již rozpoutá jistý literát jménem Adam Thorpe, ovšem odpůrci slaví úspěch teprve tehdy, když developera zradí přesně ta archeologie, které se dovolával, kterou chtěl ta prodávat. Půda vydá revenanta. Při výkopových pracích je objeveno tělo neznámého vojáka z cromwellovských dob – čtenář už si myslí, že tím se kniha uzavřela, že konečně bylo dosaženo smyslu, že příběh úkladně zavražděného Gabyho byl konečně odhalen. Jenže Thorpe je ve svém zrazování očekávání důsledný - vzápětí se ukáže, že první text knihy není stejného řádu jako texty ostatní, že to je literární výplod právě onoho Thorpa, který se angažuje v místní samosprávě a který příběh napsal právě proto, aby nálezu poskytl patřičný kontext, aby ho opatřil historkou, jež bude pro místní relevantní, jež je zaváže k jisté úctě vůči dávné oběti a tato úcta je donutí odmítnout komerční plány. Ani „revenant“ tedy není autentický – i on je jen figurkou ve hře. Minulost nám není uzavřená, nicméně stejně jako je mylné ji využívat ke svému prospěchu (developer), tak je pošetilé chtít se jí zaštiťovat – minulost k nám přichází jako duch, vyžaduje naši „od-povědnost“ a zdráhá se totalizujícímu uchopení.

V závěru románu, kdy se ukazuje, že onen první text, který celý archeologický rozměr místa zakládá a který působí velice přesvědčivě, je vlastně fikce, Thorpe čtenáře vlastně zrazuje. Na rozdíl od Sinclaira, který používá londýnské heterotopie k angažovanému odporu proti způsobu, jímž město mění svou tvář, Thorpe přiznává, že v boji proti bezohledným developerským firmám musí autor používat stejné strategie jako používají ony, když chtějí nějakému místu zajistit dostatečný „marketing“. Autor se ukazuje jako nevěrohodný vypravěč, vlastně – jak bylo řečeno - zrazuje čtenáře, bere mu iluzi, ovšem zase mu na druhé straně dává nahlédnout, že žádný text není samozřejmý, že mezi každým textem a skutečností nebo pravdou zeje hluboká propast.



## PŘÍRODA, SMYSL, PRAVDA, DĚJINY

Na začátku této kapitoly jsem psal o roli přírody v tradici anglické literatury a odkazoval jsem k žánru pastorály. Ta - zjednodušeně řečeno - popisuje svět, který má určitý pevně daný řád, byť to třeba není řád racionální, ale mytický, a též je to svět do jisté míry homogenní. Různá *topoi* zde fungují v určitém rámci. Stejně tak venkovský svět, který popisuje klasická viktoriánská literatura, je světem tradičním, v němž fungují ustálené protiklady a v němž půda slouží jako základní referenční bod: protagonistka Hardyho *Lesníků* (*Woodlanders*) ukládá milovaného muže do hrobu s tím, že teď budou svoji navěky. Romány, o nichž byla řeč výše, popisují zcela jiný svět. Je to svět nehomogenní, prostorově i časově; je to svět, v němž půda nemůže být onou základní referencí, protože je nestálá: sama podléhá změně, vydává mrtvé a spíše než nějaké ukotvení slouží jako hřiště, na němž jsou reprezentovány, zpochybňovány a znovu ustavovány kategorie naší kultury.

# PŘÍBĚHY Z ARCHIVŮ

*Dobrodružství literárního bádání: archiv, intertextualita, pluralita, ekonomie*

Zvláštní kapitolu mezi historickými romány tvoří ty knihy, pro něž americká kritička Suzanne Keenová razí termín „romances of the archive“, tedy příběhy, které jsou nějakým způsobem inspirovány hledáním v archivech, případně toto hledání samy zachycují a činí z něj ústřední téma. Hledání v archivech a vytváření nových spojitostí mezi původně nahodilými událostmi, anebo – pokud je řeč o archivu – mezi jednotlivými výpověďmi nabývá charakteru hledání, jehož cílem je zjevit novou „pravdu“, jež ovšem není produktem totalizujícího velkého vyprávění<sup>175</sup>.

Přitom je zvláštní, že právě tato činnost, totiž pátrání v archivech a určité zahledění do minulosti, bylo ještě před pár desítkami let vnímáno jako „eskapismus“ a při vyslovení slova historický román se člověku okamžitě vybavil „plášť, dámy v krinolínách, roztržené korzety či plachetnice vyrážející do krutých bitev“<sup>176</sup>. Úpadek historického románu v první polovině dvacátého století lze přičítat jednak modernistické orientaci do budoucnosti, jednak prosté skutečnosti, že minulost dosud nebyla problematická. Pokud se zamyslíme nad dlouhou tradicí anglického archivářství a historického románu, pak zjistíme, že dominantním přístupem je ten, který volil otec historického románu Walter Scott v knize *Waverley* – román zde slouží jako velice sofistikovaná obhajoba politického statu quo. O románech, které Suzanne Keenová nazývá „příběhy z archivu“, však lze něco podobného říct jen stěží. Knihy jako Rushdieho *Děti půlnoci*, Swiftovo *Až navěky*, Unsworthův *Posvátný hlad* (*Sacred Hunger*) nebo Barnesovy *Dějiny světa v 10 a ½ kapitolách* jsou téměř antitezí Scottova přístupu.

---

<sup>175</sup> Viz J.F. Lyotard *Rozepře* (Praha, 1998), který píše o totalizujících „velkých vyprávěních“.

V lyotardovské teorii dosahuje postmodernismus jaké anamorfózy, neboť tyto totalizující celky, aspirující na to podat dějiny „tak, jak jsou“, anebo – řečeno jiným, derridovským jazykem – podat dějiny jako jedinou pravdu, zaštitěnou konkrétní, žitou prezencí stojící za textem coby ukotvení a garance, jsou v textech označovaných jako „postmoderní“ vystavovány kreativní subverzi, jež nejen popírá jakoukoli prezenci za textem, ale i ontologické pojítko s realitou.

<sup>176</sup> A.S. Byatová, *On Histories and Stories*, Londýn 2000, str. 9

Keenová správně zdůrazňuje, že tyto „příběhy z archivů“, které velice často zachycují průběh nějakého bádání nebo rešerše, vděčí za mnohé detektivnímu žánru. Propůjčují badateli jistou aureolu heroičnosti, když se noří do rozsáhlých archivů a zde objevuje něco, co tu vždy bylo, ovšem čekalo na správnou interpretaci. Toto je ovšem zcela zásadní aspekt: nové historické romány, anebo alespoň tyto, které ve své knize diskutuje Keenová, nenacházejí nové skutečnosti. Objevují něco, co zde vždy bylo, co je při ruce, co je možné použít... už už by se nabízela metafora, že toto, co je objevováno nebo dáváno do nových souvislostí, spočívalo pod povrchem. Nicméně pokud postmoderní román něco ruší, tak je to právě iluze hloubky. Hlubiny jsou vyrovnávány a nahrazovány plošinami, pronikání do hloubky je pak nahrazeno myšlením povrchu a rovinnou imanence. Keenová charakterizuje skupinu románů, které označuje termínem „příběhy z archivů“, takto:

Zahrnutí tolika velice rozdílných prozaických děl pod termín „příběhy z archivů“ upozorňuje na skutečnost, že tolik různých próz se odehrává ve stejném prostředí, má podobný děj a zabývá se podobnými problémy. Příběhy z archivů často představují minulost, kterou formovala tradice v podstatně větší míře než akademický dějepis. Slovy Jonathana Rabana, tato tradice, dědictví, odkaz minulosti (již Margaret Thatcherová a její stoupenci tak často zaměňovala za historii) znamená „něco, co nám připadlo po smrti původních vlastníků, co můžeme používat dle svého uvážení. Dějiny evokované příběhy z archivů jsou hlavně dějiny, které lze dále používat, proto tato kniha nevynechává ani ty fiktivní reprezentace minulosti, které se z postmoderní perspektivy jeví jako konzervativní, nostalgické, defenzivní nebo nedostatečně skeptické ohledně možnosti dobrat se pravdy. Proto se domnívám, že současná britská próza by měla být nahlížena šířeji, tedy bez onoho úzkého zaměření na postmoderní romány — tím myslím ony rozporuplné, diskontinuitní, skeptické, hranice-překračující, případně v

anachronismech si libující texty, které poměrně pochopitelně uchvátily  
jak kritiky, tak teoretiky současné literatury.<sup>177</sup>

Keenová spojuje pojem s termínem „historiografické metafikce“, který razí Linda Hutcheonová a o němž byla řeč v úvodní části této práce, ovšem podotýká, že její vymezení je širší a chce „zahrnout do diskuse širší okruh románů, které často stojí stranou kritickému zájmu“<sup>178</sup>. Okamžitě se zde nabízejí dvě otázky: jak široký tento okruh románů bude, co přesně bude zahrnovat a jaké budou hranice, jimiž bude vytyčen.

Základní postřeh Keenové, totiž že v posledních desetiletích se na britské literární scéně objevila řada významných a mimochodem velice čtenářsky úspěšných románů, které nějakým způsobem zobrazují práci s archivem, zachycují badatele v jeho pracovním procesu, případně nabízejí reprezentaci bádání jako dobrodružství, je správný a jen stěží s ním lze polemizovat. V tomto bodě by bylo zajímavé sledovat vliv, který mělo vydání anglického překladu Ecova *Jména růže*, a to nejen v psaní fikce, ale i – v často příbuzném – způsobu, jímž jsou psány akademické texty. Samozřejmě *Jméno růže*, vynikající a dodnes asi nejlepší Ecův román, bylo jen kamenem v mozaice širšího hnutí v oblasti akademického psaní. Co přesně tím chci říct? Noví historici až znepokojivě přesvědčivě ukázali<sup>179</sup>, nakolik blízko stojí historiografické texty textům beletristickým a naopak. Toto příbuzenství podle nich pramení z jazyka, nutnosti volit řečové figury, případně nutnosti vyprávění vždy strukturovat do nějakého modu<sup>180</sup>. Zde nicméně dochází i k přiblížení stylu – texty psané literárními kritiky, historiky a filosofy vykazují značné literární kvality, zatímco naopak fiktivní texty přicházejí s vhledy teoretickými. Sbližování žánrů je ale poměrně ambivalentní záležitost. Na jedné straně přesvědčivě dokazuje to, co již dávno postřehli autoři jako Hayden White nebo Paul De Man<sup>181</sup>, totiž že žádný text nemůže být prost fiktivní složky a že vždy bude existovat minimálně podezření, že to, co se předkládá jako výpověď se vztahem k ontologické

---

<sup>177</sup> Suzanne Keen, *Romances of the Archive*, Toronto, 2000, s. 5.

<sup>178</sup> Ibid.

<sup>179</sup> Například Hayden White, *Tropics of Discourse*, Baltimore 1978, nebo Jacques Le Goff (ed.) *La Nouvelle Histoire*, Paříž 1998.

<sup>180</sup> Viz například Northrop Frye, *Sacred Romance*.

<sup>181</sup> Paul De Man v eseji „Autobiography as Defacement“ přesvědčivě ukázal, že není možné se dobat žádné záruky autenticity, nýbrž že lze pouze omezeně „věřit“ záruce ve formě podpisu.

rovině, je ve skutečnosti výpověď fiktivní. Tento poznatek je samozřejmě velice přínosný a například právě práce Haydena Whitea otevřely nové pole interpretace historických textů. Na straně druhé je třeba si přiznat, že žánrové sblížení fikce a non-fikce (ať už do této druhé kategorie budeme řadit literaturu faktu, literárně historické studie nebo žánr biografie, který je v anglosaském prostředí velice populární) onu hranici mezi skutečným nálezem, mezi skutečným výsledkem bádání, a fiktivní výpovědí smazává a umožňuje – jakkoli je to znepokojivé – jejich záměnu. Často jsou historické romány vedlejším produktem akademické práce (tak tomu bylo například u již zmiňovaného Umberta Eca), anebo jsou výsledkem určité odbočky. Tak například Barry Unsworth pracoval na biografii lorda Nelsona. Tu se mu však pro značnou historiografickou náročnost takového úkolu dokončit nepodařilo, a tak nasbíraná fakta zasadil do fiktivního rámce a výsledkem se stal román *Losing Nelson* (Jak jsem přišel o Nelsona).

Keenová není sama, kdo poukazuje na historizující tendence v současné britské románové produkci. S podobnými postřehy přišla v nedávné době řada kritiků, například David Leon Higdon, Steven Connor<sup>182</sup>, Margaret Scanlanová<sup>183</sup> nebo Frederick Holmes<sup>184</sup>. Higdon ve své knize *Shadows of the Past in the Contemporary British Fiction* (Stíny minulosti v současné britské póze), vydané v polovině osmdesátých let, píše:

[Poválečná britská próza vykazuje] zájem o zcela novou skupinu protagonistů — životopisců, bibliografů, historiků, geologů, antropologů a dokonce i paleontologů — jejichž životy se bezprostředně dotýkají minulosti. Tito protagonisté definují ducha doby stejně jako protagonisté-umělci v próze desátých a dvacátých let 20. století. Jejich práce na restaurování starých děl, vykopávkách, cesty do minulosti kultury jdou souběžně s hledáním individuálních identit a artefakty

---

<sup>182</sup> Steven Connor, *The English Novel in History, 1950 to the Present*, Londýn 1996.

<sup>183</sup> Margaret Scanlan, *Traces of Another Time: History and Politics in Postwar British Fiction*, Princeton 1990.

<sup>184</sup> Frederick Holmes, *The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*, Victoria 1997.

kultury využívají jakožto komplexních metafor pro komplexní vnitřní procesy<sup>185</sup>.

Zatímco většina kritiků se zmiňuje o historizujících tendencích obecně, případně používá tradiční termín historický román, Keenová se pokouší o užší vymezení, pokouší se ve své studii vytvořit určitou taxonomii příběhů, které by tím či oním způsobem reflektovali „historický obrat“ v současné britské literatuře, obrat, který – jak chce tato práce zdůraznit – vychází ze dvou zásadních hybných momentů: tím prvním, a patrně rozhodujícím, je nástup nové historie, která otevřela obrovské pole možností jak pro zkoumání, tak pro tvůrčí interpretace a reinterpretace historie; tím druhým je pak jisté „selhání“ experimentátorských snah<sup>186</sup>. Keenová organizující pojem své práce „romance of the archive“ definuje takto:

Označení „příběh z archivu“ naznačuje jak jistý příběh, tak vztah k minulosti... Hned zkraje bych měla zdůraznit, že pojem „archiv“ používám v maximálně doslovném významu. Ač je pravda, že někteří prozaici se zcela záměrně dovolávají dekonstruktivistických nebo foucaultovských asociací archivu, většina z nich si archivy představuje prostě jako místa, v nichž jsou uloženy knihy a která fungují jako místo pro dobrodružnou zápletku, příběh, v němž badatelé hledají pravdu. Každý z příkladů příběhu z archivu, jímž se v této knize zabývám, se odehrává v knihovně nebo jiném místě obsahujícím knihy nebo dokumenty. A v každém z těchto příběhů probíhá nějaký výzkum<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> David Leon Higdon, *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction*, Londýn: Macmillan, 1984, s. 11-12.

<sup>186</sup> Asi je třeba zdůraznit, že zde nemám na mysli nějaké selhání v morálním či uměleckém smyslu, spíše neschopnost takto orientovaných románů a autorů oslovit širší veřejnost. Zatímco knihy takového B.S. Johnsona se i přes své kvality potýkaly s velice omezeným čtenářským okruhem, současné historické romány, nemenších literárních kvalit, si získaly masivní čtenářskou oblibu.

<sup>187</sup> Suzanne Keen, *Romances of the Archive*, str. 10.

Keenová zdůrazňuje, že se nezaobírá tradičními romány „sestavujícími zcela nebo částečně z imaginárního archivu nebo sbírky“, jako je například Richardsonova *Clarissa* nebo *Měsíční kámen* Wilkieho Collinse. Oproti těmto románům, které vyžadují po čtenáři, aby se on sám „zhostil role badatele v archivu“, píše Keenová, zobrazují „příběhy z archivů fiktivní postavy hledající v archivu,“ a pokračuje:

Všechny příběhy z archivů se nějak vyjadřují k tomu, jak by se mělo nakládat s minulostí, nicméně vzájemně se neshodují, k čemu došlo, anebo to daná událost znamená. Protikladné perspektivy, z nichž je minulost nahlížena, jsou velice často významnou součástí příběhu, stejně tak hrají významnou roli rozepře ohledně toho, jak naložit s novými objevy.<sup>188</sup>

Ostatně, když už byla řeč o románech, je třeba zdůraznit, že Keenová termín román nepoužívá, nýbrž přidržuje se pojmu „romance“:

...V příbězích (romances) z archivu vidím tradici dávného vypravěčství. Romance ve svých mnoha podobách obsahuje zásahy nadpřirozených sil, exotická místa a lidi, milostné příběhy, dobrodružné zápletky... Romance se dnešním čtenářům a návštěvníkům kin představuje v thrillerech, hororech, žánru fantasy, westernu, milostných příbězích nebo akčních filmech. Po celé dějiny anglického románu je romance vnímána jako forma, jež usiluje o reprezentaci běžného života a jež umožňuje jistou flexibilitu v otázce věrohodnosti. A dokonce i intelektuální postmoderní próza často obsahuje prvky romance.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.* str. 11.

Musím podotknout, že toto žánrové vymezení mi přijde nepochopitelné a hlavně zbytečné. Keenová se sice odvolává na Hawthorna<sup>190</sup>, nicméně ani jeho definice nemůže takovéto pojmové rozhodnutí ospravedlnit. Pokud se podíváme na obecný úzus, pak uvidíme, že – zejména v anglosaské oblasti – je pojem „román“ používán v čím dál širší definici, takže by dokonce bylo s jistou nadsázkou možné říci, že nálepkou román se označuje veškerá fikce s výjimkou povídek. Už proto je označení romance velice nepřesné – navíc hodně z knih, které Keenová ve své monografii diskutuje, zcela rozhodně nejsou „romance“, ale plnohodnotné romány, které dokonce odpovídají i těm nejtradičnějším definicím románu: například *Sacred Hunger* a další romány Barryho Unswortha. I jiné mají ovšem k romanci daleko – mnohem spíš oscilují kdesi mezi literárním esejem, povídkou či mystifikací, jako například *Flaubertův papoušek* Juliana Barnese. Vlastně jediným románem, který nese prominentní aspekty „romance“, je v celé studii Keenové jen *Posedlost*.

### **ARCHIV? DOKUMENTY, KNIHOVNA NEBO MUSEUM?**

Zatímco problém s označením román/romance je spíše technického rázu a vpsledku nepřilíš závažný, druhý pojem, totiž pojem „archivu“ velký význam má. Keenová, jak jsem již naznačil a jak ona sama na počátku své studie zdůrazňuje, chápe archiv poměrně doslovně, v intencích vymezení, které podali Paul Voss a Marta Vernová, totiž jako:

Archiv je jak fyzické místo — instituce uzavřená zdmi —, tak místo imaginativní, konceptuální prostor, jehož hranice se neustále mění...  
Pokud první archónové původně pojímali archiv jako místo čistého vědění, tak ti, kteří přišli po nich, včetně nás samotných, vnímají archiv jako místo plné ideologických konotací. Tento prostor, neoddělitelný od ansámblu operací, které se odehrávají uvnitř, uděluje svému obsahu jistý řád a vytváří systém, v němž může být uchován oficiální záznam

---

<sup>190</sup> Odkazuje na pasáž Hawthornova románu *Dům se sedmi štíty*, v níž americký spisovatel rozlišuje mezi románem a romancí a podotýká, že když autor označí své dílo jako „romanci“, pak si nárokuje daleko větší svobodu imaginace, než kdyby psal román.



minulosti a bez zkreslení předán dál. Archiv tak může být vlastně politickým prostorem, prostorem rozděleným podle pohlaví, pamětním místem.<sup>191</sup>

Právě tato definice, jak ukáží za chvíli, je kamenem úrazu. Ale hezky popořádku, zaměříme se nejprve na technickou stránku věci. Keenová, jak jsem již zdůraznil, přišla s velice cenným postřehem, totiž že v poslední době nabyli jisté kulturní významnosti knihy popisující bádání, případně se odehrávající v archivu – to je případ monumentálního díla A.S. Byattové *Posedlost* nebo *Flaubertova papouška* Juliana Barnese. Stejně tak Keenová správně rozpoznala několik dalších charakteristických znaků takovýchto příběhů (bude o nich řeč později v souvislosti s Byattovou) a správně zdůraznila, že tyto romány (nebo romance, jak říká ona) vděčí za mnohé detektivnímu žánru. Nicméně vymezení na archiv, navíc na „archiv“ v doslovném slova smyslu, se ukazuje jako poměrně úzké. Vždyť koho ještě by sem bylo možné zařadit? Snad Michaela Frayna, jehož vynikající román *Vpřed* též pracuje s jistou formou archivu, byť v tomto případě archivem výtvarným.<sup>192</sup> V jistém smyslu sem patří i Ackroydův román *Chatterton*, odehrávající se na dvou úrovních, přičemž jedna z nich je situována do minulosti a vypráví životní osudy mladého nadaného básníka a falzifikátora, ta druhá se odehrává v přítomnosti a zachycuje bádání o životě literáta; jen stěží bychom sem ovšem mohli zařadit další Ackroydovy romány, jako je například *Dům doktora Deea* nebo *Velký požár Londýna* (*The Great Fire of London*). Ty totiž též pracují s archivem, ovšem zdaleka ne s archivem v tom smyslu, jak ho definuje Keenová. Ta na jedné

---

<sup>191</sup> Paul Voss and Marta Werner, „Toward a Poetics of the Archive“, cituje Keen, *Romances of the Archive*, str. 12.

<sup>192</sup> Román Michaela Frayna zachycuje příběh mladého akademika – filosofa, který v jednom venkovském domě narazí na staré plátno. Křupanský majitel nemovitosti nemá samozřejmě ani potuchy o tom, co mu visí nad schodištěm, ovšem pokud by se dozvěděl, že to je obraz hodnotný, neváhal by jej zpeněžit. Mladý filosof se domnívá, že to je obraz Breughelův, a tak se pouští do téměř detektivního zkoumání, aby vysledoval jeho původ, dozvěděl se více o technikách a svou domněnku si buď potvrdil nebo vyvrátil. To vše musí ovšem dělat za přísného utajení, aby v majiteli nemovitosti nezbudil sebemenší podezření. Zároveň řeší významné morální dilema: má se zachovat čestně, oznámit to majiteli – s tím, že obraz pak navždy zmizí v nějaké soukromé sbírce? Anebo má svůj objev akademicky publikovat, získat slávu, ovšem žádné peníze? Anebo se má pokusit obraz získat a zpeněžit, nezískat sice obdiv akademické obce, leč dostatek finančních prostředků, kterých se mu jako badateli zoufale nedostává?

straně říká, že „romance z archivu naznačuje jak jistý druh příběhu, tak postoj vůči minulosti“, na straně druhé vymezuje svoje užití proti širšímu pojetí archivu tak, jak se vyvinulo ve filosofii a literární vědě v posledních desetiletích:

Čtenáři odkojenému post-strukturalistickou literární teorií může tento výraz asociovat nějaký vztah s Derridovými texty o Freudovi nebo Foucaultovou *Archeologií vědění*... Hned zkraje bych měla zdůraznit, že pojem „archiv“ používám naprosto doslovně. I když někdy romanopisci záměrně evokují dekonstruktivní nebo foucaultovské asociace „archivu“, většinou si však představují archiv jako místo obsahující knihy a dokumenty, jako místo, které se může stát dějištěm dobrodružné zápletky, v níž vědci hledají pravdu.<sup>193</sup>

Keenová tvrdí, že všechny knihy, které ve své monografii analyzuje, se alespoň částečně odehrávají v archivu nebo v knihovně. A to zcela prostě a jednoduše není pravda. Tak například romány Barryho Unswortha, ať již brilantní *Posvátný hlad*, velice zajímavá *Kamenná madona*, středověký román *Moralita* anebo poměrně nedávný román *Jak jsem přišel o Nelsona* se prostě v knihovně ani archivu neodehrávají, byť všechny pracují s jistými textovými rezidui minulosti: *Posvátný hlad* s historií otrokářství a samozřejmě i s romány 18. století; *Panna z kamene* se zase metatextově noří do dějin umění a vytváří zvláštní trojvrstevnnou strukturu, sestávající z gotiky, renesance a moderní doby; *Moralita* si intertextově pohrává se středověkým divadlem a *Jak jsem přišel o Nelsona* zase kriticky zkoumá mýtus hrdiny admirála Nelsona. Žádná z těchto knih se neodehrává v knihovně, ovšem všechny s archivem pracují – ovšem s archivem pojatým trochu šířeji. Je proto nepochopitelné, že se širší definici archivu brání.

Pokud by Keenová přijala širší pojetí archivu, jak jej například rozvinul zmiňovaný Michel Foucault, umožnilo by jí to obsáhnout svou definicí knihy, o kterých stejně mluví, a na druhé straně

---

<sup>193</sup> Suzanne Keen, *Romances of the Archive*, str. 10.

by jí to umožnilo i větší interpretační otevřenost – mimo jiné i vykročení za ideologická omezení, které sama v souvislosti s tradičním archivem zmiňuje. I ve foucaultovském archivu se samozřejmě vyskytují ideologie – ovšem jako funkce různých výpovědí. Sám archiv ideologicky podmíněn není. A spojení tohoto archivu s derridovským širokým pojetím textu by umožnilo charakterizovat „postmoderní“ historické romány jako svým způsobem práci s archivem (ať už jsou položky tohoto archivu psané materiály nebo „výpovědi“ v jiné formě) – ostatně o to usiluje i tato práce.

Taková práce s archivem znamená uchopovat výpovědi včetně toho, co „potlačují, vylučují nebo čemu protiřečí“<sup>194</sup>, nicméně jako součásti světa, v němž vše je skutečné a nic není možné nebo zdánlivé: platí pouze „to, co bylo zformulováno, zde, v tuto chvíli, se všemi prázdnými místy a mezerami“<sup>195</sup>. Foucaultovský archiv pracuje s výpověďmi jako s „monumenty“ a nikoli „dokumenty“ – převedeno do jiného jazyka, výpovědi se objevují na rovině imanence, nejsou textem, který by odkazoval k nějaké přítomnosti za sebou, k nějakému jinému ukotvení, než je jeho ukotvení v rámci diskursu. Foucaultovské pojetí archivu radikálně ruší iluzi hloubky, přesahu, a vyhlašuje – řečeno s Blanchotem – myšlení vnějšku, povrchu.

Toto je ovšem poměrně podstatný bod. Přesně tak totiž pracuje nový historik nebo současný romanopisec – pojetí minulosti, jak jej lze extrapolovat z těch nejlepších současných „historických románů“, totiž ani zdaleka není afirmativní ani negativní, nesnaží se obhájit nějakou ideologickou koncepci ani ji vysloveně negovat, ale spíše je zpochybňující, tj. oficiální nebo jinak ustavený diskurs staví do juxta pozice s výpověďmi, které jsou stejně nezpochybnitelné a které se ukazují jako výpovědi, jež byly velkými vyprávěními potlačeny.

## **V KNIHOVNĚ**

Ale zpět do archivů. Suzanne Keenová napsala podnětnou knihu, ovšem jako pokus o taxonomii selhává z výše uvedených důvodů. Přesto je několik románů, které měřítkům, jež Keenová vytyčila, dokonale odpovídají: tedy jsou to romány odehrávající se v knihovnách, zachycující literární bádání. Chtěl bych se v této kapitole podívat na dva z nich, které jsem vybral pro jejich

---

<sup>194</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Praha: Herrmann a synové, 1996.

<sup>195</sup> *Ibid.*

„taxonomickou“ shodu, ovšem zásadní odlišnost. Po formální stránce mají mnoho společného: sledujeme při práci literární historiky, kteří se ve svém bádání vracejí do 19. století a zde se jim podaří uskutečnit převratný objev. Svým vyzněním však představují protipóly: tím prvním je mohutný román A.S. Byattové *Posedlost*, tím druhým naopak útlá knížka Juliana Barnesse *Flaubertův papoušek*, jež žánrově osciluje na pomezí románu a literárního eseje.

Oba romány velice zajímavým způsobem pracují s postavou literárního badatele.

Respektive tuto postavu ožívují. Přitom dlužno dodat, že badatelé coby hrdinové románů, ba co víc rozhodně dobrodružných románů, nejsou něčím obvyklým. Ba co víc, v době postmoderního úpadku prestiže vzdělání a v době, kdy se univerzity často rozměňují v „kursy“, působí postava badatele coby hrdiny nejen jako určitý paradox, ale též svědčí o jisté potřebě znovu a znovu zdůraznit, že i poznání je dobrodružství a vášeň. Pravda, kdysi na úsvitu romantismu mohlo toto výsadní, hrdinské poznání patřit významným postavám okultní filosofie, ovšem racionálnímu bádání se dostávalo v posledních dvou stech letech spíše výsměchu – vlastně v nepřímé úměře, jak stoupala v oblibě kritika<sup>196</sup>. Příklady? Třeba vědec Causabon z *Middlemarche*, který zanedbává svou talentovanou manželku a namísto toho zahodí celý život marným hledáním univerzálního klíče k mytologiím. Kdysi tak populární univerzitní román (zejména v podání Davida Lodge a Malcoma Bradburyho) sice vtipně pranýřuje některé nešvary (akademická turistika, hochštaplerství), ale právě proto, že se zaměřuje na vlastnosti ryze lidské (snaha získat nějaký prospěch, využít znalosti systému a vlastní obratnosti k obohacení) bádání nebo cestu za věděním prakticky nezachycuje – snad ani v jediném z těchto románů není zobrazena skutečná touha po poznání (a radost z jeho dosažení).

V posledních dvaceti letech však postava seriózního badatele došla jisté renesance, přičemž je trochu paradoxní, rozhodně však velice zvláštní, že impuls vzešel z vrstvy masové, populární kultury. Nezastupitelnou roli zde sehrál Lukasův duchaplný, vtipný a někdy i roztomile roztržitý archeolog Indiana Jones, v jehož stopách se – již méně úspěšně – o desetiletí později vydala Lara Croftová. Na literární rovině sehrálo (podobně jako při vzkříšení historického románu jako takového) prominentní roli úspěšné *Jméno růže* Umberta Eca. Vilém z Baskervillu je vlastně

---

<sup>196</sup> Viz Jonathan Culler, *Criticism*

přesným protikladem protagonistů tzv. univerzitního románu: je trochu outsider, rozhodně se nesnaží proniknout vzhůru mocenskými či akademickými strukturami, hlavně je však v tom nejlepším slova smyslu moudrý a shovívavý. Po Vilémovi se na scéně objevila řada dalších prominentních badatelů: a mnozí z nich museli řešit podobné detektivní až thrillerové situace jako Ecův hrdina. Tak například Lawrence Norfolk nejprve oživil postavu Lempriéra, rodáka z ostrova Jersey a autora prvního anglicko-latinského slovníku, potom napsal napůl fiktivní životopis Paula Célana: v knize *Ve tvaru kance* čteme pohnutý příběh německy píšícího básníka, jehož jméno není nikde v textu zmíněno, a teprve při podrobném porovnání fakt s Célanovým životem nám postupně vysvitne, čím osudem je kniha inspirována. O *Posedlosti* A.S. Byattové a *Flaubertovu papoušku* jsem se již zmínil a za okamžik se na ně podívám podrobněji. Beryl Bainbridgeová napsala velice zajímavý polofiktivní portrét Samuela Johnsona (v knize *Jak to viděla Sweeney*).

## VIKTORIÁNSKÝ MILOSTNÝ PŘÍBĚH ZNOVU

Pokud bychom měli *Posedlost* s něčím srovnávat, tak zcela jistě již s diskutovanou *Francouzovou milenkou* Johna Fowlese. Zatímco Fowlesův epochální „viktoriánský“ román je rozseknut na dvě roviny, Byattová příběhy neodděluje, ale naopak slučuje a milostný příběh odehrávající se ve viktoriánské době, k němuž se postupně dostáváme prostřednictvím nalezených dopisů, je zasazen do moderní doby. Kromě toho, že je *Posedlost* významným zobrazujícím literární bádání, je to též průkopník čím dál oblíbenějších neoviktoriánských románů<sup>197</sup>, s nimiž sdílí klíčové rysy. Všechny tyto romány – a patří mezi ně již dříve analyzovaný *Kvítek karmínový a bílý* Michela Fabera nebo romány Sarah Watersové – jsou silně inspirovány mohutnou tradicí viktoriánského vypravěčství a všechny používají typicky současné (nebo, jak se často zdůrazňuje, „postmoderní“) techniky, jako jsou pastiš, citace, parodie, prostě mody vyprávění, které zajišťují jistou distanci od zobrazované epochy a zároveň ospravedlňují určitou míru antagonismu, který je vždy nevyhnutelný.

Aniž bych zde chtěl nějak podrobně rozebírat nebo popisovat děj tohoto mohutného románu, letmo se o něm zmíním, neboť umožní zdůraznit určité velice zajímavé aspekty knihy.

---

<sup>197</sup> V britské kritice se vžil a ustálil výraz „neo-Victorian romps“.

Ústřední dějová linka začíná nalezením dvou dopisů, které si vyměnili dva fiktivní viktoriánští literáti, slavný básník Randolph Henry Ash a Christabel LaMotte. Dva dopisy z Ashova pera, které najde mladý literární badatel Roland Mitchell poměrně jasně ukazují, že velikán viktoriánské literatury měl tajný poměr s neznámou mladou ženou. Roland, přestože v akademickém světě nemá zavedené jméno a přestože se dosud životně potýká spíše s krizí či neúspěchem, rázem cítí, že objevil něco velkého a probouzí se v něm nefalšovaná badatelská vášeň. Ta je ovšem od samého počátku spojena ne snad se zločinem, nýbrž s transgresí: badatel, který by měl cítit majetek instituce, jako je knihovna, dopisy jednoduše odcizí. Tento krok však spustí řetězovou reakci, jež zasáhne obě roviny příběhu: my jako čtenáři nahlédneme hluboko do minulosti a rozvine se před námi milostný příběh, jehož všechny zápletky nejsou zřetelné ani Rolandovi, ani feministické badatelce Maud Baileyové, jež je odbornicí věnující se studiu obskurní básničky Charlotte LaMotte (ta na rozdíl od Ashe upadla v čtenářské zapomnění a je v současnosti studována hlavně feministickými kritičkami pro svou údajně lesbickou orientaci a nonkonformní způsob života).

Objev oba badatele sblíží, takže se pouštějí do rozsáhlého detektivního dobrodružného podniku, během něhož objeví celý paklík korespondence těchto dvou milenců. Zde je třeba podotknout, že příběh dvou viktoriánských milenců není popsán přímo, ale právě prostřednictvím bádání a postupného odhalování – je vlastně extrapolován z dopisů, takže i badatelská interpretace je v rámci románu použita ke zvýšení dramatického účinku.

Jenomže objev (anebo vlastně bádání) se samozřejmě nepodaří utajit, a do honby za získáním senzačních dopisů<sup>198</sup> se zapojují další osoby, zejména pak profesor Cropper, který se může opřít o podporu bohaté americké univerzity. Zde se dostává ke slovu druhý význam anglického názvu *Possession* – román totiž není zdaleka jen o „posedlosti“ literárním bádáním, ale i o „vlastnictví“ oněch objevených artefaktů<sup>199</sup>. Roland se rozchází se svou přítelkyní a prchá s Maud do Francie, kde ve svém detektivním úsilí pokračují, protože Christabel LaMotte též

---

<sup>198</sup> Zde je podstatné, že nejde o čistě literární záležitost, nýbrž o dopisy odhalující soukromí básníků.

<sup>199</sup> Zde se Byattová zajímavě dotýká tématu, který později v románu *Vpřed* rozpracoval Frayn, totiž souvislosti mezi badatelským objevem, finančním zhodnocením a hlavně získáním „do majetku.“

přesídlila na druhý břeh kanálu, kde v přístřeší, které jí poskytli příbuzní, tajně porodila dítě, plod lásky s velkým a renomovaným básníkem.

### **PRAVDA? ANEBI JEN KONSTRUKCE?**

Pomiňme nyní otázku, kdo byl předobrazem které postavy. Kritika sice spekulovala o tom, že předobrazem Ashe byl Browning, kdežto portrét Christabel byl vystavěn podle Emily Dickinsonové. Byattová tuto otázku nechává na čtenářích, ovšem ona v konečném důsledku není podstatná. Ty dvě postavy viktoriánských básníků, které v knize vidíme, jsou sice „fiktivní“ (na rozdíl od Barnesova reálného Flauberta), ovšem čtenáři k nim mají přístup. Roland s Maud objeví jejich životní příběh a coby čtenáři se dozvídáme i něco navíc, co oběma badatelům zůstává skryto – právě v postscriptu, který je datován rokem 1868 nám Byattová poskytuje privilegium nahlédnout do soukromí viktoriánských básníků: „Jsou věci, které se prostě stanou a neponechají za sebou žádnou zřetelnou stopu. Nemluví se o nich, nepíše, nicméně by byla chyba říct, že následné události se odehrávají stejně, jako by se předtím nic neudálo“<sup>200</sup>. Byattová tady má na mysli setkání Ashe s jeho dcerou, o němž Roland s Maud neví, ale jehož jsme my coby čtenáři svědky. Zde se projevuje jeden velký rozdíl oproti Barnesovi – u Barnese čtenář žádné privilegované postavení, ve smyslu, že by se mu dostalo informace navíc, nemá a všechny věci zanechávají stopu. Že nejde přesně určit, kam tato stopa vede, kde se ztrácí, to už je jiná věc. Řada kritiků poukázala na to, že Byattová sice používá postmoderní techniky jako metafikce, pastiš atd., ovšem její pojetí literární pravdy zůstává pevně zakořeněno v rámci modelu reprezentace, jaký se rozvinul v 19. století a jaký najdeme u autorů, jako je Eliotová, Dickens nebo později, ve 20. století, Iris Murdochová. Podle tohoto reprezentačního pojetí pravdy odkazuje text k nějakému referentu – a archivní bádání vede ke skutečnému příběhu, to, co lze nalézt v archivu, nezpochybňuje skutečnost, nýbrž znovu a znovu potvrzuje pevné pouto mezi tím, co je psáno, a tím, co se skutečně stalo. Návrat do minulosti není – jako v případě Barnesově – veden touhou zproblematizovat to, co známe, ale užít si – abychom použili Fowlesova termínu – „plebejské rozkoše anachronismu“, tedy vyvolat obraz minulosti, ovšem obraz takový, který by vyjadřoval

---

<sup>200</sup> A.S. Byatt, *Possession: A Romance*, Londýn 1989, str. 508.

přísnou adekvaci mezi skutečností a tím, co je nalezeno v archivech. Zatímco u Barnese, jak později uvidíme, vedou stopy k radikálnímu zpochybnění reprezentace, u Byattové materiální stopa – zde vysloveně stopa v archivu – slouží k odhalení pravdy. Ostatně Byattová nabízí i parodii foucaultovského pojetí archivu, když protagonista Roland říká:

Roland si navykl vnímat sebe sama — alespoň teoreticky — jako průsečík několika volně propojených systémů. Byl naučen vnímat ideu vlastního „já“ jako iluzi, která měla být nahrazena nesouvislým strojem a sítí nejrůznějších tužeb, ideologických přesvědčení a reakcí, jazykových forem, hormonů a feromonů. Povětšinou mu to nikterak nevadilo. Rozhodně netoužil po nějakém namáhavém romantickém stvrzování sebe sama.<sup>201</sup>

Jak Roland, tak Maud jsou samozřejmě obeznámeni s nejnovějšími teoriemi a postupy literární teorie, nicméně jejich příběh – tak, jak jej Byattová podává, včetně všech parodií a aluzí – je vlastně obranou proti těmto trendům a obhajobou staromódní, leč poctivé historické práce s textem. Byattová se zařazuje po bok takových anglických spisovatelů, jako David Lodge či Malcom Bradbury, kteří post-strukturalistickou teorii vnímají jako hrozbu a spojují si ji s bohatstvím amerických univerzit. Ostatně v románu *Posedlost* je to řečeno zcela explicitně: Roland s Maud jdou zpět k textům, rekonstruují příběh svých hrdinů, ovšem po celou tu dobu musí bojovat s hrozbou, kterou představují jednak poststrukturalističtí interpreti, jednak bohatý a perverzní americký akademik Cropper, který si postavu básníka Ashe zamiloval a v podstatě si ji chce přisvojit (jde to tak daleko, že dokonce nosí básníkovy hodinky). Boj o dva viktoriánské básníky je tak vlastně soupeřením mezi anglickými staromódními akademiky a moderními, bohatými Američany. Není třeba dodávat, na čí straně Byattová stojí, byť samozřejmě i vůči britskému systému vznáší podstatné výhrady.

---

<sup>201</sup> A.S. Byatt, *Ibid.*, str. 424.



Vraťme se však ještě k onomu snad až naivně reprezentačnímu pojetí textu, neboť to představuje zásadní problém celé knihy – pravda, *Posedlost* je částečně pojímána jako thriller a částečně jako detektivka, přičemž je jasné, že konvence těchto dvou žánrů vyžadují jisté definitivní řešení, jasné interpretace, jasný závěr. Nicméně pokud Byattová zdařile paroduje postavu Američana Coppera, který si postupně přivlastňuje básníka Ashe tak, že poctivě sbírá jeho materiální stopy – nakupuje věci, které Ash vlastnil, knihy, které četl atd. – tak ovšem Roland a Maud nedělají nic jiného, neboť i oni jdou až fetišicky po textu a předpokládají, že zde existuje jasné, neproblematické spojení mezi dopisy a skutečným mimomanželským románkem, který se mezi dvěma viktoriánskými básníky odehrál. A v tomto kontextu není náhodou, že ona první stopa k příběhu, je stopa materiální – Roland totiž nachází náčrt Ashových dopisů ve výtisku Vicovy knihy, kterou si vypůjčí v Britském muzeu: ta snaha prostudovat přesně tu knihu, kterou četl Ash, prozkoumat její materiálnost, je ovšem až znepokojivě blízká Copperovu zvrácenému sběratelství.

Na druhé straně i přes tuto problematičnost má *Posedlost* jeden obrovský přínos, a tím je právě zachycení procesu historického zkoumání. Byattová velmi přesvědčivě ukazuje, že historické bádání není zdaleka jen pohodlné vytváření vzletných teorií, ale že to je především tvrdá práce, která obsahuje poměrně značnou část nepohodlí. Ale v případě Rolanda a Maud je tato práce vykoupena jednak úspěchem, jednak hlubokou proměnou jejich osobnosti<sup>202</sup>. Byattová, byť – jak jsem již zmínil – používá řadu postmoderních vyprávěcích postupů, je především tradiční vypravěčka: pokud bych to měl vyjádřit metaforou, tak Roland s Maud našli grál. Vedle úspěchu se jim totiž zjevila pravda, jež má – v podání Byattové – podobu adekvátní reprezentace. Roland s Maud objevili dokumenty, které zcela neproblematicky korespondují s životem dvou viktoriánských básníků, a dva současní badatelé jejich životní osudy kopírují. Hledání vyústí v nalezení štěstí, řádu a pravdy.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Hledání (quest) vyřeší jejich osobní i profesionální problémy. Najdou lásku, dojdou uznání a hlavně porazí své americké konkurenty.

<sup>203</sup> V kontextu současného myšlení se ovšem nabízí i možnost zajímavé interpretace, jež by umožnila dojít určitého formálního rozlišení mezi literárně seriózními a upadlými historickými romány. Dvě roviny příběhu u Byattové je možné číst jako reprezentaci pracující s opakováním jakožto diferujícím dějejm, kdežto například takový Dan Brown se spokojí s opakováním téhož.

## FLAUBERTŮV PAPOUŠEK – LITERÁRNÍ BĀDÁNÍ TROCHU JINAK

*Flaubertův papoušek*, fenomenální román a dosud nejlepší dílo Juliana Barnese, je ve většině aspektů pravým opakem *Posedlosti*. Ostatně zde stojí za zmínku, že kniha zaujala napříč čtenářským i kritickým spektrem a dostalo se jí prakticky univerzálního uznání, když ji vychválily osobnosti tak rozdílné a tak rozličně orientované jako například Linda Hutcheonová, Germaine Greerová, ale třeba i kolegové-autoři, o nichž rozhodně nelze říct, že by jejich zájmem byla literární teorie nebo kritika, například Graham Greene, John Fowles, John Irving nebo Joseph Heller. Ale ke knize samotné : ta má především výrazně sevřenější tvar – zatímco Byattová nabízí rozsáhlý opus, Barnes nám předkládá knihu o necelých dvou set stranách; zatímco Byattová vytváří fiktivní postavy viktoriánských básníků, Barnes se zaměřuje na autora skutečného – Gustava Flauberta... takových protikladů by bylo možné nalézt přehršel, ovšem ty podstatné se týkají pojetí literární pravdy – a k těm se dostaneme za okamžik.

Podobně jako Byattová, i Barnesův protagonista je badatel, ovšem na rozdíl od Rolanda a Maud badatel amatérský – Geoffrey Braithwaite je literární badatel-amatér, penzionovaný lékař, který nedávno dosti nešťastně ovdověl (jeho žena spáchala sebevraždu) a který se vydává po stopách svého písíciho kolegy. Podobně jako Roland a Maud, i Geoffrey Braithwaite se vydává po řadě materiálních stop, nicméně od prvních stránek románu je jasné, že tyto stopy zdaleka nemají tak samozřejmý statut jako u Byattové. Ba co víc, jsou maximálně znepokojivé – takže celý příběh se otevírá před Flaubertovou sochou, ovšem:

Tato socha není původní. První Flauberta odvezli v roce 1941 Němci, stejně jako koleje a klepadla na dveřích. Možná z něj udělali patrony. Asi deset let byl podstavec prázdný. Pak rouenský starosta, který se zajímal o plastiku, našel původní sádrový odlitek – jehož autorem byl

ruský umělec jménem Leopold Bernstamm – a městské zastupitelstvo  
souhlasilo s vytvořením nové sochy.<sup>204</sup>

Již na první stránce nás tak autor upozorňuje na to, že ty stopy, které bude vášnivý badatel Braithwaite na cestě nalézat, nejsou vždy originální, nelze jim vždy věřit – stejně jako nelze brát doslova textové prameny. Vše může být jen náhražka, iluze, anebo prostě výmysl. Vlastně román je dokonalou exemplifikací toho, co Linda Hutcheonová – v návaznosti na Haydena Whitea – charakterizovala jako „seriózní zkoumání povahy reprezentace v historiografii“, v rámci něhož jsou odmítnuta velká vyprávění a „v tematizaci proměňování událostí ve fakta prostřednictvím filtrace archivních dokumentů se historická metafikce zaměřuje na proces proměny stop minulosti do historické reprezentace“<sup>205</sup>.

### **PŘÍBĚH A OPAKOVÁNÍ**

Je příznačné, že symbolem Braithwaitova literárního bádání se stal papoušek, tedy zvíře, které je symbolem opakování bez významu. Nejde o to, že by se význam nějak ztrácel, ale on tam prostě od samého počátku není. Význam se negeneruje ani opakováním, ani není vdechnut odněkud zvenčí. Papoušek, který je tu místo holubice, jež by měla symbolizovat sestoupení ducha, je tu vlastně jako ironický škleb – a právě tento symbol velice výstižně popisuje to, co Braithwaite ve svém bádání činí.

Geoffrey Braithwaite není schopen sestavit velký příběh Flaubertova života – jednak mu o to nejde, ovšem zároveň je to nemožné, neboť celek se neustále rozpadá do fragmentů. A navíc se nabízí otázka, co všechno by do takového celku mělo být zařazeno? Co všechno ještě k Flaubertovi-autorovi patří a co nikoli? Patří sem jeho soukromá korespondence? Jeho choroby? A co flaubertovská kritika? Co třeba kniha *Rodinný blbeček*, na které Sartre strávil dlouhých deset let života (namísto aby psal maoistické traktáty, jak poťouchle podotýká Barnes)? Tohle všechno jsou otázky, které v posledních desetiletích řešila literární kritika a filosofie – kde začíná a kde

---

<sup>204</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, Londýn 1985, str. 3

<sup>205</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londýn, 1989, str. 57.

končí vymezení autora? Kdo je vlastně autor? A jak se to má se vztahem Flauberta-člověka a Flauberta-autora?

Již záhy je zjevné, že Geoffrey Braithwaite je postava ironická. I on trpí posedlostí, ovšem nikoli v tom smyslu, jak o ní píše Byattová. Jeho posedlost je patologická a pramení ze dvou příčin. Tak za prvé Braithwaite je lékař a jako takový je dobrým terčem pro ironické zobrazení – Barnes se zde zařazuje do dlouhé tradice antagonismu mezi humanitními vzdělanci a lékaři, jež mimochodem kulminuje u jeho oblíbence Montaigne. Jako lékař chce Braithwaite provést diagnózu, podat popis stavu pacienta a stanovit přesný kauzální řetězec. A Barnes, stojící v pozadí, se této snaze ironicky ušklíbá, neboť dobře ví, že nic z toho, žádné kauzální vysvětlení, nic, co se o Flaubertovi dozvíme, nepřidá ani neubere na působivosti jeho knihám. Tato Braithwaitova přirozená dispozice je však ještě umocněna osobní tragédií – jeho žena spáchala sebevraždu a touha dobrat je příčiny tohoto jejího rozhodnutí stojí v pozadí jeho flaubertovského bádání. Jako kdyby rozřešení jedné záhady mohlo poskytnout univerzální klíč ke všemu – a o to přesně jde. Rozřešení flaubertovské záhady je totiž jen jedním z případů korespondence mezi slovy a skutečností. Existuje tady pevné pojítko, jak se domnívá Byattová?

Zprvu se zdá, že ano, byť vše začíná zpochybněním originality. Původně chce Braithwaite rozřešit poměrně banální otázku, totiž jak je možné, že hned dvě muzea se chlubí tím, že mají ve své sbírce papouška, který byl Flaubertovi předobrazem k napsání povídky *Prosté srdce*. A zpočátku vše, nasvědčuje tomu, že jeho bádání by nemuselo být neúspěšné – důkazů je dost a zdá se, že do sebe dokonale zapadají. Jenže záhy se ukáže zásadní problém: důkazů je příliš. Vyskytují se všude, zahlcují badatele, protiřečí si – a Braithwaite samozřejmě neporovnává, neselektuje, nýbrž přijímá vše. Do hry vstupují vypravěči a většina, vlastně všichni, jsou vypravěči nevěrohodní. Mají své „agendy“ – mohu-li si dovolit tento anglicismus. Postupně se ukazuje – ač Braithwaite to tak nevnímá – že nelze věřit žádnému z těch důkazů: muzea činící si nárok na originální model papouška jsou vedena touhou po senzaci, atraktivitě; Sartre v knize o Flaubertovi řeší spíše své problémy; Flaubert sám v dopisech mnohé zamlčuje a naopak jiné věci zveličuje tak, jak se to hodí jemu samému pro vytvoření určitého obrazu sebe sama. A zvědavý čtenář – při

porovnání s Flaubertovou skutečnou korespondencí – zjistí, že ne všechny dopisy pocházejí z Flaubertova pera.

Nakonec i Braithwaite dospívá k poznání, když se na závěr svého bádání ocitne v místnosti plné vycpaných papoušků:

Byla to malá místnost, tak osm na deset stop, na pravé stěně byla okna, na levé dlouhé regály. I přes několik světel na stropě byla tato podkrovní místnost poměrně tmavá, takže připomínala hrobu... ta místnost byla vlastně dvojnásobná, napůl márnice, napůl očistec. I pach měla zvláštní: něco mezi operačním sálem a železářstvím.

Všude, kam jsem se podíval, byli ptáci. Regál za regálem plný vycpaných ptáků a všechny pokrýval bílý pesticid. Byl jsem nasměrován do třetí uličky. Opatrně jsem prošel mezi regály a pohlédl do ní z ostrého úhlu. Předě mnou stála řada amazonských papoušků. Z původních padesáti jich tu zůstalo pouhých pět. Jejich někdejší křiklavé zbarvení teď tlumil pesticid. Dívali se na mě jako nějací tři zvědaví, pronikaví, nestydatí staří muži. A vypadali – to musím připustit – docela chatrně. Zhruba minutu jsem si je též prohlížel, pak odešel.

Možná to byl jeden z nich.<sup>206</sup>

Na rozdíl od Rolanda a Maud, Braithwaitovi není úspěch přán, anebo alespoň ne v takovém smyslu, jak by si to on sám představoval. Jeho jediným úspěchem je zjištění, že ona vazba mezi skutečností a jazykem je arbitrérní, že se nepodaří mu dobrat nějakého pevného, navždy platného spojení, a stejně tak, že není možné rekonstruovat kauzální řetězec událostí. Coby milovník Flauberta se musí naučit žít s krásou jeho knih, aniž by ji mohl jakkoli vysvětlit, a coby člověk se musí naučit žít se ztrátou, jež ho postihla, aniž by čin, k němuž se jeho žena odhodlala mohl nějak vysvětlit.

---

<sup>206</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, Londýn 1985, s. 190

*Flaubertův papoušek* je tak v jistém smyslu předchůdcem Barnesových *Dějin světa v 10 a 1/2 kapitolách*, jejichž hlavním tématem je obhajoba plurality a svobody. Útlá kniha (vzhledem k tématu, jež si stanovila), jejíž první kapitola zachycuje potopu světa z pohledu červotoče, totiž též poukazuje na to, že je příliš příběhů (stejně jako je příběhů a zkazek o Flaubertovi), ovšem, že žádný nemůže aspirovat na to být tím dominantním, hlavním vyprávěním, jemuž by ty ostatní byly podřízené. Barnes tak velice zajímavým způsobem – uprostřed všech těch postmoderních hříček – vrací do hry pojem „odpovědnosti“, který zde nabývá nové naléhavosti: *Flaubertův papoušek* učí odpovědnosti (v pravém smyslu slova) Geoffreyho Braithwaita, *Dějiny světa* jsou výzvou pro čtenáře – číst, dávat do souvztažností a nezapomínat na celek, který se však brání totalitnímu uchopení.

# PALIMPSEST A HYBRIDITA

*Pojetí dějin jako problematizace pojmu národa*

Dějiny nejsou jeden příběh. A stejně tak nejsou přímka. Nevedou z jednoho, pevně vytyčeného bodu v minulosti do jiného, stejně jasného bodu v budoucnosti. Často se vracejí, někdy neočekávaně, jindy až zrádně. Jejich pohyb je zachytitelný, ovšem nezastavitelný. Každý okamžik skýtá jiný pohled, dějiny jsou nikdy nekončícím procesem interpretace. Dějiny tu nejsou objektivně. Jsou znova a znova prožívané, znova a znova uchopované.

Takové pojetí dějin lze nalézt v knihách Salmana Rushdieho. Dlužno dodat, že Rushdie, vystudovaný historik, buduje svůj koncept dějin, dějin jakožto palimpsestu, velice konsistentně. Je to pojetí propracované a uchopitelné nejen v literární interpretaci, ale i filosoficky v kontextu široké tradice uvažování o prožívaném čase a dějinách – od Bergsonova *durée* před přirozené světy Husserla a Patočky až k poměrně složitým konceptům propojení dějin a příběhů u Paula Ricoeura, Emanuela Lévinase a Paula Ricoeura<sup>207</sup>.

## LITERÁRNÍ SOUPUTNÍCI

Samozřejmě pojetí dějin jako palimpsestu, ba dokonce pojetí dějin jako čehosi, co zde je, aby bylo uchopeno, aby bylo znovu a znovu interpretováno, není Rushdieho originalitou. Christine Brooke-Roseová<sup>208</sup> přesvědčivě poukázala na řadu podobných děl: tak především je to *Plechový bubínek*, vynikající dílo Günthera Grasse, které velice silně inspirovalo *Děti půlnoci*, pak Brooke-Roseová jmenuje ještě *Sto roků samoty* Gabriela Garcíi Marqueze a rovněž pozoruhodnou knihu srbského autora *Slovních Chazarů* Milorada Paviče. Brooke-Roseová má pravdu, že nálepka „magický realismus“, kterou jsou občas tato díla označována, prostě a jednoduše nesedí: je nepřesná a navíc zavádějící. Její nepřesnost vystoupí o to víc, pokud vezmeme v potaz další dvě mohutné

---

<sup>207</sup> Viz zejména Paul Ricoeur, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paříž 2000, Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paříž 1964, Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paříž 1980.

<sup>208</sup> Christine Brooke-Roseová, „Dejiny ako palimpsest“ in: Umberto Eco: Interpretácia a nadinterpretácia, Bratislava 1995.

knihy, které s konceptem dějin pracují podobně jako Rushdie: *Podsvětí* Dona DeLilla a *Duha přitažlivosti* Thomase Pynchona.

Podívejme se na posledně dvě jmenované knihy trochu pozorněji. Obě jsou nesené mohutným pocitem interpretační paranoie: *Podsvětí* svým názvem evokuje hru stínu, věčný pohyb po hranici mezi smrtí a životem nebo život ve stínu smrti. Již v předchozích románech, od *Americana* přes *Koncovou zónu*, *Běžícího psa*, *Libru* a pozdního prózu s obtížně přeložitelným názvem *Body Artist* (zde mimochodem velice plodně navázal na motiv břichomluvectví, jež stál v samotných základech amerického románu u Charlese Brockdena Browna) zkoumal DeLillo nejružnější, povětšinou však temné fasety moderní reality, zejména pak všeobecný pocit paranoie, střet jedince s neosobní sférou „obecná“, reprezentovanou technologií a masovou kulturou. „Básník paranoie“, jak DeLilla nazval Martin Amis, vytváří alternativní dějiny druhé poloviny dvacátého století, dějiny, v jejichž centru se nachází ne snad heroický vítěz, nýbrž paranoidní, stísněný jedinec. DeLillo, a to je ve vztahu k Rushdiemu stěžejní, vytváří rozsáhlé plátno, používá mimo jiné filmové techniky<sup>209</sup>, nicméně jak čtenář knihou prostupuje má pocit, jako by zde nebyl žádný střed – DeLillova paranoidní vize je pavučina s vyprázdněným středem. Soudržnost je zajištěna pouze vztahem jednotlivých epizod, popisů na periferii knihy, příběhu. Centrum je stejně prázdné, jako je vyprázdňená postava paranoidního hrdiny, k němuž mají dějiny směřovat.

Druhým výrazným literárním soupeřem je Thomas Pynchon. Jeho *Duha přitažlivosti* je stejně paranoidní jako DeLillovo opus, nicméně na rozdíl od DeLilla a hlavně od Rushdieho, kteří sice hlavní příběh (a i příběh/y dějin) tříští do fragmentů a odboček, nicméně zachovávají jejich jistou integritu, Pynchon provádí naprostý rozklad. *Duha přitažlivosti* je zachvácená naprostou paranoiou, která neumožňuje udržet ani zdání příběhu, neboť každá načatá příběhová linie se okamžitě rozbíhá do tisíců odboček. Pynchonův text lze interpretovat jako důsledné aplikování principiální nedůvěry k příběhům: autor se nechává unášet metaforami, obrazy, literárními nápady, ovšem tam, kde Rushdie či DeLillo konstruují nějaký alternativní příběh, jenž se má stát alternativou určitých dominantních dějin (v případě DeLillové zejména dějin utvářených médií, populární kulturou a politikou, v případě Rushdieho dějinami utvářenými dominantní politicko-

---

<sup>209</sup> Americká kritika často poukazuje na vliv J.L. Goddarda.



náboženským establishmentem), tam Pynchon utíká úplně pryč. Christine Brooke-Roseová se v citované přednášce vyslovuje značně kriticky k *Duze přitažlivosti* v porovnání s *Hanbou* nebo *Děťmi půlnoci*, a je nasnadě proč. Brooke-Roseová, vynikající teoretička francouzského „nového románu“ a autorka pokoušející se o experimentální prózu, moc dobře vidí, že Pynchon míří do podobné slepé uličky jako Robbe-Grillet a spol. v padesátých letech. Je radikální, chytrý a literárně neobyčejně zdatný. Nicméně tam, kde například Rushdie umně vychyluje dominantní proudy vyprávění, a staví je proti sobě, tam Pynchon destruuje. *Duha přitažlivosti* je román, který by na posledních tří set stranách skončit prakticky kdekoli. Oproti tomu *Hanba* nebo *Děti půlnoci* mají velice rafinovanou stavbu a dějiny, jak nám je představují, nám neposkytují jen alternativní obraz, nýbrž i osvětlují proč některé faktory jsou dominantní a jiné potlačené.

## SALMAN RUSHDIE: PALIMPSEST JAKO OBLAST SVOBODY

Klíčem k uchopení Rushdieho tvorby a jedním z aspektů, jimiž lze vysvětlit literární kvality románů jako *Hanba*, *Děti půlnoci* nebo *Maurův poslední vzdech* je právě pojem palimpsestu<sup>210</sup>. V románu *Hanba* Rushdie nabízí velice provokující portrét Pákistánu coby země, která je umělým výtvozem, která mohla vzniknout teprve tehdy, když potlačila minulost<sup>211</sup>. Rushdie v *Hanbě* píše:

---

<sup>210</sup> Pojmu palimpsestu se detailně a velice vnímavě věnovala Kateřina Hronová ve své diplomové práci „Reconstructing Palimpsest: Three Perspectives on Salman Rushdie's *The Moor's Last Sigh*, UAA 2000. Hronová rozlišuje mezi „nedokonalým“ palimpsestem, který charakterizuje jako „dílo umělce druhého řádu“ a „skutečným palimpsestovým uměním“ – „Nedokonalý palimpsest zdůrazňuje jednu vrstvu a potírá existenci ostatních; je postaven na absenci historické paměti. V dokonalém palimpsestu není žádná vrstva původní, nejdůležitější, žádná není obdařena absolutním významem. Dokonalý palimpsest si je vědom své mnohvrstevnatosti a neredukovatelnosti.... V takovém palimpsestu rovněž neexistují protiklady: historie a fikce nestojí v opozici.“ (s. 73-74).

<sup>211</sup> Christine Brooke-Roseová velice trefně poznamenává, že právě druh historického psaní, jaké zvolil Rushdie, je proti srsti totalitním režimům. Totalitní režimy stojí a padají s vlastní verzí historie. Zjednodušeně by tak bylo možné říct, že otázka totalitních režimů je otázkou „velkého vyprávění“. Totalitní výklad historie nepřipouští žádné protiklady a vlastně ani vedlejší příběhy. Navíc je vždy ukončená – ať už v přítomnosti nebo v budoucnosti určitým ideologickým eschatonem, k němuž směřuje. Toto směřování je přitom odůvodňováno zcela v intencích hegelovské filosofie dějin, totiž jako směřování, které je historicky, filosoficky, přirozeně i logicky podmíněné.

Pro vybudování Pákistánu bylo zapotřebí zakrýt indickou historií, popřít, že pod pákistánským standardním časem leží indická století.<sup>212</sup>

Historie tedy není vyvrácena, popřena, ale je prostě překryta novou vrstvou. Vytváří se tak zvláštní palimpsest, který zdaleka není oním palimpsestem, o který by Rushdie usiloval. Je to palimpsest ideologický, kdy je jeden příběh zcela překryt příběhem jiným, aniž by ze starší vrstvy cokoli dostalo příležitost prosvítat. Oproti tomu skutečný palimpsest ruší nadřazenost vrstev – tu prosvítá jedna vrstva a tam zase jiná. Takové pojetí palimpsestu, které později představí v románu *Maurův poslední vzdech*, totiž jednak ruší linearitu jednoho velkého příběhu dějin, jednak velice zásadním způsobem otevírá prostor svobody. Ale o tom později.

Ale ani ideologický palimpsest, anebo lépe řečeno nátěr, jehož cílem je zakrýt starší vrstvy, není imunní vůči působení zespoda. Barva se může kdykoli odloupnout, a taky se většinou odloupne. Ostatně zkušenosti z podobně neúspěšného pokusu o potlačení palimpsestové kvality historie jsou v těchto zeměpisných šířkách poměrně čerstvé. Palimpsest, potažmo dějiny jsou chemicky nestabilní. Vrstvy, které jsou násilím překryté, umlčené, se domáhají slova, byť nejprve skrze praskliny a pukliny.

Je možné vnímat následné dějiny Pákistánu jako duel mezi dvěma vrstvami času, jako snahu světa, který byl zamlčen, prorazit opět na povrch skrze to, čímž byl zakrytý.<sup>213</sup>

Rushdie si je nicméně vědom toho, že každé vyprávění obsahuje prvek násilí. Každý příběh, i ten nejnepatrnější, nejmarginalnější, něco potlačuje, vytěsňuje, znásilňuje. A proto nacionálně-ideologický konstrukt dějin Pákistánu okamžitě přirovnává k práci umělce:

---

<sup>212</sup> Salman Rushdie, *Shame*, Londýn 1995, s. 87.

<sup>213</sup> *Ibid.* s. 88.

Je skutečnou touhou každého umělce vnutit světu svou vizi: Pákistán, odlupující se, rozpadající se palimpsest, který stále více bojuje sám se sebou, může být charakterizován jako selhání zasněné mysli. Možná že byly použity špatné barvy, netrvanlivé, jaké použil Leonardo; anebo je možné, že ta země *nebyla dostatečně v představivosti*, že to byl shluk neslučitelných prvků.<sup>214</sup>

A sám doznává:

Co se mě týče, já jsem jako všichni emigranti fantasta. Vytvářím si imaginární země a snažím se je napasovat na ty, které už existují <sup>215</sup>.

Výsledkem je tedy palimpsest. Nicméně, a to je zcela zásadní věc, mezi palimpsestem, který je produktem imaginace a palimpsestem, který je produktem ideologické projekce, je zásadní rozdíl: ten první ponechává dostatečnou svobodu pro praskliny.

Autor vytváří též palimpsest, alternativní pohled na svět<sup>216</sup>, což naznačuje hned na úvodních stránkách knihy:

Zemí vystupující v tomto příběhu není Pákistán, anebo ne tak úplně. Jsou tu dvě země, jedna skutečná, druhá fiktivní, které zabírají stejné místo. Anebo skoro stejné místo. Můj příběh, má fiktivní země existuje – stejně jako já sám – v mírném náklonu ke skutečnosti.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> *Ibid.* s. 88.

<sup>215</sup> *Ibid.* s. 88.

<sup>216</sup> Kateřina Hronová ve své diplomové práci zdůrazňuje, že „je důležité, že autorův výtvar není kopií světa, nýbrž jeho reprezentací nebo interpretací“. Na rozdíl od ní se domnívám, že právě tvůrčí pojetí palimpsestu není ani zdaleka „reprezentací“ a jen vzdáleně „interpretací“. Toto pojetí řeší problém reprezentace, který trápí nejen literární vědu přinejmenším od modernistů - nabízí pojetí jiné, které není postaveno na „re-reprezentaci“, nýbrž na otevření prostoru pro něco, co „není“, co „nemůže být zpřítomněno“. Stejně tak není interpretací jako spíše otevřením prostoru pro různé interpretace.

<sup>217</sup> Salman Rushdie, *Shame*, Londýn 1995, s. 29.

V citované pasáži ke klíčový výraz „slight angle to reality“. Je nabíledni, že nejde o reprezentaci. A vlastně přísně vzato ani úplně o alternativu. Jde o určitou rovinu, která má nějaký vztah k realitě, ovšem ten je částečně vágní rozhodně však proměnlivý. Nicméně právě tento úhel, náklon, zakládá odpovědnost.

Pokud u Fowlese byla odpovědnost pojímána existencialisticky jako jedna zásadní volba, která má vliv na celý život, pak u Rushdieho se stává celoživotním postojem anebo volbou donekonečna opakovanou. Je třeba udržovat si odstup k tomu, co pokládáme, anebo co je pokládáno za realitu. Tento odstup (náklon – „slight angle“) chybí totalizujícím vyprávěním a velkým příběhům – vše chtějí zasadit do jednoho konkrétního rámce, vše podřadit jedné dominantní myšlence a vše ostatní potlačit. Naproti tomu udržování tohoto náklonu umožňuje vnímat starší vrstvy palimpsestové reality, umožňuje rozkrývat praskliny, rozrývat je, podkopávat vrstvy, které by se mohly jevit jako dominantní, které by si mohly činit nárok na dominanci, aspirovat na prioritní postavení. Odpovědností člověka, a zejména pak člověka tvůrčího, je udržovat tento úhel pohledu, znovu a znovu si uvědomovat, že neexistuje originální vrstva, že všechny vrstvy již vyrůstají na něčem, že idea prapůvodní vrstvy je konstrukt, potenciálně nebezpečný konstrukt, který je třeba také tak brát. A v souvislosti s palimpsestem dlužno ještě dodat, že stejně nebezpečnou ideou je představa čistého textu. Palimpsest a hybridita – to jsou dva základní faktory, které u Rushdieho zakládají odpovědnost a které jsou zobrazeny jako klíčové pro přežití lidstva.

Právě takovou odpovědnost má Aurora v *Maurově posledním vzdechu*. V tomto románu vystupují hned dvě malby, které jsou obě palimpsest. Dokonce oba obrazy mají stejný název a každý z nich obsahuje jako spodní vrstvu portrét Maurových rodičů. Oba obrazy – a to je velice podstatné – zachycují klíčový okamžik v dějinách maurského osídlení iberského poloostrova, totiž

odjezd posledního granadského sultána Boabdila z Alhambry<sup>218</sup>. Ne každý palimpsest je však stejný. To, co vytváří Vasco, není zas natolik vzdáleno ideologickému přepisování, jakého jsem byli svědky v hanbě. Vasco sice dává svému plátnu velice vznešené jméno (*The Artist as Boabdil, the Unluck (el-Zogoiby), Last Sultan of Granada, Seen Departing from the Alhambra*), nicméně jeho obraz je fádňí, konvenční a barvotiskový možná jako výše citovaný Irvingův popis. Je to obraz, který by se hodil do laciných turistických publikací o Alhambře<sup>219</sup>. Oproti tomu Aurora se podaří vytvořit skutečné umělecké dílo, které bere v potaz právě různé vrstvy, otevírá obrovské pole interpretačních možností a neuzavírá se před hybriditou. Zatímco Aurora vytváří imaginativní, bohatě rozvrstvenou zemi:

„Říkej si tomu klidné Mauristán“ prohodila Aurora. „Tohle pobřeží, kopec s pevností na hoře. Je to místo, kde se střetávají světy, narážejí do sebe, prolínají se, mizí... Jeden vesmír, jedna země, jeden sen, naráží tady do sebe, vzájemně se překrývají. Taky tomu můžeš říkat Palimpsestán<sup>220</sup>.“

Aurora vytváří obraz, kde jeden svět přechází v druhý, kde se smývají rozdíly. Tam, kde nechává jednu krajinu proplouvat do druhé, vytváří prostor pro svobodu, tam Vasco sahá k hrubé represi.

---

<sup>218</sup> Odchod Boabdila z Granady je velkým kulturním tématem. V kontextu anglicky psané literatury asi stojí za připomenutí, že vedle malířů tento okamžik fascinoval i literáty a jedním z nich byl významný americký autor Washington Irving, který v Alhambře nějaký čas během svých cest po Evropě pobýval a který příběh španělské reconquisty v podstatě jako jeden z prvních představil anglosaskému publiku. Irving vycházel z kvazihistorického vyprávění Ginese Péreze de Hity z let 1595 až 1601 a svou verzi předestřel čtenářům v knize *The Conquest of Granada* z roku 1829.

<sup>219</sup> Britský arabista Robert Irwin v provokativní knize *The Alhambra* poukazuje na zvláštní barvotiskovou kvalitu příběhů a obrazů obklopujících historii tohoto místa. A vůbec nejde o to, že by tyto příběhy byly nějakým násilným potlačením arabské historie. Naopak turistický průmysl vytvořil zcela jiný příběh a Alhambra se stala vítaným a žádaným kontrapunktem převládající křesťanské kultury: „Richard Ford, autor *Rukověti pro pocestné ve Španělsku* (*Handbook for Travellers in Spain*, 1845), bránil legendy vytvořené pro turisty a tvrdil, že Alhambra se nachází mimo sféru racionálních dějin, neboť ‚kde víly tančí ve svém mystickém kruhu, tam mohou vyrůst květiny, ale nikdy ne obyčejná tráva‘.“

<sup>220</sup> Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, Londýn 1995, s. 226.

Jeho obraz potlačuje předchozí vrstvy, nedokáže jim být práv, příliš násilně vnucuje svou představu a vytváří „dvě soupeřící, nekompatibilní vrstvy“<sup>221</sup>:

Copak mohl někdo z nás uniknout tomu smrtícímu vrstvení? Jak pak jsme mohli, uvězněni v té stoprocentní nápodobě skutečnosti, v kostýmu, v ubrečeném arabském kýči, proniknout k plné, smyslové pravdě ztracené matky kdesi dole? Jak jsme mohli žít autentický život? Copak jsme měli vůbec šanci vyhnout se grotesknosti?<sup>222</sup>

Jenže to je Vascův obraz. Právě obraz, který vytvořila Aurora, a který nabízí skutečný palimpsest, tedy palimpsest, jenž respektuje různé vrstvy, palimpsest, který je mnohvrstevnatý a který otevírá možnost svobody. Jak Rushdie v románu zdůrazňuje, Aurora na svém obraze hledá způsob, jak Boabdilův příběh znovu promyslet, jak ho zasadit do „local setting“, a zbavit tak příběh jeho mytologizujících konotací, které jsou vedeny určitou jasnou kulturní představou. Namísto toho Aurora usiluje o to vytvořit takový palimpsest, jež se stane maskou, která odhaluje a nikoli skrývá. *Maurův poslední vzdech* je tak rozpracováním konceptu, který Rushdie předestřel v *Hanbě*. Palimpsest je skutečným palimpsestem, jen pokud udržuje určitou zónu svobody a umožňuje existenci několika vrstev takříkajíc „mezi sebou“. Palimpsest, který starší vrstvy ubíjí, utápí po jednotícím nátěrem<sup>223</sup>, je palimpsest falešný, neživotný, který nemá šanci vytrvat. Každá represe pomine, škvíry se otevrou a pod opadanými kusy barvy se objeví nové a nové příběhy.

### **KONSTRUKCE NARATIVNÍ AUTORITY**

Je velice zajímavé sledovat, jakým způsobem je v Rushdieho románech konstruována určitá narativní autorita. Takovou autoritou je Aurořin palimpsest v *Maurově posledním vzdechu*, ale i Saleemův životní příběh v *Dětech půlnoci*, který je úzce, vlastně neoddělitelně spjat s dějinami Indie:

---

<sup>221</sup> Kateřina Hronová, op.cit. 53

<sup>222</sup> Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, Londýn 1995, s. 185.

<sup>223</sup> Který stejně nemůže nikdy vydržet. Vynikajícím podobenstvím o této umanuté snaze potlačit minulost je nehistorická, leč metaforicky velice silná novela *Betonová zahrada* od Iana McEwana.

Narodil jsem se v Bombaji... kdysi dávno. Ne, to nepůjde, tomu datu prostě člověk neuteče. Dobře tedy, narodil jsem se v porodnici doktora Narlikamse 15. srpna 1947. A čas? I přesný čas je důležitý. Nuže v noci. Ne, je třeba být ještě přesnější... přesně o půlnoci. Ručičky si s respektem plácly, když jsem přišel na svět. Klidně to můžu říct naplno: do světa jsem vtrhl přesně v ten okamžik, kdy Indie dosáhla nezávislosti. Přítomní lapali po dechu údivem. A venku za okny nadšené davy přihlížely ohňostroji. O několik vteřin později si otec zlomil palec u nohy: ale jeho nehoda byla ničím ve srovnání s tím, co se přihodilo v ten slavnostní okamžik mě, protože já byl skrytou tyranii nevzrušeně salutujících hodin záhadně připoután k dějinám, můj osud byl svázán s osudem mé země <sup>224</sup>.

Výše citovaná pasáž ovšem nade vši pochybnost ukazuje nejen provázanost, těsnou sepiatost hrdiny a dějin, ale též vzájemné (palimpsestové) překrývání dvou tradic – od prvních slov, od prvních metafor je totiž zřejmé, že kniha popisující dějiny Indie, vyrovnávající se s problémem jazyka, určení, národa, náboženství, se bude zároveň odvolávat k britské literární tradici, tedy v tomto případě konkrétně ke Sternovu *Tristanu Shandy*mu. Zároveň, je třeba dodat jedním dechem, bude tento příběh neustále zpochybňován, a to už jen kvůli svému základu – vyprávění totiž začíná ztrátou víry, která je pak, byť v jiné, zcela pozměněné podobě, vybojována zpět<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> Salman Rushdie, *Midnight's Children*, Londýn 1995, str. 9.

<sup>225</sup> O něco dál Rushdie píše: „Jednoho kašmírského rána počátkem jara roku 1915 se můj dědeček Adam Azíz chtěl pomodlit a přitom se praštil do nosu o mrazem ztvrdlou hroudou země. Z levé nosní dírky mu vyžbluňkly tři kapky krve, v zimavém vzduchu okamžitě ztvrdly a ležely mu před očima na modlitebním koberečku, proměněné v rubíny. Zvolna se narovnával, dokud zase neklečel s hlavou vztyčenou, a zjistil, že slzy, jež mu vyhrkly do očí, také změnilly skupenství; a tom okamžiku, kdy si štítivě vytíral z řas dýmanty, si předsevzal, že už nikdy nepolíbí zem kvůli žádnému bohu ani člověku. To rozhodnutí v něm ale zanechalo díru, prázdné místo v jisté životně důležité niterné komůrce, a vydalo jej napospas ženám a historii. Navzdory nedávno ukončenému lékařské vzdělání si to zprvu neuvědomil, zvedl se, svinul kobereček do tlustého čvaňháku, zastrčil ho pod pravou paži a jasným pohledem, nezkaleným dýmanty, přelétl údolí.“

V případě *Dětí půlnoci* je asi nejzřetelněji vidět určitý způsob konstrukce narativní autority, který je odrazem autority sociální a politické<sup>226</sup>. Stephen Baker<sup>227</sup> spojuje konstrukci narativní se Saidovým pojetím, podle něhož jsou:

...domácí, kulturní podniky jakožto narativní próza a historie...  
postaveny na zaznamenávajících, uspořádávajících a pozorujících schopnostech ústředního subjektu nebo ega. Říci o tomto subjektu kvazi-tautologicky, že píše, protože *psát může* znamená odkazovat nejen k domácí společnosti, ale též ke světu jako takovému. Schopnost reprezentovat, portrétovat, charakterizovat a zobrazovat není snadno dostupná jakémukoli členu společnosti: navíc *co* a *jak* v reprezentaci věcí, jež jinak sama nabízí značnou osobní svobodu, jsou ohraničené a sociálně regulované.<sup>228</sup>

Baker zdůrazňuje, že podobný proces konstrukce narativní autority je v *Dětech půlnoci* analyzován, ba přímo „pitván“. Baker poměrně zajímavě poukazuje na fenomén „díry“, který v *Dětech půlnoci* hraje velmi důležitou úlohu. Dr. Aziz vidí spatří svou ženu poprvé dírou v prostěradle, podotýká Baker, a pak si postupně vytváří její obraz. Saleem Sinai začíná své vyprávění se stejným prostěradlem – pohled přes něj nabízí vždy jen fragmenty světa, přičemž ten, kdo drží prostěradlo, vždy kontroluje jak vidění, tak utváření nějakého širšího obrazu. To lze v zásadě vztáhnout k pojmu palimpsestu, o němž byla řeč dříve. Stejně jako dějiny budou vždy mnohavrstevným textem, tak stejně není možné vidět svět ve všech jeho aspektech – a zde vstupuje opět do hry klíčový pojem odpovědnosti. Je-li úkolem skutečného umělce vytvořit palimpsest, v němž jedna vrstva nebude násilně potlačena druhou, pak je též jeho úkolem vytvořit

---

<sup>226</sup> K problému spojení „národa“ a „vyprávění“ viz Homi Bhabha (ed.) *Nation and Narration*, Londýn 1990.

<sup>227</sup> Stephen Baker, „Salman Rushdie: History, Self and the Fiction of Truth“ in Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew (eds.), *Contemporary British Fiction*, Cambridge 2003, str. 153.

<sup>228</sup> Edward Said, cituje Baker, str. 152.



takové zorné pole, které bude otevřeně přiznávat své hranice a vyjeví čtenáři mechanismy manipulace, které autor používá.

Vytvoření takového textu však znamená otevřít se pohledům a aspektům, které by v tradičním historickém románu, jak jej známe například ze Scottova *Waverleyho*, místo neměly. Lukács, který je právě takovým druhem románu inspirován, ve studii *Historický román* píše, že taková forma psaní se může objevit teprve tehdy, když racionální uchopení společnosti (tedy společnosti vnímané jako produkt lidských schopností) nahradí „iracionální“ pojetí společnosti, podle něhož je společnost ustanovena Bohem. Podle Lukáče historikové druhé poloviny 18. století položili ideologické základy pro Francouzskou revoluci a ta pak připravila cestu Scottovým historickým románům. Rushdie, píšící v *Dětech půlnoci* dějiny samostatného indického státu a v *Maurově posledním vzdechu* celou historii střetů mezi Východem a Západem, si moc dobře uvědomuje, že jakmile začíná psát historický román, anebo román, který se tím či oním způsobem vypořádává s problémy historie, i on je součástí této tradice. V tomto kontextu lze magické prvky v textech jeho knih chápat nikoli jako důkazy o „magickém realismu“<sup>229</sup>, nýbrž spíše jako upozornění na odstup od tradice, jako výstrahu dávanou čtenáři, že to, co čte, neaspiruje na to být dalším z románů svázaných požadavky a tradicí žánru.

---

<sup>229</sup> Christine Brooke-Roseová je ve své přednášce vůči tomuto vymezení právem kritická.

## CHVÁLA HYBRIDITY

Toto zvláštní překroucení, hra s tradičně pojímaným žánrem míří u Rushdieho k jedinému východisku, a tím je hybridita. Dějiny nejsou čisté. A stejně tak nejsou čisté ani texty. Není možné se dobrat ideálního stavu, není možné se dobrat čistého rodokmenu a už vůbec ne jediného příběhu. Vlastně pokoušet se o něco takového znamená zrazovat materiál, který je „po ruce“, znamená to pokoušet se překrýt všechny starší rozmanité vrstvy, vrstvou novou, v posledku chudší. Právě tato hybridita otevírá již zmiňovanou sféru svobody, sféru, která se stává kulturním prostorem „post-koloniálního migranta“<sup>230</sup>. A pokud lze o nějakém ze současných autorů říct, že na Rushdieho navázal, že rozvedl dál jeho „hybridní“ projekt, pak to je Zadie Smithová.

## ZADIE SMITHOVÁ A ZMĚŤ HLASŮ

Je trochu zvláštní, že z mladší generace současných britských autorů na Rushdieho navázala nejplodněji právě Zadie Smithová – Salman Rushdie se totiž v její knize přímo objevuje a taky byl jeden z prvních, kdo knihu (nadšeně recenzoval). O zrodu téhle knihy, a zejména o lukrativní smlouvě, kterou Zadie Smithová uzavřela s nakladatelem popsali žurnalisté stohy papíru, a ten příběh by se mohl jevit jako banální, leč není. Bez přehánění lze říct, že ze všech tolik prosazovaných nadějí současné britské prózy jediná Zadie Smithová dokázala naplnit očekávání (pro některé možná překvapivě), která se do ní vkládala.

O co vlastně šlo? Smithová, rodačka z Willesden Green v severozápadním Londýně, kde se narodila jamajské matce a anglickému otci, v roce 1997 podepsala kontrakt s nakladatelskou

---

<sup>230</sup> Dominic Head ve svém eseji *Zadie Smith's White Teeth* (Contemporary British Fiction, Cambridge 2003) píše: „Salman Rushdie... se nepodílí na snahách vyreklamovat konkrétní zeměpisné místo, ať již místo ve městě nebo na venkově, anebo nově promyslet národní identitu ve vztahu k tomuto místu. Spíše je Rushdie kronikářem ničím nespoutané vnímavosti přistěhovalce, oné verze postkolonialismu, která vychyluje historickou tradici z jejího místa a která vytváří novou, sebevědomou formu identity z fragmentární vize. Pro Rushdieho metodu hraje historie klíčovou roli, nicméně jeho vlastní verze magického realismu je definována imaginativní transformací „faktu“ v procesu re-imaginace dějin. To se ostatně velice často říká o významné postkoloniální beletrii, totiž že vytváří svobodu pro přepsání „oficiálních“ dějin. Nicméně znamená to rovněž odvrát od jistých obtížností obsažených v geografické zkušenosti přistěhovalceckého já v poválečné Británii. Projekt, kterého se různým způsobem účastnili Selvon a Naipaul – tj. artikulování nové kolonizace Anglie – Rushdie prakticky ignoruje.

skupinou Penguin na šesticifernou sumu a kdyby nebyl uzavřen na základě pouhých osmdesáti stránek, které tehdy jednadvacetiletá studentka univerzity v Cambridge nakladateli předložila. Asi není třeba dodávat, že očekávání bylo veliké. Dávno předtím, než se kniha objevila na pultech, se Zadie Smithová stala obletovanou literární celebritou. V jejím případě a v jistém smyslu tak uspokojila poptávku po autorce nebo autorovi, který by se stal zosobněním silně politicky prosazovaného obrazu multikulturní Británie.

Když v roce 2000 kniha konečně vyšla, způsobila další vlnu zájmu – namísto toho, aby bublina splaskla, jak tomu bylo u jiných autorů v minulosti, ještě narostla. Ukázalo se, že román skutečně má vysoké literární kvality<sup>231</sup>.

Anglický kritik Dominic Head si povšiml zvláštní, na první pohled nepodstatné maličkosti, jež však o mnohém vypovídá. Krátce po vydání románu Zadie Smithová radikálně změnila svůj vzhled:

Na přebalu prvního vydání *Bílých zubů* vysílá fotografie Zadie Smithové několik nepřehlédnutelných signálů. Tahle mladá spisovatelka s brýlemi, říká nám nakladatel, byla natolik pilná, že se jí podařilo dosáhnout zralého vidění světa, jež je neobvyklé u někoho, komu ještě nebylo třicet. Vedle toho si ale povšimneme účesu ve stylu „afro” a pleť, jež prozrazuje smíšenou rasovou identitu. Stojí za to si tyto drobné detaily vybavit, když se člověk podívá na obálku paperbacku, který vyšel o rok později. Autorka už nemá brýle, vlasy má dlouhé a rovné – její vizáž

---

<sup>231</sup> Britský kritik James Wood, jeden z malá, kteří vůči románu vznesli výhrady, přišel dokonce se zajímavým označením „hysterický realismus“. Tento pojem podle Wooda zahrnuje romány vyznačující se silným kontrastem mezi rafinovanou, leč absurdní prózou, zápletkou nebo postavami a detailní rešerší skutečných konkrétních sociálních fenoménů (ostatně jiný používaným označením je „recherche postmodernism“). Wood v článku „The Smallness of the Big Novel: Human, All Too Inhuman“, otištěném 24. července 2000 v *New Republic* Wood píše o velkých ambiciózních románech, které za každou cenu usilují o dosažení vitality a „znají tisíce věcí, leč nikoli jednu konkrétní lidskou bytost“. Wood celý žánr kritizuje jako pokus udělat z beletrie teorii společnosti. Za představitele tohoto žánru považuje především Dona DeLilla, Thomase Pynchona, ale i Davida Fostera Wallace a Salmana Rushdieho.

doznala radikální změny k větší svůdnosti. To lze vysvětlovat tak, že po úspěchu prvního vydání o serióznosti autorky již nikdo nepochyboval, tudíž se nakladatel mohl pokusit prodat svou autorku jinak. Smithová nyní vypadá trochu asijsky a její vzezření je příkladem neurčité etničnosti.<sup>232</sup>

Zadie Smithové, shoduje se vzácně kritika, se podařilo v románu dát určitého výrazu heterogenitě britské společnosti. Salman Rushdie ve zmiňovaném eseji z roku 1982 „New Empire in Britain“, později přetištěném v knize *Imaginární domoviny*, varuje před „kolonizací“ a „démonizací“ aspektů rasové odlišnosti a naznačuje, že bude třeba hledat cestu, která se vyhne extrémní asimilaci, jež by v tomto případě znamenala eliminaci všech rozdílů, a zároveň lacinému multikulturalismu. Podle Rushdieho je třeba najít nějakou cestu uprostřed, takovou, jež umožní etnickým skupinám podržet si určitou část svého kulturního dědictví, ale zároveň se zařadit do společnosti: mcdonaldizace a islamismus jsou v tomto ohledu dva extrémy.

Bohužel mnoho z tzv. postkoloniálních románů se až příliš nechalo svázat ideologickými hledisky, a proto žádné východisko nabídnout nedokážou. Tyto knihy, často psané autory z dobře situovaných, plně asimilovaných rodin<sup>233</sup>, vůči nimž se chtěli nějak vymezit, až příliš snadno upadají do snadné opozice utlačovatel – utlačovaný a přijímají tak myšlenková schémata, jež jsou nejen nepřesná, neaktuální, ale v konečném důsledku i škodlivá, neboť berou za své jisté „myšlení resentimentu“.

Proto Zadie Smithová zapůsobila jako zjevení. Stejně jako nová image, i její próza je etnicky neurčitá, vágní, hybridní. Román *Bílé zuby*, který nás zavede do různých končin světa, ale který se odehrává především na severolondýnském předměstí, má totiž docela daleko ke všem těm „hledáním kořenů“ či „identit“. I když na první pohled to může vypadat jinak. S dvěma protagonisty, Samadem Iqbalem a Archie Jonesem, se setkáváme již během druhé světové války. Do bojů příliš nezasáhli a jejich jedinou bojovou zásluhou je zatčení jistého francouzského

---

<sup>232</sup> Dominic Head, „Zadie Smith’s White Teeth: Multiculturalism for the Millennium“ in: Richard J. Lane, Rod Mengham a Philip Tew (eds.), *Contemporary British Fiction*, Cambridge 2003, s. 107.

<sup>233</sup> Za takové autory lze nepochybně považovat Hariho Kunzrua nebo Kiran Desaiovou.

kolaboranta, vědce, který se podílel na nacistických genetických programech. A právě tato válečná epizoda zazní v ozvěně o padesát let později, kdy Samadův Millat se skupinkou islámských fundamentalistů naruší slavnostní představení jistého výplodu genetického inženýrství. Mezitím sledujeme životní příběhy obou hrdinů, sledujeme, jak se jejich rodiny větví, zavítáme do různých koutů světa a nakonec vidíme, že všechny nitky ambiciózního příběhu se sbíhají do prostoru několika čtvrtí severního Londýna.

Willesden Green, kde se většina románu odehrává a kde se později točila i filmová verze, je tak v románu podáván jako tavící kotol, kde se střetávají a prostupují nejrůznější „identity“, neboli kulturní vlivy, zvyky apod.<sup>234</sup> Hledat kořeny ani nelze, protože žádné kořeny neexistují. Smithová v románu poměrně nemilosrdně odhaluje to, co se v prostředí ovládané politickou korektností jen málokdo opovažuje říct nahlas: žádné kořeny neexistují. Hledání „identit“ je sice výnosný a pohodlný „džob“ a možná i atraktivní způsob seberealizace pro mladé intelektuály, nicméně v posledku jde o projekci, o umělou konstrukci ne zcela nepodobnou, na konkrétní rovině, genetickému inženýrství, které je výrazným motivem knihy. Hledat kořeny totiž znamená vytvářet velké vyprávění, jež by automaticky přicházelo s nároky (na uznání, prestiž, postavení) a bylo by to totéž jako usilovat o čistý text nebo čistou rasu. Projevem takových snah je iluze hloubky a iluze pevně profilované identity. Islámský fundamentalismus, jak jej líčí v knize Smithová, je produkován právě těmito snahami, nicméně z obou stran: snahou vytyčit „islámskou identitu“ na straně jedné, a přetrvávajícím snažením o výlučně anglickou etnicitu na straně druhé. A tak se jeden z hrdinů knihy, Millat, vydává na rituální pálení Rushdieho knih do Bradfordu:

Věděl, že je Pakoš a je úplně jedno, odkud pochází; že smrdí po karí,  
že je sexuálně zmatenej, že bere lidem práci... a taky, že nikdo, kdo  
vypadá jako Millat, anebo mluví jako Millat, anebo cítí jako Millat, se  
nikdy neobjeví ve zpravodajství, pokud ho zrovna někdo nezavraždí.

---

<sup>234</sup> Dominic Head v knize *Modern British Fiction*, Cambridge 2002, shrnuje: „Román zpochybňuje míru, do níž postoje Samada a Archieho umožňují spolehlivě pochopit imigraci první generace a její přijetí. Smithová rovněž dbá na to, aby své postavy jaksí zakotvila, a to historicky i kulturně.“

Stručně řečeno, bylo mu jasné, že v téhle zemi nemá vůbec žádnou tvář, žádný hlas... což se ovšem změnilo předminulý týden, kdy se lidé Millatova typu najednou objevovali na všech televizních stanicích, v každém rádiu a všichni byli hodně rozzuřeni. Millat ten jejich hněv poznával, měl za to, že ten hněv poznává jeho, a chopil se ho oběma rukama.<sup>235</sup>

Jak jsem již naznačil, osou rozkošatělého románu plného odboček je přátelství mezi bengálským muslimem Samadem Iqbalem a Angličanem Archie Jonesem. Jejich jediným „bojovým“ zážitek z druhé světové války je zatčení jistého Perreta, francouzského vědce usvědčeného z kolaborace s nacisty. Samad Archiemu říká, že chce-li stvrdit své vlastenectví, musí Francouze popravít. Archie s ním tedy odejde a po chvíli se vrátí s prostřelenou nohou. Samad má za to, že svou „vlasteneckou povinnost“ vykonal. Mezitím se oba přátelé vrátí do Londýna, Samadovi se narodí dvojčata Millat a Magid, která jsou zosobněním problémů, s nimiž se potýká druhá generace imigrantů. Samad je nejprve zděšen tím, jak snadno se Magid asimiluje, jak přijímá anglickou kulturu, a tak jej pošle do Bangladéše, aby se seznámil s tradicí („to be educated in the old ways“). Jak Smithová vtipně podotýká, jediné, co Magid v Bangladéši přijal za své je rada uznávaného indického spisovatele, totiž „musíme být víc jako Angličani“ – z Magida se stává typický anglický Ind. Navíc začne zuřivě obhajovat genetické inženýrství a dostává se do konfliktu se svým bratrem Millatem, který se stále víc přiklání k radikálům. Skupina, která si říká KEVIN (Keepers of the Eternal and Victorious Islamic Nation) chce očistit muslimy od „poskvrny“ Západu – a to má vlastně společné jak s nacistickou eugenikou (té se věnoval onen vědec, jehož Archie a Samad zatkli ve Francii), tak s moderní genetikou, kterou vyznává Magid: všechny tři jsou vedeny snahou dosáhnout „čistoty“, zbavit se „poskvrny“, případně defektů. Millatovo členství v islámské militantní skupině je však hodně úsměvné – a Smithová jej líčí s osvěžující ironií. Halasně hlášané náboženské ideály a militantismus jsou totiž na Millatově straně utvářeny ideály hollywoodských gangsterských filmů, které Millat kdysi hltal, a teď si je upravuje k obrazu svému.

---

<sup>235</sup> Zadie Smith, *White Teeth*, Londýn 2000, str. 202.

Vrchol románu nastává během jedné přednášky o genetickém inženýrství. Do Londýna přijíždí starý a vážený francouzský profesor. Millat, teď již naplno ve vleku islámského fundamentalismu, se jej pokusí zabít coby šířitele zla. V tom mu však zabrání Archie, dávný přítel Millatova otce. Samozřejmě se ukáže, že oním francouzským profesorem není nikdo jiný než kolaborant, kterého měl Archie zastřelit a namísto toho jej propustil (on ho při tom ještě postřelil do nohy). Teď tedy Archie zachránil vědci život podruhé<sup>236</sup>.

*Bílé zuby* tak nabízejí oslavu hybridity. Ta možná nenabízí tolik možností pro intelektuální konstrukce a schémata, protože radikálně ruší iluzi hloubky a namísto ní přichází s nepřehledným chaosem povrchu.. V *Bílých zubech* stojíme tváří v tvář postavám, jejichž kulturní „kořeny“ byly zpřetrhány – ale to lze říci v Evropě na počátku 21. století úplně o každém. Velká postkoloniální témata tak u Smithové nahradilo téma „společného domova“.

„Společný domov“ však zdaleka neznamena nějakou homogenitu. Je jejím pravým opakem. Je velice různorodý, přičemž tato různorodost jde až na rovinu jednotlivců. To se nejvíc projevuje na jazyce: Smithová nevytváří žádné kulturní stereotypy, ale každé ze svých postav propůjčuje zcela unikátní jazyk, v němž se zrcadlí jak směs kulturních vlivů, tak osobní zkušenosti. Díky téhle jazykové virtuozitě se Smithové v románu podařilo cosi hodně zajímavého, totiž obrátit pozornost od ideologických a sociologických schémat zpět k jazyku a vrátit literaturu tam, kam patří.

---

<sup>236</sup> Dominic Head v knize *Modern British Fiction, 1950 – 2000* případně poznamenává: „Tímto závěrem se autorce podařilo dosáhnout hned několika věcí. Za prvé, genetické experimenty Marcuse Chalfena jsou přímo spojeny s nacistickou eugenikou. Nicméně toto je zastíněno Archieho instinktivním činem, kdy znovu zachránil nedůvěryhodného Perreta a jeho gesto je gestem víry ve sdílené lidství. Z perspektivy autorky jsme všichni hybridní postkoloniální subjekty, biologicky i kulturně, a hledání čistých etnických původů jen staví umělé překážky hybriditě, jež je nevyhnutelná. (s. 186).

# ZÁVĚR

Předložená studie se zaměřila na několik záměrně vybraných děl, která dle mého názoru zajímavě pojednávají vztah k minulosti. Inspirace, kterou modernímu psaní poskytly nové tendence v myšlení o historiografii, zejména pak zájem francouzských historiků školy *Annales* o každodenní život, a radikální zpochybnění tradičních velkých historií ze strany amerických nových historiků v čele s Haydenem Whitem, se v souvislosti s takovým chápáním literatury ukazují jako nesmírně plodné. Neméně významná je inspirace post-strukturalistickým myšlením, které zdůraznilo průrvy v dějinách západního myšlení, jasně ukázalo, že dějiny, tradice nejsou něco organicky autentického, co by stálo mimo člověka, mimo oblast interpretace, že minulost zdaleka není tok, který by plynul k současnosti, nýbrž že pohyb k budoucnosti je vždy výsledkem různých sil, které nejsou samy o sobě autonomní, nýbrž jsou výsledkem různých strategií, narativních a interpretačních postupů a působení moci.

Pro své zkoumání jsem si vytyčil několik tematických okruhů, které se – po mém soudu – doplňují a které tvoří určitou výseč myšlení o kultuře a společnosti: město/venkov jako odvěký protiklad způsobu lidského bytí; knihovna jako zdroj našeho veškerého vědění o minulosti a jako rezervoár interpretací starší minulosti; viktoriáni coby zakladatelé moderního věku, a to kulturně, průmyslově i politicky, vůči nimž se musel modernismus nějak zásadně vymezit; a nakonec tolik problematičké dějiny posledních padesáti let a problematizace pojmu národa.

Těmito tematickými okruhy jsem vedl jako jednotící moment práce témata ústřední: pojetí dějin, ale i tradice a literatury jako palimpsestu, který je neustále přepisován a znovu interpretován; palimpsestu, jehož charakteristikou není postavení jednotlivých vrstev, nýbrž dynamika pohybu přepisování, kdy jeho jednotlivé vrstvy nejsou stabilní, nýbrž své místo mění a často mění i účel. To jsme viděli v případě originální interpretace londýnské architektury, která v podání tří různých autorů dostala naprosto odlišný rozměr. Zatímco Petera Ackroyda vedla k vizi Londýna, který je strážcem domácí kultury a identity, Iaina Sinclaira a Allana Moorea vedla – jak bylo ukázáno – k závěru zcela opačnému, totiž k problematizaci všech snah tradici nějak kodifikovat a uzavřít. Podobný pohyb práce ukázala i na případě venkova. Graham Swift použil jedinečnou krajinu



východoanglických mokřadů k vytvoření zvláštního, mnohvrstevnatého textu, v němž používá kombinace „velkých dějin“, lokální historie, mýtů, osobních příběhů a poměrně zásadním způsobem destabilizuje hierarchii narativních struktur. Adam Thorpe se v próze *Ulverton* zase uchyluje k podobným narativním strategiím jako Iain Sinclair, nicméně jeho dílo, inspirované krajinou jižní Anglie (tedy krajem, jenž má v anglické tradici bohaté konotace), vede čtenáře k náhledu, že každá interpretace se nakonec musí vrátit sama k sobě a odhalit svůj původ, který je tvůrčí povahy. To je na jedné straně oslava tvůrčích schopností člověka, na straně druhé poměrně znepokojivé upozornění, že spojení mezi textem a skutečností vůbec není nikterak zajištěné. Člověk se pohybuje v labyrintu textů, což je téma, jež je ještě explicitněji rozvíjeno v kapitole o archivech: archiv je skutečně privilegovaným „jiným místem“ lidských dějin – shromažďuje vše co bylo napsáno, a to v závislosti na pravidlech, která se odlišují od pravidel jimiž se řídí posuzování historiografie a fikce. Archiv/knihovna má svá vlastní pravidla – taková, jež se nevyčerpávají pouhým pojmem intertextuality. Hrdina knihy Juliana Barnes se vrhl do archivu v naději po skutečné přítomnosti. Příběh penzionovaného lékaře toužícího najít papouška popisovaného Flaubertem v jedné povídce logicky končí nezmarem – mezi světem prózy a světem skutečnosti se rozevírá propast, kterou nelze překlenout. Nicméně navzdory této průrvě nejsou texty zcela odříznuté od reálného světa. *Posedlost* A.S. Byattové zkoumá mimo jiné právě toto. Kapitola věnovaná viktoriáncům a kapitola o Salmanu Rushdiem a Zadie Smithové sdílejí motiv vztahu k určité epoše lidských dějin. John Fowles ve *Francouzově milence* a Michel Faber v románu *Kvítek karmínový a bílý* nabízejí každý svůj zvláštní pohled na tuto dobu, přičemž v obou textech zajišťuje distanci osoba vypravěče. Právě tato distance – snažil jsem se v textu ukázat – nicméně zakládá možnost nahlédnout způsob, jímž byl obraz viktoriánců v minulosti vytvářen, re-interpretován a dává nám možnost kriticky nahlédnout nejen samotnou viktoriánskou epochu, nýbrž i její pozdější interpretaci. Stejně různorodý je i výklad posledních desetiletí, který tematizují Rushdie a Smithová. Stanovit v takovém pohybu hierarchii, kořeny a priority je velice ošidné, někdy až nebezpečné.

Na druhé straně je poměrně zjevné, že člověk se bez priorit a hierarchií neobejde.

Domnívám se, že analýzy, které jsem předložil v této práci, dostatečně ukazují na to, jak obtížně

Ize hledat formální hlediska pro odlišení historiografie a fikce, pro definici tradice a odpovědnosti vůči tradici. Na analyzovaných textech jsem se pokoušel ukázat především kritickou funkci literatury, tj. opětovné vztahování se k vlastní tradici, její neustálé přehodnocování a „přepisování“ – nikoli ve smyslu nějaké jednosměrné manipulace, nýbrž ve smyslu odmítnutí dogmatismu a strnulosti. Skutečná tradice – jak jsem se to pokoušel ukázat na analyzovaných textech – vyzývá k vykročení za sebe, k sebe-potvrzení formou nové interpretace. Jen takový vztah, totiž napětí mezi tím, co je, a tím, co se stává, může být produktivní a přínosný. A právě toto napětí zakládá „odpovědnost“ v původním smyslu slova, tedy odpovědnost jako odpověď na něco, co si ji žádá – v tomto případě tradice.

Je nasnadě, že odpovědnost, s jakou k materiálu i textu přistupuje historik a romanopisec je jiná, aniž by existovala formální hlediska, jak toto rozpoznat v rámci textu. Ostatně Paul de Man v eseji „Autobiografie jako znetváření“ velice jasně říká, že v posledku jediným způsobem, jak zaručit, že autobiografie je autobiografie, je signatura, podpis autora a následné gesto důvěry ze strany čtenáře. Nejinak tomu je i mezi historiografií a fikcí. Tvrdí-li autor, že píše historiografii, máme důvod se domnívat, že jeho text bude ne snad v nějakém vztahu adekvace ke skutečnosti, kterou stejně nemáme jak poznat, nýbrž že bude ve vztahu souvztažnosti k jiným textům a že nebude vykazovat přílišné rozpory v rámci sítě textů o daném fenoménu. V případě autora fikce očekáváme především vnitřní soudržnost a nějaký vztah ke kontextu – byť nemusí jít nutně o adekvaci. Pokud je tedy něco, co přesahuje ven za text, je to odpovědnost autora, autora, který sám za sebou maže stopy v textu a stává se nepřítomným.

S kritickým charakterem literatury souvisí i pojem heterotopie, který jsem zvolil záměrně v protikladu k dosti často používanému pojmu genius loci. Genius loci totiž implikuje pojetí tradice, které tak kritizoval T.S. Eliot ve svém slavném eseji „Tradice a individuální talent“. Je to pojetí toku a stejnosti. Oproti tomu heterotopie vnáší do chápání místa zcela jinou dimenzi. Místo je dané jak svými souřadnicemi prostorovými, tak samozřejmě časovými – a právě tento aspekt vnáší do myšlení o minulých místech aspekt jinakosti. Jsou to jiná místa. Stejně jako historie je jiný čas. Možná tato místa mají nějaký vztah k místům na nichž žijeme my, možná tyto doby mají nějaký

vztah k době naší, ovšem tento vztah je komplexní a je výsledkem neustálého přepisování.

Takového, jehož výsledkem je palimpsest.

# BIBLIOGRAFIE

## PRIMÁRNÍ LITERATURA

- Ackroyd, Peter. *Chatterton*, Londýn: Avalon, 1996
- Ackroyd, Peter. *Hawksmoor*, Londýn: Penguin, 1988
- Ackroyd, Peter. *The House of Doctor Dee*, Londýn: Penguin, 1994
- Ackroyd, Peter. *The Last Testament of Oscar Wilde*, Londýn: Penguin, 1993
- Ackroyd, Peter. *The Great Fire of London*, Londýn: Penguin, 1993
- Ackroyd, Peter. *The Collection*, Londýn: Chatto & Windus, 2001
- Ackroyd, Peter. *London. A Biography*, Londýn: Chatto & Windus, 2000
- Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*, Londýn: Picador, 1985
- Barnes, Julian. *History of the World in 10 and ½ Chapters*, Londýn: Picador 1995
- Byatt, A.S. *Possession*, Londýn: Vintage, 1998.
- Byatt, A.S. *On Histories and Stories*, Londýn: Chatto & Windus, 2000
- Chatwin, Bruce. *On the Black Hill*, Londýn: Picardor, 1998
- Faber, Michel. *The Crimson Petal and the White*, Edinburgh: Canongate, 2003
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*, Londýn: Vintage, 2004
- Fowles, John. *The Magus*, Londýn: Vintage, 2004
- Fowles, John. *Daniel Martin*, Londýn: Vintage, 2004
- Moore, Alan. *From Hell*, Londýn: Knockabout Comics, 2005
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*, Londýn: Pan Books, 1982
- Rushdie, Salman. *Shame*, Londýn: Vintage, 1995.
- Rushdie, Salman. *Shalimar the Clown*, Londýn: Jonathan Cape, 2006
- Rushdie, Salman. *The Fury*, Londýn: Jonathan Cape, 2001
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*, Londýn: Granta Books, 1991
- Sinclair, Iain. *Lights Out for the Territory*, Londýn: Granta, 1998
- Sinclair, Iain. *Lud Heat and Suicide Bridge*, Londýn: Granta, 1998
- Sinclair, Iain. *Downriver*, Londýn: Vintage, 1995

Sinclair, Iain. *White Chappell, Scarlet Tracings*, Londýn: Granta, 1987

Sinclair, Iain. *Landor's Tower*, Londýn: Granta, 2002

Sinclair, Iain. *Liquid City*, Londýn: Reakcion, 1999

Sinclair, Iain. *Slow Chocolate Autopsy*, Londýn: Phoenix, 1998

Sinclair, Iain. *London Objezd*, Londýn: Penguin, 2003

Smith, Zadie. *White Teeth*, Londýn: Hamish Hamilton, 2002

Smith, Zadie. *The Autograph Man*, Londýn: Hamish Hamilton, 2003

Smith, Zadie. *On Beauty*, Londýn: Hamish Hamilton, 2005

Swift, Graham. *Země vod*, Londýn: Picador, 1991

Thorpe, Adam. *Ulverton*, Londýn: Vintage, 1992

## SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Ackroyd, Peter. *Notes for a New Culture: An Essay on Modernism*, Londýn: Vision, 1976.

Barnum, Carol M. „An Interview with John Fowles,“ *Modern Fiction Studies* 31 (1985), str. 187-203.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paříž: Edition du Seuil, 1984

Begnal, Michael H. „A View of John Fowles' *The Magus*,“ *Modern British Literature* 3 (1978), str. 67-72.

Bhabha, Homi (ed.) *Nation and Narration*, Londýn: Routledge, 1990

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londýn: Routledge, 1990

Birch, Sarah. *Christine Brook-Rose and Contemporary Fiction*, Oxford: OUP, 1994

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Paříž: Galimard, 1994

Bloom, Harold. *The Western Canon*, Londýn: Macmillan, 1995

Brooke-Rose, Christine. *Stories, Theories and Things*, Cambridge: CUP, 1991

Bradbury, Malcom. „John Fowles's *The Magus*,“ in *Sense and Sensibility in Twentieth Century Writing; a Gathering in Memory of William Van O'Connor*, ed. Brom Weber,

Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1970. Přetištěno jako: „The Novelist

as Impresario: John Fowles and His Magus," in Bradbury, Malcom. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, Londýn: Oxford University Press, 1973

Butor, Michel. *Essais sur les modernes*, Paříž: Galimard 1992

Butor, Michel. *Essais sur le roman*, Paříž: Galimard 1997

Conradi, Peter J. *John Fowles, Contemporary Authors Series*, New York: Methuen, 1972.

Davies, Norman. *The Isles: A History*, Oxford: Oxford UP, 1999

Deleuze, Gilles. *Proust a znaky*, Praha: Herrmann a synové, 1999

Deleuze, Gilles. *Foucault*, Praha: Herrmann a synové, 1996

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, Paříž: PUF, 2000

Deleuze, Gilles, *Niezsche a filosofie*, Praha: Herrmann a synové, 2005

Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*, Paříž: Minuit, 1967

Derrida, Jacques. *The Spectres of Marx*, Londýn: Routledge, 1999

Derrida, Jacques. *Texty k dekonstrukci*, Bratislava: Archa, 1993

Descombes, Vincent. *Proust, le philosophie du Roman*, Paříž: Minuit 1985.

Descombes, Vincent. *Stejné a jiné*, Praha: OIKOYMENH, 1995

DeVitis, A. A. a Palmer, William J. „A Pair of Blue Eyes Flash at the French Lieutenant's Woman," *Contemporary Literature* 15, (zima 1974), str. 90-101

Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1990

Eco, Umberto, Rorty, Richard, Culler, Jonathan a Brooke-Rose, Christine. *Interpretácia a Nadinterpretácia*, Bratislava 1995

Foucault, Michel. *Raymond Roussel*, Paříž: Gallimard, 1992

Foucault, Michel. *L'histoire de sexualité I*, Paříž: Gallimard, 1998

Foucault, Michel. *Le mots et les choses*, Paříž: Gallimard, 2000

Foucault, Michel. *Dit et écrits*, Paříž: Gallimard, 2001

Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*, Paříž: Gallimard, 1996

Foucault, Michel, *Myšlení vnějšku*, Praha: Herrmann a synové, 1996

Foucault, Michel, *L'histoire de la sexualité*, Paříž: Gallimard, 2000

Genette, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paříž: Seuil, 1992

- Hilský, Martin. „Cesty a rozcestí současného anglického románu“ in: *Světová literatura* 2/84.
- Hilský, Martin. *Současný britský román*, H&H, Praha 1992
- Hilský, Martin. „Fowlesova studie kalibanství aneb alegorický příběh jako thriller,“ (doslov) in: Fowles, John. *Sběratel*, Odeon, Praha 1988
- Hobsbawm, Eric, a Ranger, Terence. *The Invention of Tradition*, CUP, Cambridge 1983
- Horský, Jan. *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*, Argo, Praha 2010
- Hamilton, Paul. *Historicism*. Londýn: Routledge, 1996
- Hilský, Martin. „Fowlesův příběh lásky,“ (doslov) in: Fowles, John: *Francouzova milenka*, Mladá Fronta, Praha 1976
- Hilský, Martin. *Modernisté*, Praha: Torst, 1997
- Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge: CUP, 1991.
- Hodrová, Daniela. „Poetika románů ‘citujících’ mýtus“ in: *Tvar* 6/1997
- Holmes, Frederick M. „Art, Truth and John Fowles: *The Magus*,“ *Modern Fiction Studies* 31 (1985), str. 45-56
- Hutcheon, Linda. *Historiographic Metafiction*, Londýn: Routledge, 1989
- Keeen, Suzanne. *Romances of the Archive*, Toronto: TUP, 2001.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paříž: Mercure, 1969
- Klotz, Günther. „Realism and Metafiction in John Fowles’s Novels“, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 4 / 1986, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig
- Lacan, Jacques. *Écrits*, Paříž: Seuil, 1966
- LaCapra, Dominick. *History and Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Le Goff, Jacques (ed). *La Nouvelle Histoire*, Paříž: CEPL, 1978.
- Machovec, Martin. „Tradicionalista i novátor John Fowles a jeho prozaické miniatury,“ (doslov) in: Fowles, John. *Věž z ebenu*, Praha: Lidové noviny, 1997
- McDaniel, Ellen. „Games and Godgames in *The Magus* and *The French Lieutenant’s Woman*,“ *Modern Fiction Studies* 31 (1985), str. 31-42.

- Neary, John. *Something and Nothingness: The Fiction of John Updike & John Fowles*, Southern Illinois University Press 1992
- Novak, Frank Jr. „The Dialectics of Debasement in *The Magus*,“ *Modern Fiction Studies* 31 (1985), str. 71-82.
- Olshen, Barry N. *John Fowles*, Ungar Modern Literature Series, New York: Ungar 1980.
- Olshen, Barry N. a Lewis, Janet E. „Fowles and the Medieval Romance Tradition,“ *Modern Fiction Studies* 31 (1985), str. 15-30.
- Palmer, William J. *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art and the Loneliness of Selfhood*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press, Literary Frontiers Edition, 1974.
- Park, Sue. „Time and Ruins in John Fowles’s *Daniel Martin*,“ *Modern Fiction Studies* 31 (1985), str. 157-163.
- Phelps, Gilbert. „The Post-War English Novel“ in: *The New Pelican Guide to English Literature VIII., The Present*
- Procházka, Martin. *Romantismus jako osobnost*, Praha, 1996
- Procházka, Martin, Pilný, Ondřej (eds.), *Time Refigured Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*, Praha: Litteraria Pragensia, 2005
- Procházka Martin, Hrbata Zdeněk, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005
- Ricoeur, Paul. *Teórie interpretácie: diskurz a prebytok významu*, Bratislava: Archa, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*, Paříž: Seuil, 1991
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paříž: Seuil, 2000
- Sartre, J.-P. *L’être et néant, Essais d’ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paříž 1965
- Serres, Michel. *Rome, Le livre de fondations*, Paříž: Hachette, 1999
- Serres, Michl. *Statues*, Paříž, Flammarion, 1989
- Scruggs, Charles: „The Two Endings of *The French Lieutenant’s Woman*,“ *Modern Fiction Studies* 31 (1985), str. 95-113.
- Smith, Frederick N.: „Revision and the Style of Revision in *The French Lieutenant’s Woman*,“ *Modern Fiction Studies* 31 (1985), str. 85-94.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1978



White, Hayden. *Metahistory*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1973

Wright, Elizabeth: *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, Routledge: Londýn 1995.

# ENGLISH SUMMARY

The present study attempts to highlight some correspondence between the rise of new historicism, a renewed interest in history and the mighty wave of historical novels that has swept (not only) the British literary scene in the last twenty years. Modern, or post-modern for that matter, thinking has repudiated grand narratives with the reductive historical strategies that had made them possible. Hand in hand with undermining the traditional conception of development, the Western conception of representation was put into doubt. Thinkers such as Michel Foucault, Richard Rorty or Jacques Derrida have clearly shown the problematic nature of these conceptions and have argued that the very effort to achieve representation is a result of a serious misunderstanding of the nature of language. Historians such as Hayden White and E.J. Hobsbawm have shown that history itself is a construction, and predominantly a linguistic one, which has opened up new opportunities for the study of intertextuality. This thinking has been reflected in literature, which has found a new field – the novel could leave the dead-end street of experiment and return to its roots, i.e. the story. The outcome of the theoretical developments was knowledge that there has been space for more stories than just one.

In this thesis I am not concerned with investigation of a wider social impact of literary and historical thinking, now do I want to show that literature helps us to reconcile with the wrongs of the past or that it contributed to some better future. I do believe writing in general is more honest when it casts doubts than when it promotes; when it stresses the discontinuities than when it draws long continuities; when it points to ruptures in tradition than when it asserts this tradition.

The inspiration, provided by the recent tendencies in historical thinking, namely the interest of the French historians of the *Annales* school in everyday life, and the serious undermining of grand narratives and histories by American new historicists such as Hayden White, has shown to be fruitful. Also important is the inspiration by the Post-Structuralist and Post-Modern thinking which has emphasized the ruptures in the history of the Western thought and has clearly shown that the past was not a flow of time but that the movement towards the future was a result of

certain vectors of powers that were not autonomous but were themselves not-always predictable outcomes of narrative strategies and power influences.

I have marked out several topics that were, in a way, complementary, representing a certain fragment of thinking on culture and society: city/country as the ever-present contrast of the way of life; archive or library as a source of all our knowledge of the past and as a reservoir of older interpretations of the past; Victorians as the founders of the modern age, culturally, industrially and politically, against whom the Modernists defined themselves; and last but not least the controversy-ridden history of the last fifty years and the issues related to the concept of nation.

I have joined these separate topics by a central theme – a conception not only of history but of tradition and literature as a palimpsest which is being constantly rewritten, a palimpsest characterized not by the position of its layers but by constant rewriting which makes the layers unstable, changing their position and even purpose. This was demonstrated in the cases of Peter Ackroyd, Iain Sinclair and Alan Moore who all misread London architecture for different purposes. While Peter Ackroyd used this misreading to promote a vision of London as a guardian of the English culture and identity, Sinclair uses it as a weapon against the plans of construction companies while Moore takes up the whole Jack the Ripper story as a way to undermine the genre of comics.

We have seen the same in the case of the country. Graham Swift used the unique landscape of East England swamps to create a strange palimpsest which combines big history with local history, myths, personal stories and destabilizes the hierarchy of narrative structures. In *Ulverton*, Adam Thorpe uses a strategy similar to that of Iain Sinclair, but while Sinclair's writing is directed outward and is used in the real world, Thorpe is more subtle. His texts, inspired by the landscape of South England, makes a kind of circle, undermining the very foundation of its claims. It leads the reader to the recognition that every interpretation must ultimately return to itself and to reveal its origin, which is of a creative nature.

The library is a privileged "other place" of human history, collecting what has been written, depending on other rules than are those for evaluating historiography and fiction. The library has its own rules, such that cannot be exhausted by the mere concept of intertextuality. Julian Barnes's

*Flaubert's Parrot* is among other things a novel about a deep gap between the real world and the world of the library. A.S. Byatt's *Possession* takes into account the economic dimension of texts stores in the library.

The chapter on the Victorians and that on Salman Rushdie and Zadie Smith share the topic of a relation to a certain period in human history. John Fowles in *The French Lieutenant's Woman* and Michel Faber in *The Crimson Petal and the White* offer a unique perspective on the period and, in both texts, it is the person of the narrator that serves as a means of distancing from the period describes. It is this distance, I argue, that gives the reader an opportunity to contemplate the way in which the picture of the Victorian age has been construed in the past. Even these texts are nothing more than just another layer in the palimpsest which is ever changing. Changing, too, are the interpretations of the last decades, offered by Rushdie and Smith. I argue that their conception of history (both cultural and political) as a palimpsest has considerable benefits. It is nevertheless very difficult and maybe even dangerous to define hierarchy, roots and priorities in such a movement of writing.

On the other hand, priorities and hierarchies are necessary and inevitable. I think that the analysis presented in this study show how difficult it is to search for formal criteria to distinguish historiography and fiction, to define tradition and to define principles of responsibility towards tradition.

The concept of heterotopia is closely related to the critical nature of literature. I chose this term intentionally as a kind of antithesis to the widely used notion of *genius loci*. Genius loci implies a conception of tradition criticized by T.S. Eliot in his essay "Tradition and Individual Talent". It is a conception of flow and sameness. In contrast to this, heterotopia brings into the conception of place an altogether different dimension. A place is defined not only by its spatial coordinates but by temporal one as well – and it is this aspect that brings the notion of otherness into considering the past places. They are the other places, same as history is the other time. These places may have be in some relation to the places in which we live, and they may be in some relation to our time, but this relation is highly complex and is a result of constant rewriting, such rewriting that results in palimpsest.

# ABSTRAKT

Práce se zaměřuje na oblast britské prózy několika posledních desetiletí, z níž vybírá díla, která určitým způsobem reflektují proměňující se chápání historie a vztahu mezi historií a fiktivním literárním dílem. Tuto reflexi práce zkoumá v několika tematických okruzích. Jsou jimi: vztah k viktoriánské epoše, město, venkov, archiv (reflexe vztahu románového vyprávění a historických pramenů — metatextualita) a dějiny jako „palimpsest“, tj soubor několika textových rovin, které se různě prolínají. Proměny vztahu k minulosti vedoucí k problematizaci striktního rozlišení historické literatury a literární fikce jsou sledovány na příkladech převážně z prózy posledních třiceti let. Jedinou výjimkou tvoří *Francouzova milenka* Johna Fowlese, kterou autor vnímá jako dílo zásadního významu pro přehodnocení vztahu k historii. Dále se práce věnuje dílům autorů, jako jsou Iain Sinclair, Peter Ackroyd, Alan Moore (téma Londýna), Michel Faber (viktoriáni), Graham Swift, Bruce Chatwin a Adam Thorpe (venkov) Salman Rushdie, Zadie Smithová (román a dějiny), A. S. Byattová nebo Julian Barnes (archiv, literární dědictví).

Pro autory historické prózy jsou dějiny především obrovským zdrojem příběhů. Tyto příběhy jsou znovu a znovu vyprávěny, jsou objevovány a upravovány k novým účelům. Práce ukazuje, že vedle jejich přepisování dochází i ke změnám historických vyprávění a pokouší se ukázat, že samotný akt přepisování odhaluje dřívější „historii“ jako interpretaci, tedy jako něco, co není samo o sobě autentické, nýbrž je výsledkem, anebo spíše průsečíkem různých kulturních, mocenských a společenských sil. Těmito dílčími rozborů spěje práce k pojetí dějin jako palimpsestu, tedy souvrství textů různého stáří a a rozdílné čitelnosti, systému, jenž je svou podstatou hybridní a otevřený novým interpretacím.

# ABSTRACT IN ENGLISH

The dissertation focuses on the contemporary British fiction discussing books that in a certain way reflect the changing perception of history and the relationship between historiography and fiction. Several thematic aspects of this reflection are examined, namely, attitudes towards the Victorian era, city, country, archive (relation between fictional narrative and historical sources — meta-textuality) and history as a “palimpsest”, i.e., as a set of multiple, mutually permeable layers of text. The changing attitude to the past, which finally leads to doubts on strict division between historiography and literary fiction, is mostly discussed in books published mainly in the last thirty years, the only exception being John Fowles’s *The French Lieutenant’s Woman* which the author of the dissertation perceives as a book of major importance for the subsequent re-evaluation of the attitude to history. Iain Sinclair, Peter Ackroyd, Alan Moore (London), Michel Faber (the Victorians), Graham Swift, Bruce Chatwin and Adam Thorpe (country), Salman Rushdie, Zadie Smith (novel and history), A.S. Byatt and Julian Barnes (archive, literary heritage) are also discussed.

For the authors of historical fiction, history is, above all, a rich source of stories. These stories are told and retold, they are rediscovered and adapted for new purposes. The study shows that the historical narratives are not only being rewritten but they are changed at the same time; the author tries to show that the very act of overwriting (or inscription) reveals the former “history” as an interpretation, i.e., as something that is not authentic *per se* but is, rather, the result of various cultural, power and societal vectors. By these interpretations, the study aims at a conception of history as a palimpsest, a multi-layered file of texts which are of different age and readability, a system that is, by its very essence, hybrid and open to new interpretation.