

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav germánských studií
Skandinavistika

Lucie Mittnerová

Diplomová práce

Tragično ve vybraných dílech norské literatury posledních desetiletí
The Tragic in Selected Works of Norwegian Literature of Recent Decades

Praha 2011

Doc. Mgr. Martin Humpál Ph.D.

Poděkování

Děkuji Doc. Mgr. Martinu Humpálovi, Ph. D., za podnětné vedení práce, za řadu přínosných připomínek a za pomoc při výběru relevantní literatury.

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze, 23. července 2011

Abstrakt

Cílem práce je analyzovat pět vybraných děl současné norské literatury z hlediska teorie tragédie. V této souvislosti budeme vybraná díla zkoumat ze čtyř základních hledisek. Na prvním místě se pokusíme zachytit a definovat pojem tragično, a to prostřednictvím představení teorií tragédie, které: 1) jsou obecně považovány za významné 2) mají specifický význam ve vztahu k interpretaci děl vybraných v této práci. Na druhém místě se práce pokouší vytyčit hlavní témata, na jejichž základě je možné tragédii identifikovat a zkoumat. Tyto oblasti jsou pak rozebírány a popisovány v rámci vybraných románů. V tomto směru práce zahrnuje i vymezení dalších, v úvodu práce nepopsaných charakteristik tragédie. Kromě toho jsou zde interpretovány a aplikovány některé další významné teorie související s tragičnem. V rámci těchto rozborů také dochází k průběžnému konfrontování klasické tragédie a tragédie moderní. V závěru pak práce shrnuje nejvýznamnější a ve všech románech se objevující motivy, které jsou podle našeho názoru indikátorem tragična v daných literárních dílech (toho práce dosahuje mimo jiné porovnáním čtyř „tragických“ románů s pátým z nich, který na základě našeho zkoumání tragický není), a na základě tohoto shrnutí postuluje, že klasická a moderní tragédie mají pozoruhodně často podobné rysy. Zkoumaná díla norské moderní literatury se pak na základě výše řečeného ukazují jako pro podobné zkoumání vhodné východisko, jednak proto, že používají „zděděné“ klasické tragické postupy, jednak proto, že je aplikují na současnou životní zkušenost, a tím tragédii zároveň aktualizují i udržují při životě.

Abstract

The goal of this thesis is to analyze five selected novels of the Norwegian modern literature in terms of the theory of tragedy. The thesis focuses on four basic aspects of the topic. First, we are trying to capture and describe the concept of tragic in general. This is done with help of theories of the tragic that: 1) are generally considered significant in the area of tragedy 2) are interesting in connection with the interpretation of the novels chosen for this thesis. Secondly, we are trying to describe main topics that could help us to identify and investigate the tragic in the above mentioned works. After this, the thesis brings a closer analysis of the novels with regard to the previously described theories. It also focuses in this connection on some additional characteristics of tragedy, as well as more theories connected to the tragic area. Furthermore, these analyses lead to repeated encounters of various interpretations of classical and modern features of tragedy. The conclusion of the thesis points out the most significant features of the analyzed works that form, according to my opinion, the tragic basis in the novels (in this context, the thesis compares the five chosen novels with each other, thus showing that one of them differs from the rest). As a result, I come to the conclusion that the classical and modern tragedies actually have much in common. The novels that are analyzed in the thesis appear to be a suitable research material, since they both contain features of the classical tragedy and use these features in connection with the modern world and in a modern manner. Thus they manage to preserve tragedy and make it current at the same time.

Abstrakt

Formålet med denne oppgaven er å analysere fem utvalgte romaner i den norske samtidslitteraturen vedrørende “det tragiske”. I denne sammenhengen fokuserer oppgaven på fire hovedområder. For det første prøver jeg å definere “det tragiske” ved hjelp av teoriene som: 1) er oppfattet som generelt gjeldende i tragedieteoriene 2) har en spesiell betydning for denne oppgaven ettersom de kan hjelpe å tolke de utvalgte romanene. Oppgaven fokuserer også på emnene som gjør det mulig for meg å avslå og undersøke det tragiske i romanene. Bortsett fra det undersøker jeg disse emnene i sammenheng med de utvalgte verkene. Det blir også nevnt og anvendt flere teorier om det tragiske i denne sammenhengen. Innenfor rammen av denne undersøkelsen møter vi flere ganger forskjellene i oppfatningene av den klassiske og den moderne tragedien. Til slutt kommer jeg til konklusjon at i alle romanene er det mulig å finne emner og motiver som grunnlegger et tragisk nivå i dem (det viser seg også ved sammenligning av fire av romanene med den femte, “ikke-tragiske” romanen). På grunn av denne konklusjonen slår jeg fast at den moderne og den klassiske tragedien har mye til felles. De undersøkte moderne norske romanene viser seg i denne sammenhengen som et passende utgangspunkt for denne oppgaven - de både bruker gamle, klassiske tragiske mønstre og anvender disse mønstrene i en aktuell sammenheng. På denne måten gjør de at tragedien fortsatt lever.

Obsah

1.	ÚVOD - Vymezení pojmu tragédie.....	9
1.1	Nástin problematiky	9
1.2	Friedrich Nietzsche	12
1.3	Terry Eagleton a (nejen) jeho pojetí moderní tragédie.....	14
1.4	Pojem „moderní“	16
1.5	Základní pojmy.....	19
1.5.1	Tragický děj.....	19
1.5.2	Tragický hrdina.....	20
1.5.3	Tragický hrdina a funkce tragédie	21
1.5.4	Tragický hrdina a funkce tragédie u Terryho Eagletona	24
1.5.5	Tragický závěr a katarze v moderní literatuře	25
2	Tragično v moderní norské literatuře.....	27
2.1	Anne Oterholmová: „Mens det tragiske forsvinner“	29
2.1.1	Katarze	29
2.1.2	Hudba.....	31
2.1.3	Cyklický a lineární čas a jejich význam pro tragické vyznění díla.....	32
2.2	Rozbor tragična v románu Ka.....	35

2.2.1	Angažovanost hrdinů	36
2.3	Avslutningen.....	38
2.3.1	Nemožnost přiblížení jako tragický rys	39
2.3.2	Překročení distance a jeho následky	40
2.3.3	Časovost a její význam pro vyznění románu	42
2.4	Kjærlighet	46
2.4.1	Obrazovost jako vyprávěcí technika románu a motiv zrcadel	47
2.4.2	Motiv zrcadel v souvislosti s Kierkegaardovou teorií tragična	48
2.4.3	Jon jako tragická postava	51
2.4.4	Časovost v <i>Kjærlighet</i> a její souvislost se specifickým pojetím světa v románu	52
2.4.5	Tragická ironie	54
2.4.6	Přesahy běžné smyslové zkušenosti v příběhu	56
2.5	Maskeblomstfamilien	59
2.5.1	Román zasvěcení	59
2.5.2	Odkazy na Oidipa a Bergsona a struktura příběhu	62
2.5.3	Světlo a temnota.....	64
2.5.4	<i>Maskeblomstfamilien</i> jako odraz komplexnosti světa	65
2.5.5	Význam (sebe)reflexe v tragické literatuře.....	67

2.6	Salme ved reisons slutt	71
2.6.1	Hybris.....	71
2.6.2	Titanic jako rámeček románu	73
2.6.3	Hudba.....	74
2.6.4	Jasonův příběh - hudba v. věda.....	76
2.6.5	Hamlet.....	76
2.6.6	Danse Macabre: spojení smrti a hudby.....	78
2.6.7	Scéna v krysí aréně	80
2.6.8	Petronius a archaická tragédie	82
2.6.9	David a blízkost nízkého a vysokého	84
2.6.10	Spot a Kierkegaard.....	86
2.6.11	Shrnutí.....	88
3	Závěr	92
	LITERATURA	102

1. ÚVOD - Vymezení pojmu tragédie

1.1 Nástin problematiky

První tematizace tragického, z které se přitom při jeho posuzování dodnes vychází, vzniká v oblasti evropského kulturního prostoru a je zachycena v Aristotelově *Poetice*.¹ Zhuštěně lze Aristotelovu charakteristiku tragédie pro naše účely shrnout do pěti bodů:

1) Hlavní zápletkou tragédie je tragická situace jedince, který se dostane do rozporu s některým z platných řádů a má za to být potrestán. Do této situace se přitom dostává často vlastním pochybením, přičemž nehraje roli, jestli bylo z jeho strany úmyslné.

2) Charakter tragického hrdiny nemá být ani jednoznačně špatný, ani dobrý, protože aby si tragédie zachovala napětí, nesmí jít o pouhý popis spravedlivého nebo naopak nespravedlivého utrpení.² Obecně však tragično má vyplývat z jednání hrdiny, ne z jeho povahy.

3) Děj tragédie se drží specifických zákonitostí. Aristotelés zavádí tři pojmy, které jsou podle něj v rámci struktury děje významné: peripeteia, anagnorize a katarze. Katarze je účinek tragédie (někdy zaměňovaný s jejím závěrem), který vyvolá u diváků pocity strachu a soucitu. Tím dojde k očištění těchto pocitů, což je podle Aristotela základní funkce tragédie.

¹ Tragédie jako taková podle obecně sdíleného názoru vznikla právě v Řecku a dodnes je výsadou západní civilizace. Jejím základním „stavebním“ kamenem je boj jedince proti osudu, boj většinou předem prohraný, ale právě proto heroický, tragický. Viz Terry Eagleton, *Sladké násilí: Idea tragična*, s. 98.

² Aristotelés, *Poetika*, s. 5.

Peripeteia je v rámci tragického děje „přeměna událostí v opak, a to, jak říkáme, podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.“³ Důležitá je v tom, že právě zlomem v ději tragédie začíná cesta k pozdější katarzi.⁴

Anagnorize, kterou Aristotelés charakterizuje jako „změnu nevědomosti v poznání, popř. v přátelství nebo nepřátelství, a to u lidí, kteří jsou určeni pro štěstí nebo pro neštěstí“, má význam v tom, že je spojená s uvědoměním si pádu.⁵

Ideální podle Aristotela je, pokud je tragédie dějově, časově a místně jednotná.

4) Jak už jsme viděli výše, tragédie má podle Aristotela mít specifický účinek na diváka. Kromě toho v souvislosti s definicí hrdiny tragédie Aristotelés na jednom místě říká, že tragédie má zobrazovat „věci, jak se patří“, tedy má ukazovat, co je správné a co nikoli.⁶ Tragično v Aristotelově pojetí je tak nositelem i jiných než jen estetických funkcí.

5) Pro Aristotela závěr tragédie jako takový nemusí nutně být smutný nebo spojený se smrtí některého z hrdinů, jak se často od tragédie očekává. Na několika místech *Poetiky* například jako vzor výstavby příběhu, který je vlastní i tragédii, zmiňuje *Odysseiu*.⁷ „Tragičnost“ pro něj nepramení z nešťastného konce, ale spočívá zejména ve dvou prvcích: ve strachu a soucitu, které děj, případně závěr vzbuzuje, a ve vhodném zobrazení „převratu z neštěstí do štěstí anebo ze štěstí do neštěstí“.⁸ Pro Aristotela je ohledně tragického děje důležitý zejména moment změny v rámci tohoto děje, nikoli konkrétní zakončení.

³ Aristotelés, *Poetika*, s. 4.

⁴ Níže uvidíme, že motiv zlomu v tragédii, většinou zosobněný v pádu hrdiny, je pro tragédii výrazným rysem i v moderní době, ostatně podobně jako katarze.

⁵ Aristotelés, *Poetika*, s. 4.

⁶ „Ani se nesmějí v tragédii povznést z neštěstí ke štěstí lidé zlí; to je přece ze všeho nejméně tragické, protože v tom není nic jak se patří, ...“ Tamtéž, s. 5.

⁷ Tamtéž, s. 4.

⁸ Tamtéž, s. 3.

V pozdějších dobách se tragédie různým způsobem proměňovala (nejvýznamnější teorie se s ohledem na vybraná témata pokusíme představit níže), vždy však byla poměrně rozšířeným žánrem, jehož podstatu nebylo zvykem zpochybňovat.⁹

Přelom 19. a 20. století však ve zkoumání tragédie přináší zlom, který by se dal popsat jako krize tragédie. Friedrich Nietzsche přichází s teorií, podle které je tragédie už celá staletí mrtvá, protože zmizela s vírou v bohy, s mýtem jako součástí života a s obratem od nadpřirozena k racionalitě.

Témata, která se dají obecně chápat jako tragická, se v této době z velké části z divadelních prken přesouvají do románové formy, čímž ale ztrácejí některé základní atributy tragického děje v klasickém smyslu: zhuštěný děj, časové omezení, koncentraci na chvíli krize. Podrobné popisy a vysvětlující postupy naopak ohrožují možnost nenadálého tragického zlomu, záměrně nepatetické popisy, s jakým se setkáváme např. u *Paní Bovaryové*, stavějí tragické příběhy do netragického světla.¹⁰

Obecně přestává být jisté, co je vlastně tragické, popřípadě zda lze ještě v soudobé literatuře tragično najít. Přesto se nabízí otázka: skutečně může být, tak, jak tvrdí Nietzsche, tragédie mrtvá, když se právě v této době těší tak vydatnému teoretickému zájmu? A přidávají se i další: Můžeme říct, že je tragédie v rozporu s románovou formou, když už Aristotelés v *Poetice* dává za příklad výstavby tragického děje *Odysseiu*? Není to tak, že transcendentno

⁹ Myšlen přístup současníků k tragédii jako k něčemu, co je celkem samozřejmě přijímáno. Existovaly samozřejmě pokusy o další definice tragédie (dramatici Jean Racine nebo Pierre Corneille). Existují však také (moderní) teorie, které vidí markantní rozdíly i mezi aristotelovskou klasickou tragédií a tragédií v obdobích ještě dávno před moderní dobou.

¹⁰ Tento literární přístup bývá obvykle označován za jeden ze znaků moderní literatury. Román jako literární žánr je sám obvykle považován za moderní formu literárního vyjádření. Za další moderní literární rysy bývají považovány pocity bezdomovectví ve světě, časová a místní nezakořeněnost, nedokončenost a fragmentárnost pramenící z pocitu, že nic nelze beze zbytku poznat a popsat. Blíže se pojmu literární moderny v tomto smyslu věnuje např. Petr Málek ve své práci *Melancholie moderny*, viz s. 46.

spíše změnilo v tragičnu podobu, než že by zmizelo, jak se o tom zmiňuje například Terry Eagleton? A je pravda, že literární díla, která přímo neodkazují na vyšší moc, nemají žádný přesah, takže je není možno označit za tragická? Na tyto otázky se pokusíme v této práci odpovědět. Prostředkem k tomu nám budou jednak rozborů vybraných norských románů současných autorů, jednak moderní teorie tragédie, se kterými se seznámíme v následující části práce.

1.2 Friedrich Nietzsche

Nietzscheho teorii volíme na prvním místě zejména proto, že je jednou z prvních, kde jsou z hlediska tragična výrazně postaveny do protikladu tragično a moderní doba. Svou teorii Nietzsche nejvýrazněji formuluje v práci *Zrození tragédie z ducha hudby*. Vznik tragédie zde situuje do starověkého Řecka a na začátku knihy představuje dva principy, na nichž podle něj soudobá řecká společnost stála: apollinský, spojený s kultem boha slunce Apollóna, jenž se v jeho interpretaci pojí se světlem, řádem, malířským uměním a obrazností obecně, a dionýský, který stojí vůči apollinskému principu v protikladu: jeho atributy jsou přití, neuspořádanost, opojení a také utrpení.

Tragédie má podle Nietzscheho v divákovi vyvolávat estetický požitek spojený s utrpením (doslova „s touhou dívat se a zároveň se nemuset dívat“), který pramení ze spojení dvou výše popsaných složek. Apollinská je přitom forma tragédie, její ideální uspořádání a její estetický efekt. Tyto prvky zmírňují „drsnější“, ale také hlubší - dionýský základ tragédie. Oproti Apollónovi je Dionýsos méně zjevný, ale tím také bližší méně srozumitelnému mytickému prázkladu, na kterém stojí svět a který právě má tragédie odhalovat.

Mýtem myslí Nietzsche jakési vzorové rozložení sil ve světě, které poukazuje na nepatrnost jedince v jeho celku, na fakt nutnosti neustálé obnovy a tedy také neustálého

zániku starého – tedy nutnost smrti.¹¹ Hrdinové tragédie jsou podle Nietzscheho jen masky Dionýsa, který byl v původním mýtu roztrhán a poté znovu zrozen.¹²

Smyslem tragédie je tedy publiku poodhalit tuto základní vrstvu fungování věci na příkladu tragického hrdiny – individuality, která musí v tragédii dojít zániku, aby mohla nabýt vrchu základní, přírodní, všeobsahující vrstva mýtu. To, aby takové poznání publikum nezbavilo jakékoli naděje, že má individuální život smysl, je zajištěno už výše popsaným apollinským estetickým zjemněním. V této podobě pak podle Nietzscheho tragédie funguje jako transcendentální útěcha v rámci pozemského života.¹³

Nietzsche po tomto vymezení podstaty tragického konstatuje, že „dnes“ je tragédie mrtvá. Důvodem k tomu, že tragédie zanikla, je podle něj odklon od mýtu a obrat k racionalitě, který do dějin vstoupil se Sókratem.

Podle *Zrození tragédie* filozof Sókratés věří, že neexistuje nic, co by nebylo možné rozumově poznat. Toto přesvědčení podle Nietzscheho přetrvalo celá staletí až do dnešních dnů a znemožnilo lidem vnímat dionýskou vrstvu existence. Přesto však – a v tomto směru Nietzsche moderní dobu a tragično vrací do hry - právě v moderní době, ve které žijeme, přicházejí náznaky, že se tragédie znovu probouzí.

Tím, co má Nietzsche na mysli, je krize poznání, kterou podle něj moderní člověk začíná pociťovat, a uvědomění si, že může existovat hranice, kterou nejsme schopni

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie*, s. 83 – u Sofokla například podle Nietzscheho nejde o mravnost (kterou Oidipus porušuje), ale o vystavení nového světa na troskách starého.

¹² Tamtéž, s. 94; Mýtus stojí v základu tragédie také podle Jana Patočky: viz Jan Patočka, *Pravda mýtu v Sofoklově dramatu o Labdakovcích*.

¹³ Pokud jde o estetický požitek z tragédie, formuluje Nietzsche názor, že pramení ze stejného zdroje jako potěšení z hudební disharmonie: odtud název jeho práce. Hudební disharmonie v nás probouzí estetickou libost, ale zároveň potřebu ji překonat, dostat se dál, výš. Touha po překonání „světa jevů“ má být i základní princip tragédie.

postihnout. To podle něj v lidech začíná vzbuzovat snahu připomenout si tento jiný svět a znamená šanci, že se tragédie brzy vrátí k moci. Nabádáním lidstva k znovuzrození tragického citění pak svou práci Nietzsche uzavírá.¹⁴

1.3 Terry Eagleton a (nejen) jeho pojetí moderní tragédie

Terry Eagleton ve své práci *Sladké násilí – Idea tragická* představuje teorii, která je pro nás zajímavá ze dvou důvodů: jednak se do jisté míry shoduje právě s výše uvedenou Nietzscheho teorií, jednak obhajuje názor, že tragédie je stále živá, a tedy tvoří Nietzscheovu názoru protiváhu.

Eagleton je toho názoru, že moderní doba může mít k tragédii velmi blízko.¹⁵ Vychází přitom z přesvědčení, že moderní člověk žije v bytostně tragické situaci: má rozum, který ho nutí do stále dalšího poznávání, ale jen proto, aby mu nakonec ukázal, že dokonale poznat není možné. Ví přitom, že právě nemožnost poznat toto „nadracionální“ mu znemožňuje dosáhnout toho, po čem nejvíc touží: „Člověk je uvězněn ve světě, ze kterého by chtěl uniknout – ale nemá kam.“¹⁶

V této souvislosti se jeho výklad podobá Nietzscheovu. Na rozdíl od Nietzscheho však Eagleton zastává názor, že moderní doba neztratila mytologii. Mytologie se podle něj jen

¹⁴ V rámci Nietzscheho práce tak dochází k zajímavému obratu: jestliže původně stojí moderní doba a tragédie v protikladu, na konci je tragédie žádoucím prvkem moderní doby. Jak přitom zmíníme v kapitole k pojmu „moderní“, je rezignace na možnost beze zbytku poznat, a tedy krize racionality, jedním ze základních rysů moderní literatury i např. podle Petra Mála. Moderní literatura a tragédie si tak, jak vidíme, můžou být blízké. Viz Petr Málek, *Melancholie moderny*.

¹⁵ V kapitole, která následuje bezprostředně po této, se budeme pojmu „moderní“ věnovat podrobněji; kromě toho je však v souvislosti s Terryem Eagletonem třeba zmínit, že on sám pojmy „moderní“ a „moderna“ používá v nejširším možném smyslu. Pramení to z jeho přesvědčení, že tragédie má být nejen estetický pojem, že má být vždy bezprostředně spojena s životní realitou a všemi jejími aspekty. (viz např. jeho práce *Sladké násilí*, s. 240) To poznamenává i pojmy, které v souvislosti s charakterizací tragédie používá.

¹⁶ Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 276.

proměnila – osud nahradila logika, bohy rozum. Rozum sám si však nakonec uvědomuje svoje temné stránky, na které podle Nietzscheho naopak zapomněl.¹⁷ Mytologickým dobám se tak moderní doba podle Eagletona podobá také v tom, že sama hledá určité obdoby dionýsovského praspolečenství: „V pozdní éře modernity mytický osud opět odhaluje svou tvář v podobě ohromných anonymních sil – jazyka, vůle, síly, dějin, tvorby, touhy – které žijí námi mnohem více než my jimi.“¹⁸

Lidský subjekt se tak podle Eagletona i v moderní době dostává do situace, kdy je buď stejný jako všichni kolem, a pak je jeho štěstí nebo neštěstí vždy kolektivní, nebo je jeho štěstí vystavěno na troskách štěstí druhých, i potom je ale jeho život nutně spojen s životem druhých. Vidíme tak, že podle Eagletona je jedním ze základních stavebních kamenů moderní doby vzájemná závislost lidí na sobě, tedy závislost na kolektivu.¹⁹ Na základě tohoto tvrzení pak Eagleton dochází k názoru, že moderní doba není vystavěná je jednotlivcích, ale že i v ní dál žije kolektivní vědomí, které u starých Řeků umožňovalo tragédii: „Ve dvacátém století tragédie nezahynula, ale zmutovala v modernismus.“²⁰

Na závěr ještě zmíníme, že pojem modernismus, se kterým Eagleton tragédii spojuje, nemá v jeho pojetí jen literární či estetický význam.²¹ Pod pojem „modernismus“ Eagleton zahrnuje také konzumní způsob života, globalizaci a rozkvět nejrůznějších ideologií (dalo by

¹⁷ Tamtéž, s. 295: V této souvislosti Eagleton argumentuje například teorií Sigmunda Freuda.

¹⁸ Tamtéž, s. 273.

¹⁹ Nietzsche ve *Zrození tragédie* považuje kolektivitu za jeden ze základů dionýského principu.

²⁰ Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 273.

²¹ Pojem „modernismus“ Eagleton používá v něžším možném (nejen literárním, ale i náboženském nebo politickém) smyslu. Zároveň se u něj překrývá s literárním pojmem „moderna“ (který používá ve stejném smyslu a stejně často jako „modernismus“). To není v odborné literatuře zcela běžné, obvykle je modernismus úžeji časově i rysově vymezený. Alespoň v citacích zde nicméně pojem „modernismus“ ponecháváme.

se říct – s Rolandem Barthesem – mytologií).²² Eagleton totiž ve své práci literaturu vždy konfrontuje s politickou a hospodářskou situací a obecně se světem, ve kterém tato literatura vzniká.²³ Právě to mu také pomáhá položit základ pro přesvědčení, že tragédie v moderní době stále žije: každá doba má své specifické rysy, které se nutně v umění dané doby odrážejí. Jestliže pak narážíme na tragické náměty v literární historii v nejrůznějších podobách a různými charakteristikami, jsou to v Eagletonově pojetí vždy změny, které souvisejí s dějinnými proměnami světa. Tragický námět, vyjádření tragického pocitu podle něj pod těmito nánosy stále lze najít.

1.4 Pojem „moderní“

To, že tragédie v moderní době je stále možná, je názor, který se pokusíme potvrdit i v této práci. Eagletonova charakteristika proměňující se, ale stále přetrvávající tragédie například bude dobře pasovat na problematiku hodnot, kterou budeme probírat v následující kapitole. Pokud jde o Nietzscheho poukaz na problematiku moderní racionality, nesouhlasíme zcela s tím, že by v moderní době její zpochybňování zcela chybělo, ale považujeme za zajímavý názor, že racionalita v rámci tragédie vždy do jisté míry prochází krizí. V tomto směru bychom na tomto místě, ještě než přejdeme k následující kapitole, rádi zmínili charakteristiku pojmu „moderní“, kterou najdeme práci Petra Máleka *Melancholie moderny*.

Petr Málek ve své práci *Melancholie moderny* říká, že „málokterému pojmu se postupem času dostalo tolika charakteristik jako právě moderně.“²⁴ Moderní literatura je

²² Roland Barthes považuje moderní ideologie za moderní formu mýtu, vystavěnou na totožných principech, jak ukazuje ve své práci *Mytologie*.

²³ Jestliže tak mluví o problematice nedostatečně tragického moderního románu, je toho názoru, že to trvalo jen do chvíle, než střední třída, na jejíž úroveň se román s moderní dobou posunul, začala zažívat svůj „kolosální pád“. Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 240.

²⁴ Petr Málek používá pojem „moderna“ ve smyslu „vše spadající do moderní doby“. V oblasti literární poukazuje s odkazem na Silvia Viettu na to, že zde postupně vykrystalizovalo pět modelů tzv. moderny, které

podle něj obvykle situována do přelomu 19. a 20. století, Málek sám ale upozorňuje na koncepci Silvia Vietty, která zahrnuje časový úsek od konce 18. do konce 20. století.²⁵ Petr Málek přitom upozorňuje, že Walter Benjamin, na interpretaci jehož teorie německé truchlohry Málkova práce do jisté míry stojí, ve své práci *Původ německé truchlohry* nalézá moderní literární rysy dokonce už v baroku.

Pokud jde o charakterizaci základních rysů moderní literatury, uvádí Málek na prvním místě krizi poznání: moderní subjekt, v *Melancholii moderny* (prezentovaný na textech Franze Kafky), ztrácí víru, že lze poznat skutečný stav věcí. S tím souvisí krize subjektu, který si nakonec nemůže být jist ani sám sebou, a krize jazyka, který přestává být důvěryhodným způsobem zachycení skutečnosti. Modernímu subjektu se v důsledku těchto jevů odcizuje svět, ve kterém žije, protože mu není schopen porozumět. To s sebou přináší pocit nezakořeněnosti, jakéhosi věčného bezdomovectví ve světě, často přitom spojovaného s motivem cesty.

Níže uvidíme, že motiv nezakořeněnosti ve světě je společný všem níže popisovaným norským románům, nejvýrazněji je přitom tematizován v románu *Salme ved reisens slutt*. Neschopnost komunikace a selhávání řeči je zase výrazným tématem románu *Kjærlighet*. Stejně tak se níže pokusíme ukázat, že všem námi rozebíraným románům jsou společné odkazy na nadsmyslovou zkušenost, spojené obvykle s osudovostí a koloběhem světa jako celku, tedy krize racionality a obrácení se k „dionýské“ rovině lidské existence.

jsou nejen velmi rozdílně definované, ale i spadají do rozdílných časových období. Petr Málek: *Melancholie moderny*, s. 16, pozn. 3).

²⁵ Vietta nezavrhuje zkoumání jednotlivých kratších období, jako naturalismus nebo romantismus, a uznává, že vykazují některé specifické rysy, na druhou stranu ale upozorňuje, že i celé období „dlouhé moderny“ má rysy, na jejichž základě ho můžeme chápat jako celek. Petr Málek, *Melancholie moderny*, str. 44.

Pro nás je tak popsaná Málkova teorie zajímavá, protože se nejen do jisté míry shoduje jak s výše popsanou teorií Nietzscheovou, tak Eagletonovou, ale také popisuje rysy, které skutečně nacházíme v námi vybraných norských románech. Kromě toho však charakterizuje modernu na tak širokém dějinném horizontu, že potvrzuje náš (níže podrobněji popsáný) názor, že klasická a moderní tragédie mají řadu společných rysů. Tímto „intermezem“ jsme se tak pokusili popsat pojem „moderní“ ve smyslu, ve kterém ho budeme používat v této práci.

1.5 Základní pojmy

Předmětem následující části teoretického úvodu bude pokus popsat základní atributy tragična, a to jednak pomocí vytyčení čtyř základních otázek k tématu, jednak jejich konfrontací s dalšími výraznými teoriemi tragična, které máme k dispozici.

Čtyři otázky, které se v souvislosti s naším tématem na dalších stranách pokusíme vyřešit, vycházejí z výše uvedené Aristotelovy teorie tragédie a jsou následující:

1. Jak definovat tragický děj?
2. Jak definovat tragického hrdinu?
3. Má v moderní době tragično i jinou než estetickou funkci?
4. Lze mluvit o katarzi i u některých „netragických“ závěrů moderní literatury?

1.5.1 Tragický děj

Obecně je tragédie často považována za zobrazení děje, který končí špatně. V tragické praxi ani teorii to však nemusí být pravidlem: Aristotelés, jak jsme viděli výše, je k závěru tragédie poměrně lhostejný. Zdůrazňuje namísto toho zejména „celistvost děje“ a pak v jeho rámci „změnu ze štěstí do neštěstí“. Také Terry Eagleton, autor zabývající se tragédií o mnoho staletí později, dochází k prakticky stejnému závěru: „Možná, že rozdělování na šťastné a nešťastné konce nemá žádný smysl, protože podstatou je proměnlivost spíše než nějaký specifický druh ukončení. Sám fakt, že nějaký konec existuje, a to ve významu, že si jako diváci uvědomíme celkovost určitého dění, zdůrazňuje pomíjivost jak štěstí, tak i neštěstí, a upozorňuje na stav, ke kterému obojí nakonec povede, jmenovitě ke smrti.“²⁶

²⁶ Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 124.

V souvislosti s tím, že tragédie nemusí mít špatný konec a že je v ní podstatný hlavně motiv změny, bychom mohli zdůraznit, že existuje řada teorií, podle kterých stojí žánr tragédie na mytických základech. Kromě už zmíněného Nietzscheho teorie takto vykládá tragédii i Jan Patočka ve své studii „Pravda mýtu s Sofoklových dramatech o Labdakovcích“, Northrop Frye v *Anatomii kritiky* vysvětluje na základě mytického pohybu všechny literární žánry, v tomto smyslu se o ní zmiňuje i Raymond Williams ve své práci *Modern Tragedy*.²⁷ V uvedených teoriích se přitom mýtus objevuje zejména ve dvou souvislostech – v souvislosti s individuem jakožto součástí kolektivu a v souvislosti se specifickým typem opakování starého, které přitom vždy vede ke změně, věčnou obnovou. Obnova, nahrazování starého novým, je přitom, jak uvidíme, i v námi rozebírané moderní literatuře poměrně častý jev.

1.5.2 Tragický hrdina

Pokud jde o tragického hrdinu, výše už jsme uvedli Aristotelovu specifikaci. Pro postavy tragédií Aristotelova Řecku je však typický ještě jeden, výše nezmíněný rys, a to jejich sebevědomí, nebo možná Eagletonovými slovy „tragická neústupnost“.²⁸

V Aristotelově teorii hrdinové plně nesou následky svých činů, jsou konfrontováni s vlastními chybami, ale nejsou vystaveni nejistotě a slabosti.²⁹

²⁷ Williams se zajímá zejména o osud mýtu a rituálu v moderní tragédii. V této souvislosti v základech tragédie identifikuje motivy koloběhu smrti a nového zrodu, s mýtem nutně spojené. Jako základ tragédie však v tomto směru nezdůrazňuje samotný motiv smrti a zrození, ale hlavně motiv utrpení, které přináší plody: „...suffering is a vital and energising part of the natural order.“ Zároveň v souvislosti s moderní tragédií popisuje, jak se důraz tragédie oproti starověkému Řecku přesunul k tragickému hrdinovi. Blíže k této problematice Raymond Williams, *Modern Tragedy*, s. 43-45.

²⁸ Tamtéž, s. 304.

²⁹ Antigona v Sofoklově tragédii volí jednu ze stran „konfliktu“ a na té plně trvá až do konce. Hegel si přitom v interpretaci Antigony, kterou uvedeme níže, všimá, že tato neústupnost nemusí být nutně jen kladem hrdiny – může být také jeho proviněním a příčinou jeho pádu. Tento rys hrdinů klasické tragédie může souviset s řeckým

V tragickém žánru pozdějších období lze v tomto směru u tragických hrdinů vyzorovat určitý posun. Narazíme na něj u Shakespeara nebo například u Jeana Racina: hrdina tragédie je nejistý a bojuje sám se sebou.³⁰

V moderní době se přitom zdá, že se zásadovost a odhodlanost hrdinů dále oslabuje.³¹ I přes tuto změnu však zůstává zachován další důležitý hrdinův rys, který bychom s neústupností mohli spojit a kterým bychom ji možná také mohli nahradit, totiž motiv boje hrdiny v tragédii. Tento boj není, zejména v pozdějším vývoji, vždy explicitní, v pravém slova smyslu jevištní, jako je tomu například u Antigony. Hrdina však podle našeho názoru může bojovat i tehdy, když tiše trpí, nebo když navzdory všem reálným překážkám doufá. Jeho boj je totiž podle našeho názoru především do viditelné podoby převedeným vyjádřením toho, že na něčem lpí.³² Jak uvidíme i na níže rozebíraných literárních dílech, jen tehdy, když hrdina na něčem lpí, je zranitelný, a jen tehdy má předpoklad stát se tragickým hrdinou.

1.5.3 Tragický hrdina a funkce tragédie

Motiv boje hrdiny tematizuje také Friedrich Schiller. Schillerovo pojetí bojujících hrdinů však úzce souvisí s jeho vztažením umění-tragédie k pojmu mravnosti, a tedy také s tématem funkce tragédie.

pojmem hybris, pýcha. Blíže ho pojednáme níže v souvislosti s románem E. Fosnese Hansena *A Titanic se potopil*.

³⁰ Například v Racinově *Faidře* vedou k tragickému vyústění do značné míry hrdinčiny vlastní neovladatelné touhy. Faidra je tak zároveň vědomou hybatelkou nešťastných událostí i nedobrovolnou obětí svých citů.

³¹ Terry Eagleton v tomto směru rozebírá například Millerovu *Smrt obchodního cestujícího*: Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 141.

³² Nietzsche považuje jevištní podobu tragédie, převedení původních dionýských průvodů do uměleckého „ukazování“, za apollinskou část tragédie, která její podstatu učiní publiku přístupnou. V tomto smyslu bychom mohli i v románovém žánru vidět určitou „divadelní“ složku. F. Nietzsche, *Zrození tragédie*, s. 53.

Ve své práci *O tragickém umění* Schiller vyzdvihuje schopnost tragična dosahovat u obecnstva dojetí a dojmu vznešenosti, tedy kladných hodnot, prostřednictvím pocitu nelibosti, který v nich vyvolá zbytečným utrpením hrdinů.³³ Taková nelibost pak člověka vybízí k zúctování s takovým druhem utrpení. „Takže musíme pociťovat libost nad samotnou nelibostí vzbuzenou neúčelností, neboť ona nelibost je účelná“.³⁴

To, že utrpení hrdinů vyvolává bolest, opět souvisí s problematikou typu hrdiny. Aristotelés po hrdinovi tragédie vyžaduje, aby nebyl ani úplně špatný, ani úplně dobrý. Schiller, zdá se, si vystačí i s hrdinou dobrým – jeho utrpení vyvolává největší nelibost. Pro obě teorie je však podstatné, že hrdinové jsou na „správné straně“ škály dobro-zlo a ve svém utrpení bojují za správné hodnoty, mohli bychom říct morální hodnoty. V základu tragédie by pak stál boj o morálku či mravnost.

V souvislosti s touto „funkčností“ tragédie (ale i pojetím hrdiny), je pro nás zajímavý také Hegelův výklad Sofoklovy *Antigony*: *Antigona* je podle Georga Wilhelma Friedricha Hegela jednou z nejdokonalejších tragédií, protože konflikt, který v ní vyvstává, není jednostranný, ale je naopak srážkou dvou postojů, u nichž nelze jeden označit za lepší nebo horší.³⁵

³³ „Dojetí má stejně jako pocit vznešeného dvě součásti, bolest a potěšení; u obou spočívá v základech účelnosti neúčelnost.“ Friedrich Schiller, *O příčině potěšení z tragických předmětů*; in: *O tragickém umění*, s. 15.

³⁴ Tamtéž, str. 15.

³⁵ V páté kapitole *Fenomenologie ducha v souvislosti se Sofoklovou tragédií* Hegel říká: „Es kann sein, daß das Recht, welches sich im Hinterhalte hielt, nicht in seiner eigentümlichen Gestalt für das handelnde Bewußtsein, sondern nur an sich, in der innern Schuld des Entschlusses und des Handelns vorhanden ist. Aber das sittliche Bewußtsein ist vollständiger, seine Schuld reiner, wenn es das Gesetz und die Macht vorher kennt, der es gegenübertritt, sie für Gewalt und Unrecht, für eine sittliche Zufälligkeit nimmt, und wissentlich, wie Antigone, das Verbrechen begeht.“ Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, kapitola VI (Der Geist), pododdíl b. – „Die sittliche Handlung, das menschliche und göttliche Wissen, die Schuld und das Schicksal“

V případě *Antigony* na jedné straně stojí zákon polis, reprezentovaný vládcem Kreontem, který nedovoluje pohřbit bratra, na druhé zákony bohů a rodinného života, které sestru k pohřbení bratra zavazují. Jestliže však Antigona volí zákon rodiny, a to i za cenu tvrdého Kreontova trestu, není proto ještě Kreón zápornou postavou. Tragédie přistupuje k oběma postojům se stejnou vážností.³⁶

Podle Hegela může být konflikt, jaký vyvstává v *Antigoně*, vyřešen jen smrtí hrdiny. Jednostranným postojem totiž Hegelův tragický hrdina ukazuje svoje morální hodnoty, ale zároveň na sebe uvaluje vinu, protože jeho dobro stojí proti jinému dobru. Proto ve chvíli, kdy trpí, zároveň hrdina dochází k poznání vlastní viny.³⁷

Jestliže Aristotelés v *Poetice* přiznává tragédii společenskou funkci (jednak vzbuzováním patřičných pocitů, jednak tím, že bude zobrazovat věci, „jak se patří“), tuto funkci jí ponechává, byť v trochu jiném směru, i Hegel. Dá se přitom říct, že jeho teorie má širší záběr než teorie Schillerova, i ta ale v tuto chvíli slouží k potvrzení teze, že i po staletích svého vývoje si tragédie zachovala funkci, ve které by se dala označit za jakéhosi průvodce hodnotami, popřípadě za jejich obnovovatele.³⁸

³⁶ Mark W. Roche v této souvislosti říká, že jestliže se Antigona u Hegela něčím proviňuje, pak to není volba, kterou udělala, ale její neochota ke kompromisu, příliš jednostranný postoj. Roche, Mark W., *Introduction to Hegel's Theory of Tragedy*, str. 5.

³⁷ Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, kapitola šest (Der Geist), pododdíl b.: „Das sittliche Bewußtsein muß sein Entgegengesetztes um dieser Wirklichkeit willen, und um seines Tuns willen, als die seinige, es muß seine Schuld anerkennen; weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt.“

³⁸ Tragédie nemusí mít na zobrazování hodnot monopol. Je otázkou, jestli se vůbec nějakému literárnímu dílu libovolného žánru včetně komedie dá upřít, že ukazuje nebo přímo podsouvá nějaký hodnotový žebříček. Na druhou stranu tragédie hodnoty zpravidla zobrazuje velmi vážně a zároveň tím, že apeluje na negativní emoce publika, porozumění hodnotám vynucuje jednoznačněji.

1.5.4 Tragický hrdina a funkce tragédie u Terryho Eagletona

Pokud jde o moderní literaturu, funkci tragédie v souvislosti s hodnotami zcela nezavrhuje ani Terry Eagleton, byť ji značně oklešťuje. Poznává, že i když tragédie může zachycovat hodnoty, není s to je zachytit všechny - z celého potenciálního portfolia hodnot nakonec ponechává jako nezpochybnitelnou jen jedinou – hodnotu lidského života. V této souvislosti se přitom Eagleton opět dostává k problematice tragického hrdiny.

Aristotelés se, jak jsem viděli, zabývá spíše mravními kvalitami jedince než jeho postavením, obecně si však nelze nevšimnout, že většina „starších“ tragédií se odehrává na královských dvorech nebo v podobným způsobem výrazném prostředí. To, že se v moderní době prostředí tragédií výrazně mění a přesouvá do měšťanského prostředí, souvisí podle Eagletona s tím, že heroických námětů v našem světě ubylo, a tak na sebe zápletky tragédie, která podle Eagletona, jak je výše popsáno, odráží okolní svět, i jejich postavy musely vzít novou podobu.³⁹

Moderní svět, který by nyní tragédie měla odrážet, je, jak už bylo popsáno výše, v práci *Sladké násilí* považován za kolektivistický a může zdát, že z něj zmizel prostor pro skutečně „velké“ hodnoty, a tedy i hlavní oblast působnosti pro tragédii. Ve skutečnosti se však podle Eagletona v moderním světě poznamenaném tím, že na sobě všichni vzájemně závisíme a že jsme si všichni rovni, stal pravý opak: zásadním způsobem se zvýšila hodnota běžného života i každého jedince. Pád ze štěstí do neštěstí, který byl dřív vyhrazen aristokratům, teď působí tragicky i v případě obyčejného člověka – už to, že je člověkem, mu poskytuje dost velkou hodnotu. Lze tak říct, že v případě tohoto pojetí se v moderní době

³⁹ Tragédie se přesouvá do měšťanského prostředí, a například v případě Emila Zoly do ještě nižších vrstev společnosti. Erich Auerbach v souvislosti se Zolou hovoří o takzvaném „tragickém realismu“, který se podle něj vyznačuje především tím, že bere svět okolo sebe vážně. Viz Erich Auerbach, *Mimesis*, s. 359.

výrazně snížily nároky na tragického hrdinu a zároveň se zde výrazně rozšířila působnost tragédie.⁴⁰

1.5.5 Tragický závěr a katarze v moderní literatuře

Se skutečností, že „hrdinové a hrdinky tragédie se nyní povalují na každém rohu,“ jak říká Terry Eagleton, a s posunem tragických námětů do každodenního života souvisí skutečnost, že tragický závěr v moderní literatuře už není tak často spojen se smrtí některého z hrdinů nebo jiným způsobem vypjatý - často drama končí jen navozením pocitu bezvýchodnosti, setrvání v beznadějném stavu předestřeném v příběhu.⁴¹ V tom však v souvislosti s teorií tragédie spočívá určité úskalí - závěr, který explicitně nepřináší poučení ani náznak naděje, působí, jako by postrádal moment katarze. Myšlenka, že tragédie bez katarze přestává být tragédií, má přitom své opodstatnění, protože umělecké dílo se svojí estetickou funkcí musí být něčím víc než jen pouhým zobrazením utrpení.

To však vyvolává dvě otázky: 1) Postrádá tragédie, které na první pohled chybí obrodný závěr, skutečně moment katarze? 2) Jestliže moderní divák takový závěr přesto vnímá jako tragický, v čem vlastně tragično spočívá?

V případě první otázky je třeba zohlednit už zmiňovanou skutečnost, že katarze není něco obsaženého v tragédii samotné (jakožto například typ závěru). Je to účinek, který má tragédie na diváka. I realisticky popsaný, nedopovězený a nesmyslný konec může podle našeho názoru poskytnout očistný dojem v tom smyslu, že na diváka/čtenáře silně zapůsobí. Na druhou otázku by Terry Eagleton v souladu se svou teorií odpověděl, že lidský život je

⁴⁰ „Tragédie však s nedostatkem velikánů nezmizela. Naopak díky tomu, že v demokracii má každý z nás nezměřitelnou hodnotu, se tragédie rozšířila daleko za hranice antické představy.“ Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 136.

⁴¹ Toto tvrzení neplatí absolutně. I v moderní literatuře najdeme vypjaté konce.

v moderní době hodnotou už sám o sobě, a tedy může být tragický jakýkoli děj, který mu nějakým způsobem škodí: „Moderní tragická postava tak nemusí svou lidskou přirozenost ukazovat v nějakém líbivém stylu, protože ji tak či onak předem předpokládáme sami.“⁴² My se však v následujících rozborech pokusíme najít a popsat přesnější specifikaci toho, co způsobuje, že i některá díla současné norské literatury můžeme vnímat jako tragická.

⁴² Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 137.

2 Tragično v moderní norské literatuře

V předchozích kapitolách jsme se pokusili zachytit základní rysy tragična, jak byly popisovány v různých dobách, a pokusili se vybrat ty nejjobecnější aspekty tragédie, abychom tak vytvořili základní pilíře, na jejichž základě bychom se mohli pokusit charakterizovat tragično v moderní norské literatuře. Dospěli jsme tak k vymezení pěti základních oblastí: 1) otázka po příslušnosti jedince k větším abstraktním celkům, jako jsou společnost, rodina, stát, 2) otázka možnosti transcendence, 3) otázka podoby moderního tragického hrdiny a jeho postoje k tomu, co se děje kolem, respektive požadavek zaangažovanosti hrdiny, 4) tragédie jako průvodce hodnotami a s tím související 5) otázka po hodnotách, které tragédie zachycuje. V této části práce se už blíže zaměříme na norskou literaturu a pokusíme se právě zmíněné rysy, případně jejich modifikace v rozebíraných dílech zachytit a popsat.

K tomuto účelu jsme si vybrali pět románů, které splňují dvě základní kritéria: spadají do období přibližně posledních dvaceti let (a lze je tedy označit za současnou literaturu) a dají se na základě svých námětů označit za potenciálně tragické. Při podrobnějším výběru v této oblasti se práce zaměřuje zejména na díla, která mají také výrazné atributy moderní literatury: hrdiny, s nimiž není lehké se ztotožnit, nedramatický styl vyprávění, nejasné „jádro“ katarze, krizi racionality.⁴³ Zaměříme se tedy na román Anne Oterholmové *Avslutningen* (vydaný v roce 1999), na román *Ka* autorky Tale Næssové (vydaný v roce 1996) a na známý rozbor mezilidských vztahů Hanne Ørstavikové *Kjærlighet* z roku 1997, z dalších výrazných děl současné norské literatury pak vybíráme román Larse Saabye Christensena

⁴³ I román Erika Fosnese Hansena, který má na první pohled poměrně klasickou strukturu, obsahuje řadu odkazů k moderní době, jak se pokusíme ukázat v příslušné části práce.

Maskeblomstfamilien (z roku 2003), který se sice sám staví proti označení tragický, ale přesto obsahuje řadu tragických rysů, a práci uzavřeme čtenářsky úspěšným románem Erika Fosnese Hansena *Salme ved reisens slutt* o potopení Titanicu z roku 1990, který podle nás velmi důmyslně kombinuje jak rysy tradiční, tak odkazy k moderní době.

2.1 *Anne Oterholmová: „Mens det tragiske forsvinner“*

Na prvním místě se zaměříme na román současné norské autorky Tale Næssové *Ka*.⁴⁴ Místo zde dostal zejména proto, že je podle nás ukázkou moderní literatury, která nenaplnuje podmínky pro označení „tragická“. Tím, že se pokusíme vymezit, co románu chybí pro to, aby mohl být označen za tragický, bychom rádi udělali první krok pro rozbor dalších románů.

Rozbor románu začneme podrobnějším popisem článku Anne Oterholmové „Mens det tragiske forsvinner“, který je pro nás kromě svého námětu zajímavý jednak tím, že jeho autorkou je norská spisovatelka Anne Oterholmová, která sama napsala román *Avslutningen*, jež budeme také rozebírat, jednak tím, že je v této práci zástupcem reflexe tragična v moderní literární teorii.

2.1.1 Katarze

Román *Ka*, který Oterholmová v článku analyzuje, popisuje cestu dvou mladých lidí do Egypta, kde dívka svého partnera kvůli jakémusi (nevyřčenému) dřívějšímu prohřešku zabije. Oterholmová si klade otázku, jestli lze najít tragično i v tomto textu, který se sice uzavírá zabitím jedné z postav druhou (hlavní) postavou, jinak mu ale řada charakteristik obvykle pojmu „tragično“ přisuzovaných chybí.

Na prvním místě autorka vylučuje to, že by text nebo děj *Ka* vzbuzoval u čtenáře strach nebo soucit, tedy rys hlavně u tragédie požadovaný Aristotelem: vše se odehrává z jakéhosi zasněného odstupu, ani hrdinka, ani muž, kterého zabije, zdá se, nepochybují ani neprožívají velká citová hnutí. V souvislosti s výše řečeným by se také dalo říct, že zde zcela chybí motiv boje, snahy o cokoli, hrdinové tak, jak jsou představeni, na ničem nelpí.

⁴⁴ Román vydaný v roce 1996 v nakladatelství Gyldendal.

V důsledku tohoto nedostatku chybí možnost jakékoli citové zaangažovanosti, z které by strach a soucit mohl pramenit. Chybí-li přitom v textu strach a soucit, musí podle Oterholmové chybět také možnost katarze. (V kapitole „Rozbor tragična v románu *Ka* se k této problematice ještě vrátíme.)

Katarzi popisuje Oterholmová jako „očistění“ (renselse), které má spočívat v tom, že „to špatné“ nenávratně skončilo. To podle Oterholmové souvisí s tím, že čas tragédie má být spíše lineární: jasný děj, kde na sebe jednotlivé části logicky navazují, kde zápletky směřuje odněkud někam, tedy má jednoznačný začátek a konec.⁴⁵ Typ času v románu *Ka* je však, jak ukazuje, cyklický: text začíná stejnou větou, jako končí, minulost se mísí s přítomností, která je sama o sobě nejasně vymezená.⁴⁶

Možnost, že *Ka* tragické je, však Oterholmová podkládá formulací autora jednoho z úvodů k Aristotelově *Poetice* Michela Mansiena, podle kterého je hlavním rysem katarze to, že dokáže negativní pocity jako strach a soucit přeměnit na pocity pozitivní (uvolnění).⁴⁷

Oterholmová takové uvolnění ztotožňuje s potěšením z čtení textu.⁴⁸ Potěšení z čtení textu by podle Oterholmové mohlo spočívat v setkávání dvou rozličných kódů řeči, které v *Ka* tvoří všední řeč a řeč odborných knih o egyptském náboženství a posmrtném životě.⁴⁹ V této souvislosti pak autorka článku cituje Barthesovu práci *Sur Racine*: „De store tragiske stedene

⁴⁵ Oterholmová s těmito charakteristikami spojuje Racinovu tragédii *Faidra*. Anne Oterholm, „Mens det tragiske forsvinner“, s. 56.

⁴⁶ Děj samotný je v románu zpochybněn tím, že z jeho perspektivy nemá popsaná vražda žádný zjevný účinek. Viz tamtéž, s. 56.

⁴⁷ Tamtéž, s. 55.

⁴⁸ Podle našeho názoru je otázkou, jestli lze potěšení z textu použít jako argument pro tragické vyznění určitého díla. Nějakého druhu potěšení ze čtení/dívání se by mělo být schopné docílit v podstatě jakékoli umělecké dílo, včetně komedií. Rozborem toho, v čem by mohla spočívat katarze v tragédii a jaká je její podstata, se však budeme zabývat na jiných místech.

⁴⁹ Na jednom místě je například líčení egyptského výletu doplněno informací v závorkách: „for et menneske tok mumifiseringen omkring 70 dager. Først fjernet man hjernen (...).“ Tale Næss, *Ka*, s. 35.

er de golde, uttørkede landområdene, mellom havet og ørkenen. Skyggen og solen som eksisterer i sin mest absolutte tilstand.⁵⁰

Scéna, kdy hlavní postava stojí nad mužem, kterého zabila, je v románu popsána slovy: ”Hun har ingenting med det hun ser å gjøre. Ingen følelsesmessig forbindelse. Det er bare stille. Hun snakker ikke.”⁵¹ Také tato tichost, zámlky, které se v textu objevují, tak může být podle Oterholmové zdrojem potěšení, a tedy tragična v románu, a to hned dvakrát: jednak Oterholmová zámlky spojuje s jejich katarzním účinkem, jednak je spojuje s hudbou.⁵²

2.1.2 Hudba

Hudbu Oterholmová v článku zmiňuje v různých souvislostech. Na jednu stranu jednoduše používá ”muzikálnost” jako prostředek k vyjádření estetické hodnoty textu, na druhou ji přímo spojuje časovostí, a to jak v souvislosti s časem cyklickým (”hudební” repetitivnost), tak s časem lineárním – právě v souvislosti s tichými místy v textu, o kterých Oterholmová hovoří jako o zdroji potěšení z textu.⁵³

Z pojmu ”hudebnost” pramení i poslední výrazný aspekt textu románu *Ka*, který Oterholmová v článku rozebírá: rytmus. Rytmus zde v podstatě souvisí se vším, co už výše bylo zmíněno: se setkáváním dvou různých diskurzů, s hudebností, s cykličností, se zámlkami v textu. Pojem ”rytmus” však Oterholmová původně přebírá od Julie Kristevy, která na jeho základě spojuje melancholii s katarzí: zdrojem melancholie, kterou Kristeva s tragédií spojuje, je to, že melancholik není schopen dát světu kolem řád, který by mu pomohl se v něm orientovat, a to i proto, že jeho vlastní řád-životní rytmus je narušený. V tragédii narušený

⁵⁰ V daném kontextu Oterholmová také poukazuje na důležitost nespécifikovaných, otevřených, takzvaně „tichých“ míst v textu románu: „Når snakker egentlig hovedpersonen? Jeg husker bare den ene gangen... Husker ingen stemme. Husker ingen lyd.“ Anne Oterholm: *Mens det tragiske forsvinner*, s. 57.

⁵¹ Tamtéž, s. 58.

⁵² V tomto směru vychází z práce *Om melankoli* norské autorky Kjersti Bale, s. 55.

⁵³ Anne Oterholm: *Mens det tragiske forsvinner*, s. 58

životní rytmus podle ní znovu přichází do styku s okolím a s řečí, což vede ke katarzi, při které se rytmus obnoví. V článku proti sobě stojí rytmus „zdravý“, který Oterholmová spojuje s uspořádaností, s kulturou, a rytmus narušený, tedy chaotický, kultuře protikladný. V románu *Ka* se lze přitom podle Oterholmové najít oba druhy rytmu: „kulturní“, který přináší potěšení, je spojený se životem, má smysl (dění), je lineární, na druhé straně rytmus narušený (rozuměj melancholický) plný zámlk, prázdných prostorů, neohrabané řeči, ochrnutosti (pocitové, dějové, časové).

Na základě této dvojakosti pak dochází autorka článku k závěru, že *Ka* nelze označit ani za tragický, ani netragický: román podle ní představuje jakousi „mezeru“ mezi těmito charakteristikami.

My na konec této krátké kapitoly zmíníme, že je zajímavé, jakou pozornost Oterholmová hudební rovině románu věnuje, protože, jak jsme viděli u Friedricha Nietzscheho a jak uvidíme také např. v románu Erika Fosnese Hansena, není jediná, kdo tragično spojuje s hudebností.

2.1.3 Cyklický a lineární čas a jejich význam pro tragické vyznění díla

Viděli jsme, že Anne Oterholmová považuje nejasnou volbu času v románu *Ka* za jednu z překážek toho, aby jej bylo možno označit za tragický. Podle našeho názoru však to, že se v nějakém díle vyskytuje zároveň lineární i cyklický čas, nemusí nutně znamenat, že nemůže být tragické. Právě naopak: mísení těchto dvou typů času najdeme i v románech, které budou následovat, nebo také v rozboru tragična u Henrika Ibsena Vigdis Ystadové .

Ystadová ve své práci „-livets endeløse gåde“ *Ibsens dikt og drama* v souvislosti s interpretací Ibsenova Rosmersholmu a Heddy Gablerové zmiňuje Kierkegaardovu teorii tzv. „gjentagelse“, opakování, která je zajímavá právě tím, že oba typy času propojuje:

„gjentagelse“ pro Kierkegaardu není opakování v rámci struktury určitého příběhu, ale ne ve smyslu jednoduchého navracení se předchozího. Je to něco jako věčný pohyb, který směřuje v rámci lidského života od možnosti (Mulighed) ke skutečnosti. Tohoto pohybu dosahuje člověk pomocí fantazie – a také strachu, utrpení. Skrze pohyb od možnosti ke skutečnosti se pak člověk v rámci obecných dějin setkává s transcendencí: „Gjentagelsen (...) er og bliver en transcendens.“⁵⁴ Se setkáním s transcendencí se u Kierkegaardu lze vyrovnat jen skrze víru v Boha (transcendence je pro Kierkegaardu něco tak absurdního a neuchopitelného, že se s tím dá vyrovnat jen prostřednictvím něčeho, co popírá racionalitu – tedy vírou). Na základě toho Kierkegaard podle Ystadové tvrdí, že skrze Boha člověk v rámci dějin uskutečňuje sám sebe.

Ystadová upozorňuje, že toto Kierkegaardovo pojetí je náboženské, protože víra v něm funguje jako možnost, jak se s existencí smířit. Proti tomu staví pojetí Ibsenovo: „Men den Ibsenske „gjentagelse“ er ikke religiøs, den er tragisk.“⁵⁵ U Ibsena vede setkání s transcendencí (prostřednictvím fantazie) k touze po naplnění požadavků, které nelze v mezích světa, v kterém jeho postavy žijí, naplnit. Setkání s transcendentem, které u Kierkegaardu vede k naplnění individua v rámci dějin a usmíření se se světem skrze víru, vede u Ibsena ke smrti hrdinů, protože Ibsenovi hrdinové možnost víry (v náboženském smyslu) nemají, a jejich meze každodenního světa překračující ideály nelze naplnit jinak než prolomením existence v tomto světě.

I přes rozdíly v obou pojetích však Ystadová konstatuje, že u Ibsena je patrný vliv zmíněné Kierkegaardovy teorie a jako příklad uvádí skutečnost, že ve zmíněných Ibsenových hrách naplňuje závěr právě kierkegaardovskou definici opakování – ve chvíli smrti se postavy

⁵⁴ Ystad, Vigdis: „-livets endeløse gåde“ *Ibsens dikt og drama*, s. 96.

⁵⁵ Ystad, Vigdis: „-livets endeløse gåde“ *Ibsens dikt og drama*, s. 97.

vracejí ke své minulosti. V tomto návratu minulost sice nezavrhuje, nicméně ji jaksi obohacují - tím, že ji opouštějí ve prospěch naplnění idejí, které v jejich minulosti a současnosti naplnit nelze.⁵⁶

Pojem „gjentakelse“, který Ystadová od Kierkegaarda přejímá, se tedy vyznačuje tím, že nepopisuje čisté opakování, že v jeho návratu je vždy prvek překročení původního. Zdá se tak, že tato teorie směřuje právě dva podle Oterholmové proti sobě stojící časy – lineární a cyklický. Zastoupení obou typů času (cyklického, reprezentujícího základní hodnoty, řády a mytický základ tragédie, a lineárního, který do tragédie vnáší napětí - a také katarzi) a jejich mísení by tak na základě výše řečeného podle našeho názoru mohlo být jedním ze základních rysů tragična.

⁵⁶ Jako příklad uvádí Ystadová v této souvislosti Ibsenovo drama *Hedda Gablerová*: Hedda se po letech vrací k dávným ideálům, naplnit je však může výhradně tím, že se zastřílí. Ystad, Vigdis: „-livets endeløse gåde“ *Ibsens dikt og drama*, s. 93.

2.2 Rozbor tragična v románu *Ka*

V textu Anne Oterholmové je představitelkou cyklického času hudba, protože se pojí s repetitivností, představuje ale zároveň i čas lineární, díky kterému do textu vnáší tichá místa. Odtud pak Oterholmová hudbu spojuje s estetickou hodnotou textu, se zdrojem potěšení – v tomto směru upomíná na Nietzscheho práci *Zrození tragédie z ducha hudby*. Jestliže Nietzsche ztotožňuje tragické potěšení s potěšením z hudební disharmonie, Oterholmová je hledá v potěšení z „hudebních“ zámlk, tichých míst v textu. Je však třeba si všimnout, že zatímco Nietzsche se zabývá výsostně tragickým potěšením, definuje Oterholmová potěšení z textu obecné. To, že text vzbuzuje alespoň potěšení, když už ne strach a soucit, však ještě neznamená, že je tragický. Oterholmová se nicméně k pojmu tragična dostává tak, že motiv ticha spojuje s pojmem melancholie, který je pro ni s tragičnem totožný.⁵⁷

Pokud bychom přijali tvrzení, že mlčení v *Ka* je melancholické, byl by to první argument pro to zařadit *Ka* k tragickým dílům. I samotné téma je, zdá se, v obecném smyslu tragické: cesta dvou mladých lidí, která vyvrcholí vraždou. Sama Oterholmová na jednom místě vznáší otázku, jestli není argumentem pro tragičnost románu už to, že si čtenář může představit být na místě hlavní hrdinky-vraždkyně. My se přesto níže pokusíme ukázat, že *Ka* tragický román není.

⁵⁷ Melancholie není v souvislosti s tragédií vždy samozřejmý pojem. Petr Málek se například ve své práci *Melancholie moderny* pojmu „tragický“ vyhýbá – moderní literatura obecně bývá označována spíše za melancholickou než za tragickou, čímž se odkazuje ke skutečnosti, že nastolení i řešení problémů v moderní literatuře není vždy tak vyhocené jako v klasické tragédii. V části věnované definici pojmu modernita jsme se však pokusili ukázat, že pojmy, z kterých je melancholie definována, se podobají těm, které charakterizují tragédii. Anne Oterholmová sama ve svém článku s pojmy melancholie a tragično pracuje jako se zcela zaměnitelnými, přičemž vychází jednak z odkazů na Julii Kristevu (a její práci *Svart sol*), jednak z přehledové práce *Om melankoli* od Kjersti Baleové.

2.2.1 Angažovanost hrdinů

Otázka po možnosti ztotožnění se s hrdinou by mohla být celkem na místě, obzvlášť pokud zdůrazníme moment katarze jako účinku na diváka. Zde se však dostáváme k místu, které možnost tragičnosti románu spíše zpochybňuje: problém je právě v postavě hrdinky a v jejím přístupu k celému dění. Hrdinka, jak už bylo zmíněno, vše prožívá z jakési zasněného odstupu. Ani když spáchá vraždu, nezdá se, že by ji situace zasáhla: „Et øyeblikk kjenner hun noe som ligner panikk, men så roer hun seg. Byen der ute er den samme. Verden er den samme. Hun må bli som den.”⁵⁸ Je otázkou, jestli se člověk může s takto vykreslenou postavou natolik ztotožnit, aby si představil sám sebe na jejím místě (zde není splněna Aristotelova podmínka pravděpodobnosti).⁵⁹ I kdyby se však čtenář na místo hrdinky postavil, není jisté, jestli by jeho situace byla tragická. Dívka toho, co udělala, nelituje. Kniha končí tím, že dívka zmizí, splyne s pouští, přičemž není jisté, jestli je to možné považovat za formu utrpení. Její čin, jak je v textu opakovaně zdůrazňováno, nijak nezasáhne do běhu světa.

V předchozích kapitolách jsme zmínili, že pro tragédii je mimo jiné důležité lpění (hrdiny) na něčem. Pojem ”lpění” přitom zahrnuje jak výše popsany pojem boje, tak pojem hodnot, oba příznačné pro všechny dosud zmíněné tragédie.⁶⁰

Je přitom důležité, aby to, že hrdina na něčem lpí, bylo vyřčeno: jako platí pro divadlo pravidlo, že věci musí být ukázány, aby mohly mít v rámci hry nějaký význam, musí být v

⁵⁸ Tale Næss, *Ka*, S. 57

⁵⁹ Ztotožnit se zcela nelze ani se zabitým partnerem hrdinky; víme toho o něm tak málo, že na nás jeho smrt jen stěží může působit tragicky. Tale Naesová navíc sama jednání hrdinky ospravedlňuje jakýmsi předchozím špatným jednáním muže.

⁶⁰ Podkladem pro tento názor může být například Shakespearův hrdina Macbeth, který napáchá mnoho zla, ale v pravém slova smyslu tragický začne být až ve chvíli, kdy začne svých činů litovat.

románu vyřčeny (popsány), aby je bylo možno reflektovat.⁶¹ V románu *Ka* však zcela chybí popisy citové zaangažovanosti postav. Postavy nebojují, nepochybují ani nelitují.

Příznačné je i to, že děj románu je umístěn právě do Egypta, do okolí pyramid, a proložen odkazy na staré egyptské náboženství: „De gamle egypterne så ikke på døden som noe edelig. Det var et mellomstadium. Sjelen forlot kroppen dødsøyeblikket, og fortsatte så å eksistere i en annen form, et annet sted.”⁶² Román sice vrcholí vraždou, autorka zde však, zdá se, záměrně umisťuje smrt do souvislostí, které z ní dělají jen relativně nevýraznou změnu (v této souvislosti může být zajímavé připomenout Aristotelův důraz na změnu v rámci struktury tragického děje) - smrt v pojetí Tale Næssové vystupuje jako něco netragického.

Už jsme zmínili, že u tragédie není vyloučené pozitivní vyznění, například v tom smyslu, že smrt hrdiny přinese vítězství nových hodnot. Tragično zde však bývá zachováno tím, že hrdina (např. Antigona) bojuje a trpí. Tale Næssová však, zdá se, jen zbavuje smrt tragičnosti, aniž by tomu předcházel dramatický, tragický vývoj nebo zaangažovanost, “lpění” hrdinů na něčem.

Bez lpění však není utrpení, bez utrpení chybí citový účinek na čtenáře, a tedy katarze. Smrt je v románu *Ka* zcela zbavena problematičnosti. Mísení časů, které jsme výše popsali jako rys tragična, je navíc podle našeho názoru (na rozdíl od názoru Anne Oterholmové) v *Ka* příliš vychýlené ve prospěch cyklického času, chybí zde napětí z propojení obou časů (hrdinka se nijak nezmění, jen zmizí). Z těchto důvodů se domníváme, že román *Ka* v této práci zástupcem části moderní norské literatury, která i při splnění některých vnějších znaků, které je možné považovat za tragické (zde zejména zápletka románu) tragično vpodstatě popírají.

⁶¹ V tomto směru jsme už jednou zmínili, že i román musí obsahovat jistou dávku divadelnosti, aby mohl být srozumitelný.

⁶² Tale Naess, *Ka*, s. 15.

2.3 *Avslutningen*

V souvislosti s předchozí prezentací článku Anne Oterholmové je pro nás zajímavé, že Oterholmová je také autorkou řady románů. My se zde budeme krátce zabývat jejím dílem *Avslutningen*, a to v souvislosti s jiným, do značné míry reprezentativním románem současné norské literatury, *Kjærlighet* Hanne Ørstavikové.

Mluvíme-li o reprezentativním postavení *Kjærlighet* v této práci, máme na mysli zejména dvě témata: téma dítěte ve vztahu ke světu dospělých a pozice ženy-matky v současném světě.⁶³ My se nyní pokusíme ukázat, zda, do jaké míry a na základě jakých atributů lze *Kjærlighet* Hanne Ørstavikové, potažmo *Avslutningen* Anne Oterholmové považovat za tragické.

Oba výše zmíněné romány mají společné téma: v obou se vypráví o matce, které zemře dítě. Texty se liší v tom, jakou váhu a význam tato událost má pro celek děje, pro nás je však tento společný rys podstatný, protože něco takového lze považovat za tragické téma. Stačí však takové téma k tomu, aby romány bylo možno označit za tragické?

Hlavní postavou románu *Avslutningen* je studentka Mona. V první části románu Mona nejprve dokončuje diplomovou práci na téma nenávisti v Camusově hře *Caligula*. V druhé části otěhotní s přítelem své známé, na konci této části ale vztah skončí. V třetí části se Moně narodí dítě, vychovává ho v jiném městě, nakonec o ně ale přijde, když se jí syn ztratí

⁶³ Pokud jde o téma dítěte v norské současné literatuře, není nijak ojedinělé, jak si všimá například Marta Norheimová ve své práci *Røff guide til samtidsliteraturen*: “Det handlar stadig om tendensar og ikkje om absoluttar, men det er ikkje til å komme frå at barndommemen står sterkt som tema; det sårbare, oversedde og gjerne misforstådde barnet er lett å finne.” Tento rys přitom může souviset s požadavem na zranitelnost hrdiny, který v práci popisujeme. Marta Norheim, *Røff guide til samtidsliteraturen*, s. 13.

v parku. Čtvrtá část se odehrává opět na místě, kde Mona původně žila, znovu potkává tytéž lidi a snaží se vyrovnat se smrtí dítěte, kterou si připouští až v poslední větě knihy.

2.3.1 Nemožnost přiblížení jako tragický rys

Role samotného dítěte je v románu značně omezená. Kapitola, kde se vyskytuje Monin syn Johnny, je poměrně krátká. Kapitola, kde Mona sedí v parku a čeká, až se Johnny vrátí, se už obejde úplně bez Johnnyho. Spisovatelka dítě nenechá mluvit, projevovat se. Když ho popisuje, používá jen zcela obecné rysy, jaké najdeme u každého dítěte. Sama vypravěčka dítě reflektuje a zdá se, že k němu má citové pouto, ale přesto má čtenář pocit, že se jí změna spojená s příchodem dítěte dotýká jen omezeně. Tak narážíme na nejtypičtější rys Mony jako literární postavy: žije zcela oproštěná od všech vztahů. Většinu knihy Mona jen sedí v nějaké místnosti a myslí na to, co dělá.

To, jak „sama pro sebe“ Mona žije, ji posouvá do role postavy, která nezbuzuje u čtenáře sympatie. Sama spisovatelka tento účinek zjevně úmyslně posiluje: Mona vesměs myslí na triviality, nikdy nemyslí na ostatní, a to dokáže udržet i v době, kdy se jí narodí dítě. Obecně se Mona k lidem kolem sebe dokáže vztahovat jen bez citu nebo přímo negativně.

Tento její přístup se příznačně odráží i ve způsobu, jakým se Mona ve své diplomové práci vztahuje ke Camusově *Caligulovi*: Mona se zde nezabývá (klasickými tragickými) pojmy vášeň, soucit, utrpení, ale pojmy nenávist a násilí. Zcela konkrétně se pak spisovatelčin záměr ukázat Monu jako „nehrdinskou“ postavu projevuje v Monině vztahu k sestře Jone, od které se v celém textu neustále distancuje, ačkoli na čtenáře může Jone působit jako skutečnější a životnější postava než Mona. Moniny negativní, nebo přinejmenším těžko pochopitelné rysy pak vedou k tomu, že je pro čtenáře těžké se s takovou postavou ztotožnit.

Pokud by tento přístup k Moně byl v románu důsledně zachován, měli bychom před sebou zřejmě knihu vzpírající se – navzdory tématu - tragickému vyznění podobně jako u hlavní hrdinky románu *Ka Tale Næsové*: postavy by nebyly schopné se k čemukoli vztáhnout, hodnoty by byly předkládány tak, že by neumožňovaly ani zainteresovanost čtenáře. V *Avslutningen* se však dají vysledovat i odkazy, na jejichž základě se zdá, že se Anne Oterholmová svým textem chce dostat za tuto hranici.

2.3.2 Překročení distance a jeho následky

Na prvním místě můžeme zmínit, že Monina vytrženost je zmírňována například tím, že ji Oterholmová nechává pracovat jako výpomoc v nemocnici. Kromě toho sledujeme, že Moně sice chybí pozitivní emoce, v zásadě se ale u ní neobjevují ani ty negativní - konkrétně v nemocniční scéně s Fru Kristiansen, kdy stará paní Monu fyzicky napadne, hrdinka zůstává klidná. Nenávist je ve scéně přítomná jen na straně pomatené pacientky.⁶⁴

I samotná Monina lhostejnost k lidem má však v románu trhliny. Vynecháme-li zatím Monin vztah k dítěti, týká se to například vztahu k Jone. Joniny telefony Monu obtěžují, přesto se ráda zdržuje v jejím bytě, případně používá její telefon. Milostná historie Jona a Niny jí připadá nezajímavá, ale sama naváže milostný vztah s Jonem. Monino chování působí, jako by ji lidé v okolí (v případě *Avslutningen* reprezentovaní sestrou Jone, její přítelkyní Ninou a jejím přítelem Jonem, později také Moniným synem Johnnym) zároveň odpuzovali i přitahovali. To by mohlo souviset s úvahou, kterou Mona rozvádí na konci románu, když opilá stojí u domu, kde se údajně stala vražda: „Det er en nærhet. Det er derfor han har drapt

⁶⁴ Anne Oterholm, *Avslutningen*, s. 31, 32.

henne. På grunn av nærheten.⁶⁵ Podle Mony musí láska k někomu a lidská blízkost s tím spojená vést k zabití druhého, přičemž takové zabití není v rozporu s láskou toho, kdo zabil.

Motiv přílišné blízkosti se objevuje už v příběhu císaře Caliguly, v textu přítomném skrze Camusovu divadelní hru: Caligula zabije svou sestru, se kterou navíc čeká dítě. Ještě nenarozené dítě potom sní.⁶⁶ To je situace extrémní, násobené blízkosti: nejen, že Caligula čeká dítě s nějakou ženou, tato žena je jeho sestra. Dítě, které má z takového spojení vyjít, se však nedostane na svět, ven, ale do Caligulových útroby, tedy jemu ještě blíž. Tato trojnásobná blízkost se přitom v Caligulově příběhu pojí se smrtí (taktéž násobenou), se zabitím sestry a dítěte. Zdá se, že Caligula má problém vztáhnout se k lidem kolem sebe běžným způsobem, a tak si to nahrazuje výše popsanými prostředky.

Mona, jak už jsme zmínili, naváže intimní vztah s přítelem přítelkyně své sestry a počne s ním dítě. V knize zůstává nevysloveno, jestli bylo toto početí úmyslné, nebo ne. Tím zůstává otevřený prostor pro interpretaci, že tato série událostí je vlastně Monina snaha o maximální přiblížení se k druhému: skrze Jona se přibližuje Mona také jeho přítelkyni Nině a své sestře Jone, a to způsobem, který může připomínat Caligulu. Je přitom příznačné, že vztah končí rozchodem s Jonem, roztržkou s Jone a že Johnny, syn Mony a Jona, později umírá.

Mohli bychom tedy říci, že Moně nechybí ochota navázat vztahy s lidmi kolem sebe, chybí jí jen schopnost. Mona v tomto směru dokáže využít jen způsoby, které u okolí budí odpor. Taková situace už v sobě nese stopu tragického, protože nepostrádá (předem neúspěšnou) snahu o něco.

Jednoznačně tragické vyústění však v románu přináší hlavně dějová linie sledující Monu a jejího syna Johnnyho: po porodu se Mona odstěhuje z místa, kde se setkávala

⁶⁵ Anne Oterholm, *Avslutningen*, s. 157.

⁶⁶ Anne Oterholm, *Avslutningen*, s. 19.

s Jonem, Jone a Ninou, a žije sama s malým synem. Dítěti věnuje všechn svůj čas, a přestože čas s ním trávený reflektuje jen mlhavě, což naznačuje, že si od vztahu stále udržuje určitou míru odstupů, je její vztah k němu podle všeho láskyplný. Vůči okolí, dokonce i nejbližším sousedům, však Mona žije v pro ni obvyklé izolaci.

To se pokusí změnit jen jednou, když s Johnnym vyrazí do parku. Když Johnny z místa, kde sedí, odběhne, začne se Mona bavit s cizím mužem a snaží se využít situace k dalšímu sblížení. (Toto sblížení však probíhá pouze na tělesné rovině.) Pasáž sblížení je v příslušné kapitole poměrně dlouhá.⁶⁷ Mona na si na Johnnyho opakovaně vzpomíná, ani jednou ale o něj neprojeví starost. Teprve když uběhne celé odpoledne a začne se stmívat, začne se Mona po Johnnym shánět, to už je ale pozdě.

Z hlediska pojmu tragična je tato pasáž zajímavá ze dvou důvodů: zaprvé se Mona v souvislosti s Johnnyho úmrtím dopustí provinění, které je sice jednoznačné (nedávala na dítě pozor), ale je do jisté míry pochopitelné (potřeba lidské blízkosti). Přesto za toto pochybení Mona zaplatí nejvyšší cenu. Tento motiv nepřiměřeně tvrdého trestu může připomínat antické tragédie. Zadruhé – Johnny zemře právě ve chvíli, kdy se Mona pokouší s někým sblížovat. V souvislosti s Johnnyho smrtí se tedy románu opět vrací výše popsany motiv blízkosti, která se pojí se smrtí.

2.3.3 Časovost a její význam pro vyznění románu

Smrtonosná blízkost je, jak jsme výše zmínili, motiv ze života císaře Caliguly. V souvislosti se stejnojmennou Camusovou hrou si však Mona všímá v Caligulově příběhu ještě jedné věci, která se zároveň vztahuje k samotnému příběhu Mony, a to je pojem časovosti, respektive vnímání přítomnosti v příběhu: román popisuje, že Caligulu v závěru

⁶⁷ Anne Oterholm, *Avslutningen*, s. 109-115.

Camusovy hry zabíjí jeho tělesná stráž (mimořádně tedy ti, kteří jsou mu velmi blízko). Císař sice pod ranami klesá, jeho poslední slova však jsou: „Ennå lever jeg!“⁶⁸ Na úplném konci tedy Caligula nepřijímá konec, ulpívá v přítomnosti, neukončenosti.

Odpor k časovosti a lpění na přítomnosti je něco, co je typické i pro *Avslutningen*. Celý román se odehrává vesměs ve vědomí Mony, a tedy výhradně přítomnosti.⁶⁹ Postavy jsou v knize ve vztahu ke své minulosti zcela neukotvené, nedozvídáme se o nich nic, ani ze strany autorky, ani ústy postav samých. Sestry Mona a Jone jako by neměly rodiče. Tento antihistorický přístup pak jak román, tak samotná Mona uplatní ve vztahu k Johnnyho smrti.

Na úrovni románové struktury je Johnnyho smrt upozaděna tím, že to, jak Johnny zemřel, není v knize nijak popsáno. Že skutečně zemřel, se dozvídáme až ke konci textu (a to ještě z úst nikoli vypravěčky Mony, ale její sestry Jone). Pokud jde o Monu, v celé závěrečné kapitole, která popisuje Monin život po Johnnyho smrti, se Mona-vypravěčka snaží smrt dítěte sama před sebou i před čtenářem skrývat. Pomáhá si v tom právě tak, že popisuje výhradně přítomnost. Mona odchází z bytu, nakupuje šaty, sedí v různých kavárnách a pije, a snaží se navázat kontakt s náhodnými spolusedícími, a při tom všem se přesvědčuje, že Johnny je doma a spí. Pohyb výhradně v přítomnosti je pro Monu způsobem, jak uniknout před důsledky minulosti.

⁶⁸ Anne Oterholm, *Avslutningen*, s. 45.

⁶⁹ Vědomí jako neustálá přítomnost, nebo-li trvání, je filozofický koncept Henriho Bergsona (viz např. Miroslav Petříček, *Úvod do filozofie*, s. 39-50). Podle něj je naše vědomí pramenem našeho vnímání času. Bergson v této souvislosti polemizuje s pojmy, které mají vědomí neustále plynoucího času dělit na jednotlivé segmenty. Pro nás je v této souvislosti zajímavé, že i *Avslutningen* se odehrává jako neustálé plynutí Monina vědomí; v jedné části románu (s. 44) dokonce Mona vyjadřuje myšlenku, že člověk svým životem a tím, jak se vztahuje ke své minulosti, neustále formuje sám sebe, což odpovídá Bergsonovu názoru, že vědomí vždy již zahrnuje minulost, avšak tato minulost se neustále, s každým dalším momentem přítomnosti, mění v ohledu na tento další moment. Samotné Monino vnímání času je však právě v tomto ohledu nedostatečné: Mona sama ve svých úvahách jakýkoli vztah ke své minulosti zcela postrádá, neustále se zaměřuje jen na přítomnost.

Uvažování v přítomnosti a lpění na ní je něco, co je v rozporu s pojmem tragična, jak jsme ho popsali v úvodu této práce - tragično si je zpravidla vědomo něčeho vyššího, všeobecného, když už ne k bohům, pak se vztahuje alespoň k osudu nebo k dějinám (viz např. pojetí Hegelovo nebo Kierkegaardovo, nebo Nietzscheho teorie, která spojuje tragično s mytologií). Na románu Oterholmové však lze najít jednu věc, která by mohla naznačovat, že si autorka je vědoma významu překročení přítomnosti, a tedy i možnosti tragična v už tak tragicky vyznívajícím tématu knihy, a to je jeho název: *Avslutningen*.

Slovo „avslutningen“ připomíná, že i Monin v přítomnosti rozmělněný a minulosti se vyhýbající příběh má svůj závěr, že se nedá napořád žít v iluzi přítomnosti, alespoň ne v Oterholmové románu, jehož poslední věty zní: Vi kunne bare gått rundt. Noe som fantes for lenge siden. Vi kunne leke at vi også var med. Uten noen profeti. Uten at noen av oss...⁷⁰ Vidíme, že v posledních pěti větách textu se objevují hned dvě slova související s časovostí: “for lenge siden” a “profeti”, jedno odkazující k minulosti, jedno obvykle spojované s budoucností. Zdá se tak, že zde dochází hned k dvojímu prolomení přítomnosti.

Kromě toho si Mona, jak vidíme, v poslední větě románu připouští Johnnyho smrt. Tím je opět odpor k časovosti prolomen, a to opět hned dvakrát, jednak kapitulací Mony, jednak tím, že smrt sama o sobě je projev časovosti a historičnosti par excellence.

Smrt jako projev běhu dějin, přechod k nové době (v příběhu Mony možná přechod k životu méně zaměřenému na přítomnost a její banální průběh), a přitom stále něco politováníhodného a spojeného s utrpením je jeden z atributů tragického příběhu. Navzdory celé předcházející výstavbě románu se zdá, že právě tak by se Johnnyho smrt v Oterholmové románu dala interpretovat. Zdá se, že na rozdíl od (Oterholmovou výše rozebíraného) románu *Ka*, kde nemá smrt jedné z postav žádný smysl ani žádný dopad, je román Anne Oterholmové

⁷⁰ Anne Oterholm, *Avslutningen*, s. 159.

úmyslně postaven do tragičtějšího světla. To, že v klasickém smyslu tragických je jen posledních pět vět románu, v tomto případě nemusí být na překážku, i proto, že Oterholmová celý příběh zastřešila právě názvem *Avslutningen*.

2.4 *Kjærlighet*

Román *Kjærlighet* Hanne Ørstavikové má s *Avslutningen* Anne Oterholmové řadu společných motivů. Najdeme tu opět motivy vztahu matky k dítěti, neúspěšné snahy o přiblížení se k jiným, života vpřítomnosti i smrt dítěte. To, čím se *Kjærlighet* od *Avslutningen* liší, je způsob uchopení problematiky spojený s tím, že jediným hrdinou knihy není matka, ale velký, dá se říct rozhodující prostor zde dostává dítě.

Hlavními postavami *Kjærlighet* jsou mladá svobodná matka Vibeke, která se právě přistěhovala do malého města na severu Norska, a její syn Jon. Na začátku knihy se s nimi setkáváme v situaci, kdy je Jon sám doma a z okna svého pokoje vyhlíží Vibeke, jež přijíždí autem z práce. Už tato první scéna obsahuje řadu motivů, které budou pro celý román typické. Zaprvé se tu objevuje pro knihu typické rozvržení rolí – Vibeke se vrací domů, jako by na ni nikdo nečekal, Jon naopak velkou část svých myšlenek obrací k Vibeke. Hned na začátku *Kjærlighet* se tak objevuje motiv izolace: Vibeke sedí sama v autě (kde nefunguje topení), Jon sedí sám v domě (zapadaném sněhem).⁷¹

Jon myslí na to, kdy přijde Vibeke, a také na myši, na to, kde v zimě jsou. Kromě ukázky toho, jak Jon (i v kontrastu k Vibeke) vnímá svět kolem sebe, lze motiv myši, které si dělají tunely ve sněhu, považovat za další obraz izolace v úvodní scéně. Kromě toho jsou však myši, společně s ostatními popsány prvky úvodní scény, součástí vyprávěcí techniky

⁷¹ Hanne Ørstavik, *Kjærlighet*, s. 5.

románu, vyprávění v obrazech (v tomto případě obrazy zimy, Vibeke a autě, Jona v prázdném domě, myši pod sněhem), které je jedním ze základních rysů knihy.⁷²

2.4.1 Obrazovost jako vyprávěcí technika románu a motiv zrcadel

Obrazovost v *Kjærlighet* funguje ve více rovinách. V první z nich souvisí s atmosférou románu, jak jsme ji popsali výše: obrazy izolovanosti, chladu a všeobecné ospalosti vytvářejí celkové naladění, které je přitom v rozporu s názvem knihy. V této souvislosti však zmíněné motivy vypovídají o něčem víc a přecházejí do další, symbolické roviny: rozpor mezi tím, co říkají postavy (a zejména Vibeke), a co zachycují obrazy vykreslené neutrální řečí, například v románu zpochybňuje řeč jako takovou.⁷³ V podobné souvislosti se v románu objevuje také motiv zraku: Jon trpí problémem s očima - neustále mrká. Na rozdíl od Vibeke, která má zrak zcela v pořádku, však má mnohem bohatší vnitřní svět, dalo by se říct vnitřní zrak. Je přitom příznačné, že Vibeke Jonův problém uniká. Pro nás je však v tomto kontextu zajímavý zejména motiv zrcadel, který se v *Kjærlighet* často opakuje.

Poprvé narazíme na Vibeke, která se dívá do zrcadla, už na druhé straně románu: pohled do zrcadla je první, čemu věnuje pozornost po návratu z práce.⁷⁴ Do zrcadla se Vibeke dívá i ve snu, který následuje o několik stran později: je na slavnosti, kde jí cizí muž řekne, že

⁷² Pokud bychom *Kjærlighet* zredukovali na sérii vizuálních obrazů, měli bychom před sebou: sever, zimu, polární noc, prázdný dům, auto, ve kterém nefunguje topení, zrcadla a pout', potažmo maringotku. Už taková výtvarná série naznačuje, v jakém duchu se příběh ponese.

⁷³ Problematika řeči v *Kjærlighet* je námětem řady studií, zmiňuje se o ní například Geir Vestad v recenzi na román *Kjaerlig grusomhet*: „Mora bruker språket som et middel til å unngå et forpliktende forhold til sine omgivelser“. (<http://www.bokklubben.no/SamboWeb/produkt.do?produktId=1326793>)

Lze přitom říct, že Vibeke svoje slova zpravidla mívá hned dvakrát: zaprvé nahrazuje činy slovy, zadruhé slova vnímá jen jako prostředek k budování vlastní image, slovy se nijak nevztahuje k druhým a neočekává ani nepotřebuje na ně žádnou reakci. Její řeč je zcela oproštěná od původního smyslu, jímž má být komunikace.

⁷⁴ Hanne Ørstavik, *Kjærlighet*, s. 6.

jí to sluší. Vibeke se zastaví a dívá se na sebe do zrcadla.⁷⁵ Podobné situace v souvislosti s Vibeke nastávají i později, většinou jsou přitom spojené výhradně s kontrolou zevnějšku.

Do zrcadla se v *Kjærlighet* dívá i Jon, jeho pohledy se však od Vibečiných liší: když se Jon setká se zrcadlem v rámci románu poprvé, zcela ho přejde. Podruhé, když se ocitne před zrcadlem, začne přemýšlet, jak by jeho tělo vypadalo provrtané kulkami. V jiných případech v zrcadle nesleduje sebe, ale jiné: Vibeke nebo cizí dívku, u které je na návštěvě. (Na návštěvě u cizí dívky Jon zvedne telefon. Když domluví, objeví se dívka za ním. Jon sleduje její zrcadlový odraz.)⁷⁶

Vibeke tedy v zrcadle sleduje výhradně sebe, a to zpravidla s dobrým pocitem, zatímco Jon sleduje ostatní, případně si k obrazu ve skle přimýšlí další (ne příliš optimistické) souvislosti. Jestliže jsme výše zmínili, že Jon čeká na Vibeke, zatímco Vibeke se k Jonovi nijak zvlášť nevztahuje, je motiv zrcadlem dalším prvkem, na kterém lze pozorovat rozdílný přístup obou protagonistů ke světu kolem.

2.4.2 Motiv zrcadel v souvislosti s Kierkegaardovou teorií tragična

My zde však zrcadla zmiňujeme také proto, že by do určité míry mohla souviset s jedním z Kierkegaardových vymezení tragična.

Petr Osolsobě ve své práci *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu* interpretuje Kierkegaardovo dílo *Bud' a nebo*, kde se v souvislosti s tragičnem zdůrazňují dva momenty – 1) schopnost hrdinů (a diváků) tragédie vztahovat se k osudu, obci, rodině a dalším institucím podobného rázu a 2) (ne)reflektování tragické situace. Vztah k institucím, které přesahují člověka jako jednotlivce a zároveň formují jeho možnosti i obzory, je podle Kierkegarda

⁷⁵ Hanne Ørstavik, *Kjærlighet*, s. 18.

⁷⁶ Hanne Ørstavik, *Kjærlighet*, s. 46.

jedním ze základních rysů staré, antické tragédie. Jestliže však například Sofoklova Antigona, jak jsme už výše popisovali, zachycuje rozpor mezi povinností k bohům a povinností k polis, v moderní tragédii podle Kierkegaarda podobné nastolení problému nenajdeme: „Moderní doba chápe individuum emancipovaně, nevztahuje jeho činy k osudu, státu ani rodu. Zanechala jedince zcela sobě samému, takže v přísnějším smyslu se má stát vlastním stvořitelem, jehož vinou je hřích a bolestí výčitka.“⁷⁷ To má být podle Kierkegaarda příčinou toho, že moderní doba (ve smyslu Kierkegaardovy současnosti) postrádá skutečný tragický rozměr: „A právě tím i tragédie, třebaže plná utrpení v přísném smyslu, pozbyla tragické zajímavosti, neboť moc, od níž utrpení přicházelo, ztratila smysl.“⁷⁸

Tento názor potom souvisí i s reflexivností jakožto jedním z rysů tragédie: Osolsobě zdůrazňuje, že podle Kierkegaarda spočívá „zvláštnost antické tragédie v tom, že jednání se příliš nereflektuje“ – jednotlivé hybné síly tragického příběhu nejsou rozebrány a vysvětleny (jak tomu podle Kierkegaarda je v moderní tragédii), zůstávají do jisté míry neuspokojivě otevřené, což se v antické tragédii samotné projevuje i tím, že komunikace neprobíhá v dialogích, ale je rozdělena mezi monology hrdiny a napětí dodávající výklady chóru.⁷⁹

Pokud se v souvislosti s Kierkegaardovými výklady pokusíme uchopit *Kjærlighet*, vidíme, že oproštěnost od všech vztahů je jedním ze základních rysů románu: odehrává se na severu Norska (takřka na okraji civilizace), uprostřed zimy, v domě, který je po většinu domu prázdný (Vibeke a Jon ho opouštějí, každý přitom odchází jinam), a popisuje neúplnou rodinu, kde však nejsou funkční ani zbylé vazby matka-syn. Nedožíváme se nic o Jonových spolužácích, téměř nic o Vibečiných spolupracovnících. Už dříve zmíněné opakované obrazy izolace v románu jsou výmluvnou ukázkou právě té osamocení hrdiny, kterou Kierkegaard

⁷⁷ Petr Osolsobě, *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, s. 102.

⁷⁸ Petr Osolsobě, *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, s. 102.

⁷⁹ Blíže viz Petr Osolsobě, *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, s. 104, 105.

popisuje v protikladu k antické tragédii, kde jsou hrdinové součástí větších, vyšších celků jako rod či polis.

Často se opakující motiv zrcadla, který jsme zde popsali, by pak v této souvislosti mohl souviset nejen s tímto rysem *Kjærlighet* – hrdina osamocení, jen sám se sebou - ale i se zmíněnou schopností reflexe v tragédii: pokud je vše jednoznačně odhaleno a vysvětleno, není příběh tragický v původním (antickém) smyslu slova. Pokud hrdinovi, tak jako Vibeke, stačí k sebepoznání pohled do zrcadla, chybí jejímu příběhu hlubší (a tedy i tragický) rozměr.

Vibeke skutečně, zdá se, není příliš tragická postava, a to nejen podle popsaných Kierkegaardových měřítek, ale ani podle kritérií, která jsme použili už dříve v souvislosti s postavou Mony v románu *Avslutningen*: podobně jako Mona je Vibeke extrémně zaměřená sama na sebe, obrácená do vlastního světa. Podobně jako ona žije výhradně v přítomnosti: jestliže jsme výše v souvislosti s pojetím času u hrdinky *Avslutningen* Mony zmínili Bergsonovu koncepci času jako vědomí, které neustále plyne, a hovořili o tom, že Mona tuto koncepci naplňuje jen částečně, protože se od své minulosti, jež však nutně formuje i přítomnost, vědomě opakovaně odšťihává, je Vibeke ukázkovým příkladem tohoto přístupu, protože se u ní nezmění ani po devíti letech mateřství – Vibeke žije, jako kdyby žádné dítě neměla. Viděli jsme, že u Mony se podobný přístup změnil smrtí dítěte, což je zdůrazněno jak posledními větami, tak samotným názvem románu.⁸⁰ V *Kjærlighet* je to však jiné, protože Jonovou smrtí text končí, Vibeke už nemá dostat možnost na ni nijak reagovat, a tedy případně změnit svou roli v příběhu. Jestliže pak Mona mohla právě ve světle závěru knihy dostat tragický rozměr, protože nakonec přiznává potřebu blízkosti člověka, které ani přes své snahy nedokázala dosáhnout, u Vibeke ani tento vývoj nenajdeme – neúspěšné sblížení

⁸⁰ V analýze se *Avslutningen* přitom snažíme ukázat, že časovost, potažmo závěr jsou z hlediska tragična výrazné motivy příběhu. Ne ve smyslu nešťastného zakončení, ale v tom smyslu, že zde dojde k výrazné změně, zhroucení předchozí struktury, která celému příběhu zpětně dodá smysl a obecný apel.

s Tomem na ní nezanechá žádné stopy, žádné pochyby, setrvá ve svém světě hezkých slov:
„-Ta være på deg selv, sier hun, - vil du det?“⁸¹

2.4.3 Jon jako tragická postava

To, že u Vibeke nenacházíme tragické rysy, však neznamá, že totéž platí i pro Jona. Jak už jsme zmínili, dívá se Jon do zrcadel jiným způsobem než Vibeke: nevidí jen svůj vlastní obraz, nechává pracovat fantazii, případně sleduje druhé. V jedné „zrcadlové“ scéně dokoce Jon uvažuje, jak vypadá, když mrká, protože v tu chvíli sám sebe nemůže vidět: Han lurer på hvordan han ser ut når han blunker, men det kan han jo ikke vite. Kanskje hvis noen tok bilde av ham, så kunne han se det på bildet.⁸² Představa, že se člověk nikdy nemůže vidět za všech okolností, je zajímavá ze dvou důvodů: jednak zpochybňuje schopnost zrcadel vypovídat něco o tom, kým člověk je (dokážou ho zachytit jen za podmínky, že se v nich vidí), jednak zpochybňuje možnost sebereflexe jako takovou – mohl by se vidět jen okem někoho jiného. Tato mezera v možnosti reflexe by, i s ohledem na Kierkegaardovo kritérium reflexivnosti, mohla být jedním z rysů, které otevírají *Kjærlighet* tragickému rozměru.

Pokud jde o rozdílné způsoby, jakými se Jon a Vibeke v románu vztahují ke světu kolem, projevují se v jejich případě také ve vztahu k času. Vibeke, jak už bylo zmíněno, žije pouze bezprostřední přítomností. Jonův obzor je širší, což je v knize zachyceno zejména dvěma motivy. První z nich jsou Jonovy narozeniny. Jonovi má být následujícího dne devět

⁸¹ Hanne Ørstavik, *Kjærlighet*, s. 104. Ve skutečnosti však Vibeke nejde o Toma, ale o její dobrý pocit ze sebe sama, jak ukazují hned následující ironické věty: „Hun sier det med trykk på hvert ord så at han sjønner at hun mener det, det er ikke bare noe hun sier“. Její „starostlivost“ spíše ukazuje naprosté nepochopení situace, ve které se nachází.

⁸² Hanne Ørstavik, *Kjærlighet*, s. 21.

let. Zatímco Jon se narozeniny těší a žije v přesvědčení, že o nich Vibeke ví, Vibeke si na ně nevzpomene – není pro ni minulost ani budoucnost.

Druhým motivem, který je zajímavý tím, že se určitým způsobem vztahuje k oběma hrdinům, a tedy ukazuje jejich rozdílnost, je říkanka, která se objeví na začátku knihy. Na první straně *Kjærlighet* čteme: „Når jeg blir gammel skal vi reise av sted med toget. Så langt det bare går an. Se ut av vinduet på fjell og byer og sjøer, snakke med folk fra fremmede land. Være sammen hele tiden. Aldri komme fram.” Až na poslední straně románu se ukazuje, že to je slib, který dala Vibeke Jonovi. Jon si na něj vzpomíná na úplném konci, když leží ve sněhu před domem a čeká, až Vibeke přijede.

Na začátku románu tedy věty říká Vibeke, na konci patří Jonovi. Sledujeme-li chování Vibeke v průběhu celého románu, vidíme, že pro Vibeke jsou tato slova jen další z řady hezkých věcí, které říká, aniž by je brala vážně, což podle našeho názoru opět souvisí i s jejím vnímáním času – její úplné zaujetí přítomností nenechává prostor pro cokoli, co se neodehrává právě v přítomnosti. Není tedy náhoda, že tento “slib” bere vážně jen Jon, který je schopný překročit bezprostřední přítomnost, a může tedy v něco doufat, případně něčemu věřit. Tak se dostáváme k tomu, že pouze Jon může být tragickou postavou, a to na základě už výše popsaného rysu zaujatosti: Jon bere věci vážně, což mu umožňuje na něčem lpět. Právě lpění na věcech (na Vibeke, na narozeninách, na slibu, že s Vibeke odjedou vlakem pryč, až bude stará) ho dělá zranitelným a přístupným tragickému rozměru.

2.4.4 Časovost v *Kjærlighet* a její souvislost se specifickým pojetím světa v románu

Skutečnost, že se stejný motiv (stejná slova) objeví na začátku a na konci knihy, nás však přivádí ještě ke dvěma dalším rysům románu, kterými se zde budeme zabývat: 1) ke

specifické struktury díla, související s různými typy času 2) k tomu, že určité rysy *Kjærlighet* mohou odkazovat ke konceptům blízkým tragickému osudu, předurčenosti.

Co tedy bylo na začátku, vrací se v *Kjærlighet* i na konci. Netýká se to přitom jen zmíněné říkanky: na začátku *Kjærlighet* Jon čeká na Vibeke, na konci se situace opakuje. Příběh začíná motivem domu a pojmů uvnitř/venku a podobně i končí. Na začátku i na konci hraje roli Vibečín automobil.

Výše jsme na motiv cykličnosti narazili v článku Anne Oterholmové „Mens det tragiske forsvinner”. Oterholmová v článku považuje cykličnost za motiv, který stojí v rozporu s tragičnem (tomu má spíš být vlastní lineární časový průběh). Na druhou stranu však cituje Julii Kristevu, podle níž je cykličnost spojená s melancholií, již Kristeva považuje za jeden ze základních rysů tragické postavy.⁸³

My se přikláníme k názoru, že cykličnost není v rozporu s tragickým, alespoň ne vždy. Anne Oterholmová ostatně v románu, který rozebírá, nakonec naráží na směs obou časů: cyklického i lineárního.⁸⁴ Je přitom zajímavé, že i v *Kjærlighet* najdeme podobnou směs časů - konec příběhu spojený s koncem Jonova devítiletého života je „smíšen“ s cyklickým návratem průpovědky ze začátku románu. Navíc (jak bylo také zmíněno už v části věnované článku Anne Oterholmové) Vigdis Ystadová ve své práci věnované Kierkegaardovi a Ibsenovi zpracovává Kierkegaardovu teorii, že tragično může spočívat ve specifickém způsobu opakování, *gentagelse*.⁸⁵ Pro *Kjærlighet* přitom podle našeho názoru skutečně platí, že návrat konce, avšak určitým způsobem modifikovaný, je zde pramenem tragična, byť jiným způsobem než podle Kierkegaarda.

⁸³ Anne Oterholm „Mens det tragiske forsvinner“, s. 59.

⁸⁴ Anne Oterholm, „Mens det tragiske forsvinner“, s. 61.

⁸⁵ Vigdis Ystad, „-livets endelose gåde-“, *Ibsens dikt og drama*, s. 96.

2.4.5 Tragická ironie

Jestliže se u Kierkegaarda tragičtí hrdinové vracejí v okamžiku konce ke své minulosti, a tím, že se jí dobrovolně vzdávají, ji zároveň dělají lepší i naplňují, u Hanne Ørstavikové spočívá modifikace původního spíše v jakési smutné ironii, ve zvláštním vyostření situací, které v románu předestírá. Tento rys sledujeme především v závěru románu, který se pojí s okolnostmi, jež dělají Jonovu smrt o to politováníhodnější, že se jí relativně snadno dalo předejít: Když chlapec zůstane na mrazu před zamčeným domem, není to prázdný dům, ale dům, ve kterém už usíná Vibeke - stačilo by tedy, aby Jon zazvonil, což ale neudělá.

Pro nás je v této souvislosti zajímavé, že podobné vyostření zakončení najdeme i v závěrech jiných známých klasických tragédií: Antigona neumírá bezprostředně na základě Kreontova rozsudku, ale vlastní rukou, a to těsně předtím, než se k ní dostane zpráva o udělené milosti. Othello zavraždí Desdemonu krátce předtím, než se k němu dostane důkaz o její nevině. Lear se dostane ke Kordelii těsně po její smrti.

V případě *Kjærlighet* by se popisovaný závěr románu mohl dát interpretovat i v tom smyslu, že pouze ukazuje na fatální důsledky nedostatku komunikace, který mezi Vibeke a Jonem (a nejen mezi nimi) pozorujeme. To by samo o sobě mohl být legitimní výklad, protože, jak jsme ukázali v teoretickém úvodu k této práci v souvislosti s Málkovou prací *Melancholie moderny*, nemožnost komunikace je jedním z výrazných rysů moderní literatury, kterou zde přítom, na základě argumentů uvedených mimo jiné také v souvislosti s výkladem Málkovy teorie, považujeme za tragickou.

Zvláštní shody okolností vedoucí k nešťastnému konci, případně stupňující tragické rysy příběhu, se však v *Kjærlighet* objevují častěji: už například v tom, že Jon umírá noc před svými devátými narozeninami, je smutná ironie. Na jiném místě Ørstaviková ukazuje, že

závěrečným událostem bylo možné zabránit, když Jona doveze na místo, ze kterého už jde chlapec pěšky, žena s parukou. Nabízí mu odvoz dál, ale Jon nechce (čeká na něj Vibeke).

Vibeke a Jon se, během noci, krátce před závěrem, navíc setkají (aniž o tom vědí) – míjí se na silnici v autech, z nichž jedno řídí Vibečin “přítel” Tom a druhé žena s parukou. Oba řidiči se přitom navzájem znají.

Abychom se však ještě vrátili k závěru románu v souvislosti s opakováním, respektive s cyklickým pojetím času: vidíme, že se zde opět vrací situace ze začátku, kdy Jon čeká na Vibeke, ale dochází zde k modifikaci. Ta spočívá v tom, že se tentokrát fatálním způsobem obrací strany venku-uvnitř - na začátku čeká Jon v domě a Vibeke přijíždí z práce, na konci je v domě Vibeke a Jon čeká před domem. Navíc, jak už bylo zmíněno, se v závěru románu vrací průpovídka z jeho úvodu: *Når jeg blir gammel... Zatímco ji na začátku říkala Vibeke, na konci si ji připomene Jon (který ale už nedostane možnost zestárnout), a to tak, že se pro něj stává realitou, která už přichází. To ale právě ve chvíli, kdy naplnění podmínek pro její uskutečnění nemůže být vzdálenější. I v tomto směru se nám zdá modifikace, ke které dochází ve srovnání s prvním výskytem vět, ironická. Tato tragická ironie je pak podle našeho názoru jedním z hlavních rysů, které dělají z *Kjærlighet* tragický román.*⁸⁶

⁸⁶ V souvislosti s označením ironie jako jednoho z rysů tragična v *Kjærlighet* pro nás může být zajímavé, že ironie hraje důležitou roli také v teorii modů Northropa Frye zachycené v jeho *Teorii kritiky*. Frye ironii samotnou sice neuvádí jako vyloženě tragický rys (takovému označení se vyhýbá, ironie má v jeho literárním konceptu mnohem širší působnost, je dokonce jedním z pólů, mezi kterými se podle něj literární mimetické mody pohybují, a stojí tak samostatně vedle tragédie), přesto ji v rámci vysokého mimetického modu, jemuž přisuzuje rysy jako vyvolání katharsis pomocí strachu a soucitu a řadí k němu klasickou řeckou tragédií i dramata Shakespearova a Racinova, uvádí jako jednu ze složek, které ho utvářejí – konkrétně jsou podle něj složkami vysokého mimetického modu ironie (jakožto zástupce nevyrovnaného, nepatřičného) a hrdinství (stojící na straně osudové nevyhnutelnosti): v praxi se tato směs v tragédii projevuje tak, že hrdina musí být někdo, kdo je schopný překonat překážky, se kterými se setká (hrdinství), ale přesto jim podlehne (ironické narušení rovnováhy). Blíže k pojmu ironie a teorii modů u Fryeho Northrop Frye, *Teorie kritiky*, např. s. 54, 185-8, 254.

2.4.6 Přesahy běžné smyslové zkušenosti v příběhu

Než pojednání o *Kjærlighet* uzavřeme, zmíníme ještě poslední, podle našeho názoru tragický rys románu, jímž je jakýsi hlubší, obecnější náhled na vyprávěný příběh. V příběhu jsou prostředkem k takovému náhledu dva prvky: metafora vlaku obsažená ve Vibečinyých větách ze začátku románu a motiv pouti, která přijíždí do města.

Vibeke vypráví o cestě, kterou s Jonem vlakem podniknou, jako o něčem, co nikdy nemá skončit (... *Være sammen hele tiden. Aldri komme fram.*). Vlak je v říkance nikoli dopravním prostředkem, který má sloužit k přepravě mezi určitými místy, ale primárně prostředkem, který odváží pryč (*av gårde*), a to navždy. Je také symbolem pohybu, v dané souvislosti nepřetržitého, stálého pohybu.

Jako symbol něčeho, co je neustále na cestě, svým způsobem na útěku, přitom také často bývá považován cirkus, případně s ním spřízněná pouť.⁸⁷ Motiv vlaku a motiv pouti tedy v *Kjærlighet* patří k sobě. Tím se vysvětluje, proč se v *Kjærlighet* objevuje pouť a proč jediné dvě další postavy, které v románu dostávají vedle Jona a Vibeke prostor, jsou právě „světští“: neustále v pohybu, na útěku a bez vazeb jsou předurčení jako jediné bytosti, které můžou Jona a Vibeke doprovázet.

Pouť a vlak tedy odkazují k neukotvenosti a nedokončenosti, tím ale také k tématu věčnosti – vlak pořád jede, nedá se z něj vyskočit.⁸⁸ Jestliže je však nekonečnost hlavním rysem motivu vlaku, pak u pouti nacházíme ještě jednu charakteristiku navíc – je světem sama pro sebe, svým způsobem vlastně odrazem, miniaturou světa.

⁸⁷ V norské literatuře je motiv pouti nebo cirkusu poměrně častý: v současné literatuře ho najdeme v Christensenově *Polovičním bratrovi* nebo v Ulvenově povídce *Spím*, objevuje se také u Anne Oterholmové (viz poslední strana *Avslutningen*).

⁸⁸ Motivem vlaku v moderní literatuře v tomto specifickém významu se zabývá například Petr Málek ve své práci *Melancholie moderny*.

Sama Hanne Ørstaviková v *Kjærlighet* na jednom místě ztotožní popisovanou pouť s karnevalem.⁸⁹ Karneval jako odraz světa je přitom známé literární téma zpracované podrobně Michaelem Bachtinem, podle něhož lze na základě karnevalu a jeho typických rysů dá vysvětlit celou středověkou kulturu.⁹⁰ Pro nás by spojení příběhu *Kjærlighet* s motivem pouti v této souvislosti znamenalo, že příběh se zdaleka neomezuje na vykreslení neschopnosti komunikace mezi matkou a synem, ale že tento problém aplikuje mnohem šířeji a komplexněji (podíváme-li se ostatně podrobněji na vztahy v románu, vidíme, že problém s komunikací zdaleka nemá jen Vibeke). Tento pohled na společnost obecně, možná na celý moderní současný svět, byť zachycený jen na jednom konkrétním příběhu, však v sobě obsahuje jakousi univerzální ambici, snahu vyložit svět jako takový.

V teoretickém úvodu k této práci uvádíme názor Friedricha Nietzscheho, že moderní doba ztratila mytologii, a tedy možnost pohledu na věci z vyššího hlediska, možnost překročení bezprostřední reality. Zároveň proti němu stavíme názor Terryho Eagletona, že tato schopnost překročení nezmizela, jen nabyla jiné místo antické podoby osudu a bohů jiné podoby: „V pozdní éře modernity mytický osud opět odhaluje svou tvář v podobě ohromných anonymních sil – jazyka, vůle, síly, dějin, tvorby, touhy – které žijí námi mnohem více než my jimi.“

Na základě dvou posledních popsanych motivů v *Kjærlighet* – motivu vlaku a motivu pouti – se domníváme, že román Hanne Ørstavikové je důkazem právě takové ambice vykládat svět v širších souvislostech, z ptačí perspektivy, a nechat ho formovat zákony, které lze jen těžko překračovat, přestože oproti antické tragédii zde mohou dostat jinou podobu (v případě *Kjærlighet* může být takovým zákonem potřeba lidské blízkosti, která, pokud je

⁸⁹ Hanne Ørstavik, *Kjærlighet*, s. 29. Je přitom zajímavé, že Anne Oterholmová také v závěru *Avslutningen* zmiňuje, že do města přijel cirkus. Podobně jako Ørstavik ji přitom spojuje s obrazem karnevalu.

⁹⁰ Viz jeho práce *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*.

opravdová, tedy v případě Jona, končí tragicky). I z tohoto hlediska je tedy podle našeho názoru *Kjærlighet* tragický román.

2.5 *Maskeblomstfamilien*

Maskeblomstfamilien vypráví příběh dospívajícího chlapce Adriana, který vyrůstá v Oslu, přímo v ulici za osloským zámekem, nejdříve s rodiči a pak s Tetou. Jeho dospívání je poznamenáno hledáním identity a končí způsobem, který by bylo možné označit za tragický, kdyby to styl vyprávění, přístup vypravěče a struktura románu nezpochybňovaly.

Christensenův román je tak pro nás zajímavou ukázkou moderního zpracování tragického námětu, které se samo snaží tragičtí narušit. My se níže pokusíme zachytit a popsat strukturu tohoto přístupu, a pokud to bude možné, pokusíme se izolovat tragickou složku románu a porovnat ji s výše popsanými tragickými rysy ostatních románů.

2.5.1 Román zasvěcení

Christensenův román obsahuje řadu různých literárních odkazů: od Sofokla přes Bergsona až po Bibli. Odkazuje však nejen citáty a zmínkami, ale také strukturami literárních děl, které do sebe vstřebává. Prvním odkazem tohoto druhu, který můžeme v textu vystopovat, je struktura bildungsrománu: vypráví se zde příběh dospívání chlapce, který se snaží poznat sám sebe, snaží se dojít „zasvěcení“.⁹¹ Tato cesta je přitom spojena s několika místy, která hrají v románu výraznou roli: ponurým bytem, ve kterém Adrianova rodina

⁹¹ Bildungsroman bývá také jinak označován jako „vývojový román“. Jako takový je obvykle spojen spíše v pozitivním závěrem – hrdina dozrává, dočká se zasvěcení: "Román zasvěcení jako jedna z odnoží výchovného románu je román ve své podstatě hluboce moralistický...Jeho etika nese zřetelnou pečeť heretických učení, později protestantského asketismu. Je to román o neřesti a ctnosti, o cestě od neřesti k ctnosti, která přináší spásu neřestnému světu.", říká Daniela Hodrová. O tom, že je román zasvěcení formou obvykle považovanou za rozpornou s tragičtem, hovoří také Terry Eagleton (Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 247). To, že Christensen bere formu vývojového románu a v podstatě ji obrací naruby a zdánlivě vzestupný vývoj nechává vést k neutěšenému konci, je však zcela v souladu s podvojným základem *Maskeblomstfamilien*, který popíšeme níže.

přebývá, sklepem domu, ve kterém se byt nachází, tůň v lese, kde se Adrian setká s cizí dívkou, a v neposlední řadě s „pikeværelset“, bývalým pokojem pro služku v už zmíněném bytě, kde se Adrian (předem neúspěšně) pokouší o sexuální sblížení se spolužačkou Heidi.

Místopis románu je zajímavý v souvislosti s charakteristikou románu zasvěcení (bildungsrománu) Daniely Hodrové: bildungsromán je příběh, který se vyvíjí od neznalosti přes hledání k poznání, zasvěcení. Je přitom spojen s nadpřirozenem (podle Hodrové pozůstatek starého lunárního mýtu, který stojí v základu všech románů zasvěcení) a má pevnou strukturu, jak pokud jde o děj, tak pokud jde o postavy, které se v něm vyskytují. Hrdina (v Hodrové terminologii adept zasvěcení) přichází na místo, které Hodrová označuje jako „les“ a jež spojuje se sestupem do podsvětí a se smrtí; zde je vystaven první zkoušce, která spočívá v zachraňování panny (u Hodrové také označované jako plačka), v románu zasvěcení prostřednice mezi adeptem a zasvětitel. Poté přichází k řece, k hraničnímu místu, kde se setkává se zasvětitel a dochází očisty. Odtud se pak dostává do zámku, vnitřního, posvátného prostoru, kde dochází k největší zkoušce a k samotnému zasvěcení.⁹²

Pokud se podíváme na výstavbu příběhu v *Maskeblomstfamilien*, vidíme, že ji zde lze vystopovat poměrně lehce: les zastupuje v Adrianově příběhu sklep domu, kam Adrian hned na začátku sestupuje a kde se setkává s pannou-Emilií. Řeku a setkání se zasvětitel představuje v románu kapitola „Ormen“, kde se Adrian u lesní tůně setkává s cizí dívkou, která mu prozradí, kým skutečně je („ladyboy“).⁹³ Prostorem nejvyšší zkoušky je v románu podle všeho „pikeværelset“ a scéna s Heidi.

Že je nejvyšším prostorem zasvěcení v románu právě „pikeværelset“, lze vydedukovat z toho, jak významnou roli hraje pro dění v románu, respektive pro pohyby postav v bytě

⁹² Daniela Hodrová, *Román zasvěcení*, příslušné kapitoly.

⁹³ L. Saabye Christensen, *Maskeblomstfamilien*, s. 149-160.

obecně: původně „pikeværelset“ nikdo neobývá. Po otcově smrti se do ní nastěhuje teta. Když se později přesune do jiné místnosti bytu, nastěhuje se do pikeværelset zhroutená matka. Poté, co matka byt nadobro opustí, zažije Adrian právě v pikeværelset zmíněný pokus o sexuální sblížení s dívkou Heidi. Při pohledu na pohyby postav – teta se přes pikeværelset dostává natrvalo do bytu, zatímco matka a Adrian po vstupu do ní byt opouštějí - se zdá, že má tento pokoj v rámci příběhu cosi jako zprostředkovávající funkci v kontaktu mezi dvěma světy – světem venku a světem ponurého, vlhkého bytu, kde rodina žije a také odumírá.⁹⁴

Pro nás je však zajímavé také to, že pokus o sblížení mezi Adrianem a Heidi, který v „pikeværelset“ proběhne, tedy nejvyšší bildungsrománová zkouška, v *Maskeblomstfamilien* selže, k žádnému sblížení nedojde a ani dojít nemůže. Adrian totiž v důsledku nejasně popsané vrozené vady, o které se v románu dozvídáme jen z náznaků, která je ale nakonec popsána ve scéně u lesní tůně, není ani chlapec, ani dívka, je oboupohlavní bytost.⁹⁵ V tomto směru je tedy *Maskeblomstfamilien* jakožto román zasvěcení nenaplněný, dá se říct neplodný. Tento rys se Christensenově románu přitom objevuje na více místech: po prvním „zasvěcení“ u tůně v lese, které je mimo jiné sérií odkazů na biblickou rajskou zahradu, to například vypadá, že by se Adrian, který už ví, kdo je, mohl dát světlejší životní cestou - na chvíli najde radost ze života při výpomoci v kadeřnictví.⁹⁶ Tato nadějná vývojová epizoda ale brzy skončí a Adrian se vrací do ponurého bytu.

⁹⁴ „Pikeværelset“ se dá označit za meziprostor, což, jak vyprávění postupně ukáže, je významná funkce i pro samotný román jako takový, o tom však níže.

⁹⁵ Dívka, kterou Adrian v lese potká, mu řekne, že je „ladyboy“. To, že má Adrian obě pohlaví, je opět v souladu s dvojakým duchem románu, který bude popsán níže. L. S. Christensen, *Maskeblomstfamilien*, s. 254-258.

⁹⁶ *Maskeblomstfamilien*, s. 254-258. Scéna se odehrává u tůně v lese, ve které se Adrianem, který se tam koupe, najednou objeví had. Na útěku před ním si Adrian poraní nohu a vzápětí mu pomůže dívka, která mu řekne, kdo je: „ladyboy“. Tyto prvky, zdá se, odkazují na biblický Ráj a pojetí jablka ze stromu poznání.

Ve výše popsaném tradičním smyslu pak selhává i poslední ze zmíněných prostorů zasvěcení, les, respektive sklep Adrianova domu. Panna, se kterou se zde Adrian setkává, totiž není v daném prostoru v rámci románu Adrianem zachraňována, ale zabita. (To se však dozvídáme až na konci románu.) Vražda Emilie je tak další motiv, který Adrianův příběh zasvěcování a poznávání zároveň naplňuje i obrací naruby.

Motiv uhýbání, utíkání od jednoznačnosti a setrvávání v jakémsi meziprostoru, je pak něco, co se v románu objevuje i v souvislosti s dalšími potenciálními literárními zařazeními.

2.5.2 Odkazy na Oidipa a Bergsona a struktura příběhu

Christensenův román je rozdělen na tři části, respektive na tři akty, jako divadelní hra. První akt přitom nese název Tiden (Čas), druhý Stedet (Místo), a třetí Handlingen (Děj). Struktura románu tedy odkazuje na Aristotelovo učení o dramatu, podle nějž jsou jeho základní charakteristikou jednotu času, děje a místa.⁹⁷

V prostřední části *Maskeblomstfamilien*, označené jako Místo, Adrian dostane hlavní roli ve školním představení Sofoklova Oidipa. Že volba právě tohoto dramatu není náhodná, naznačují už některé korespondence mezi Adrianem a Oidipem: oba jsou nějakým způsobem neplodní (Adrian nemá pohlaví, Oidipus plodí prokleté děti s vlastní matkou), oba mají zmrzačené nohy (Oidipus znamená „ten s oteklýma nohama“; Adrian od zranění u tůně kulhá). V neposlední řadě Adrian podobně jako Oidipus cosi hledá, putuje na místa zasvěcení, kde se snaží porozumět sobě samému.⁹⁸

Dalo by se říct, že podobně jako u Oidipa vede Adrianovo poznání k záhubě. Thébský král se oslepí a odchází do vyhnanství, Adrian se nechává odvést na policejní služebnu. Tato

⁹⁷ Viz např. Aristotelés, Poetika; <http://cl.ff.cuni.cz> přel.: Julie Nováková; Praha: Orbis, 1962

⁹⁸ Touha po poznání je jak v případě Adriana, tak v případě Oidipa smrtonosná.

podobnost však už pokulhává, dokonce se možná dá říct, že v tuto chvíli se Adrian s Oidipem ve skutečnosti rozejdou: u Oidipa přichází ve chvíli poznání nejen pád, ale i lítost a později odpuštění. U Adriana zůstává nejasné, jestli lituje. Premiéru tragédie, kde měl hrát hlavní roli, Adrian navíc ještě před jejím začátkem opustí a tím i zhatí.

Tím dostává trhlinu také možný výklad, že *Oidipus* je jakožto prototyp tragédie také předobrazem *Maskeblomstfamilien* jakožto románu-tragédie, který by při této příležitosti převzal strukturu dramatu, jež je pro tragédii tradičně nejvhodnější (alespoň podle některých mínění).⁹⁹ Proti takovému výkladu by hovořil i Christensenův výběr druhé nejvýraznější literární citace v románu, Bergsonova eseje, který nese název *Le Rire, Smích*. Christensen proti tragédii staví studii jevu, který je typický pro komedii.

Je třeba říci, že smích v duchu *Le Rire* je poněkud ponurý. Bergson sám charakterizuje smích jako něco, co je v rozporu s citovostí.¹⁰⁰ Jde především o jev, který pramení z pevného společenského ukotvení těch, kteří se smějí, a který se neslučuje se soucitem, vyžaduje naopak odstup a nadhled nad objektem smíchu, a jako takový je bezcitný. V románu přitom není potenciálním objektem smíchu nikdo jiný než sám Adrian.¹⁰¹ To, že dal Christensen románu právě strukturu dramatu, a přitom proti sobě v rámci citací postavil jednu z nejnámějších tragédií a dílo s názvem *Smích*, nás nimméně přesto přivádí k tomu, co by mohlo být hlavním poselstvím románu.

⁹⁹ Např. Terry Eagleton sám tento názor nezastává, výčet takových názorů však podává v kapitole „Tragédie a román“ ve své knize *Sladké násilí (idea tragična)* na str. 239-269

¹⁰⁰ „*Laughter is incompatible with emotion*“ in Henri Bergson: *Laughter – an Essay on the Meaning of the Comic*; třetí kapitola; <http://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm>. Zajímavé je pro nás však také to, že Miloš Ševčík v práci *Bergsonova koncepce komické představitosti a smíchu* zdůrazňuje společenskou funkci smíchu u Bergsona: má být „trestem za nespolečenskost“. Lze vysledovat určitou míru ironie v tom, že knihu s názvem *Le Rire* dá nespolečenská Teta jako dárek nespolečenskému Adrianovi.

¹⁰¹ Viz pasáž v *Maskeblomstfamilien* na str. 261, kde Adrian cituje ze *Smíchu* o karikatuře.

2.5.3 Světlo a temnota

Popsaná nejednoznačnost, nedokončenost románu se úzce pojí s hromaděním protikladů, které se v knize neustále vrací. Kromě už zmíněného smíchu a tragična nebo románu a dramatu můžeme zmínit protiklad světla a tmy, v románu spojený s postavami Adriana a Emilie.

Pokud jde o Adrianův vztah ke světlu a temnotě, příznačná je scéna, kdy jej teta nechá zhaset svíce: „Jeg spredde mørket“.¹⁰² Šíření temnoty se Adrianovi zamlouvá. Cítí se být poslem tmy, náznakově se ztotožňuje s postavou ďábla.¹⁰³ Zároveň se pak přibližuje druhé výrazné postavě románu, dívce Emilii.

Emilie bydlí ve stejném domě jako Adrian. Ani ona nesnese světlo, a to dokonce fyzicky. Její postava je přitom v románu vždy spojována s bílou barvou: „Bílá Emilie“. Emilie je tak zároveň bliženec Adriana a jeho opak: je stejně osamělá a odsouzená k pobytu v temnotě, nemá ale převrácené hodnoty jako Adrian, a je obětí, nikoli vrahem. Jak i sám chlapec ve vyprávění jednou říká, je Emilie jeho „zrcadlovým odrazem“, možná by se dalo říci jeho negativem.¹⁰⁴

Adrian a Emilie jsou tedy v jistém smyslu bliženci. To je motiv zajímavý ze dvou důvodů: zaprvé se zde znovu objevuje motiv spojení protikladů, ke kterému se ještě dostaneme níže v textu. Zadruhé v této zvláštní souvislosti ukazuje na motiv smrtonosné blízkosti, na který jsme narazili už v románu *Avslutningen*. V *Avslutningen* jsme popsali, že

¹⁰² L. Saabye Christensen: *Makeblomstfamilien*, s. 92

¹⁰³ Ďábelský odkaz by mohl být i v chlapcově jméně: že se chlapec jmenuje Adrian, se dozvíme až na úplném konci románu. Adrian Leverkühn se přitom jmenuje hlavní postava románu Thomase Manna *Doktor Faustus*.

¹⁰⁴ *Maskeblomstfamilien*, s. 87; jeden z předmětů, které si Adrian cení nejvíc, je *negativ*, který zachycuje mrtvou Emilii.

se hlavní postava Mona snažila sblížit se světem způsoby, které selhávaly, protože nebyla schopná přibližovat se k němu přirozeným způsobem. Adrianův problém je přitom podle našeho názoru podobný, což je dobře vidět například na předmětech, které Adrianovi zůstanou po mrtvém otci – jsou to rukavice, které otec neustále nosil na ruku kvůli ekzému, časopis *Life* a fotoaparát. Rukavice znemožňují přímý dotek, *Life* představuje život jen na papíře, a fotoaparát je prostředek jak zachytit svět, ovšem opět jen zprostředkovaně. Právě fotoaparát přitom sehraje v románu významnou roli - na začátku knihy jej Adrian vezme do sklepa a odnese film z něj k vyvolání do ateliéru, na konci si pro něj na základě toho přijdou policisté. Adrian se totiž s Emilií, podobně jako Camusův Caligula se svou sestrou, dokázal sblížit jen tak, že ji zabil. Ze symboliky popsaných předmětů i výše popsané logiky smrtelných sblížení je přitom příznačné, že jediné, co Adrian nakonec fotoaparátem zachytí, je smrt - mrtvá Emilie.

2.5.4 Maskeblomstfamilien jako odraz komplexnosti světa

Už jsme několikrát zmínili, že *Maskeblomstfamilien* je vystavěna na spojování protikladů. Ve stejném duchu se zde mísí i tragické a netragické prvky: frustrující události jsou zde Adrianem vyprávěny zcela nezaangažovaně. Adrianova postava se pohybuje na hranici mezi obětí a agresorem. Struktura naznačuje chvílemi bildungsroman, chvílemi tragédii, ale od obou uhýbá a v posledních větách románu se dokonce hlásí ke komedii: „Og hvis min historie beveget deg, var det en tragedie. Lo du, bare en eneste gang, var det ikke annet enn en komedie.“¹⁰⁵

Stejně jako jsou Adrian a Emilie zároveň protiklady i blíženci, je třeba i u ostatních protikladových rovin románu zdůraznit, že v nich nedochází jen k ukazování rozdílů, ale i

¹⁰⁵ L. Saabye Christensen, *Maskeblomstfamilien*, s. 285.

k vzájemnému propojování. Toto mísení je v románu vždy nedokončené, neohraničené: z hlediska času, jak se jmenuje první část knihy, vypráví román o Adrianově dospívání, tedy o období mezi dětstvím a dospělostí. Z míst (2. část) se zaměřuje na jakési přechodové prostory, jako je „pikeværelset“, sklep, podzemní záchodky. Z hlediska děje (3. část románu) zůstává Adrianovo hledání bez řešení.

Spojíme-li všechny dosud probrané rysy Christensenova románu, od míst, na kterých se odehrává, přes děj, který popisuje, až po jeho strukturu, vychází nám jedna převažující charakteristika – nedokončenost, uváznutí v meziprostoru. Tento rys Christensen shrnul v metafoře výtahu paternoster z kapitoly Kontoret: pohyblivá kabina, která se věčně otáčí, aniž by někdy dosáhla cíle, tedy v mezičase, meziprostoru a bez naplnění.¹⁰⁶

V románu *Kjærlighet* jsme se pokusili popsat něco jako všeobecný apel románu, nárok na výklad světa jako takového, který je podle našeho názoru jedním z tragických rysů literárních děl, která zde popisujeme. V *Kjærlighet* byla tato rovina románu přístupná díky motivu vlaku, který se objevil na začátku a i na konci, a také prostřednictvím pouti, která do děje zasáhne (mimo jiné) prostřednictvím dvou postav. V *Avlsutningen* jsme zmínili motiv karnevalu. Christensenův paternoster by, navíc ve světle výše popsaného mísení různých, protikladných aspektů světa, mohl být přesně takovým motivem, pokoušejícím se zachytit svět v jeho celistvosti, odkazujícím výš, než je bezprostřední rovina příběhu. V souvislosti s dvěma výše zmíněnými romány bychom však v rámci *Maskeblomstfamilien* rádi zmínili ještě jeden rys, který je podle našeho názoru důležitý pro teoretické zachycení tragična: způsob uchopení reflexe a sebereflexe v románu (románech).

¹⁰⁶ Paternoster se objevuje v kapitole Kontoret, která začíná na str. 121.

2.5.5 Význam (sebe)reflexe v tragické literatuře

Výše v této práci jsme už zmínili, že tragický hrdina musí na něčem lpět, aby mohl být zranitelný, a tedy mohl trpět, a tedy potenciálně být přístupný tragickému ději. Lpění (a s ním spojené utrpení) je přítom v tragédii (tam, kde sám boj chybí) zástupcem tragického boje za hodnoty (jež jsou tím pádem také nevyhnutelnou součástí tragédie, jak ještě zdůrazníme v závěru této práce). Podstatné přítom je, aby tento boj/lpění bylo alespoň zčásti zjevné (požadavek takovéto zjevnosti bychom mohli označit za dědictví původní, divadelní tragédie).

Aby však vyprávění mohlo být v románu zjevné, je třeba, aby bylo reflektováno. Ukázali jsme, že v tomto směru je důležité, aby svoje utrpení refleктоvali sami hrdinové: postavou ze všech popisovaných děl nejvzdálenější tragickému hrdinovi je kromě hrdinky románu Tale Næssové *Ka Vibeke z Kjærlighet* Hanne Ørstavikové: Vibeke se sice celý román dívá do zrcadel, ale vidí v nich jen povrch (hlubší reflexe obecně není schopna, což vede k tomu, že jí zcela uniká pravý smysl situací, v nichž se ocitá.) Proti ní naopak stojí Jon, který sice ve chvíli, kdy umírá, nemyslí přímo na sebe; tím, že se vrací k Vibeke a jejím slibu s vlakem, však upomíná na to, na čem lpí. I u něj navíc autorka opakovaně používá „sebereflexivní“ motiv zrcadel, do kterých se Jon dívá poctivěji než Vibeke.¹⁰⁷

V *Avslutningen* jsme se pokusili ukázat, že to, že si hrdinka románu v posledních větách uvědomí svoji tragickou situaci, je rozhodující pro tragické vyznění románu.¹⁰⁸

¹⁰⁷ To, jak se Jonovy pohledy do zrcadel liší od Vibečiných, jsme popsali v příslušné kapitole této práce.

¹⁰⁸ V případě *Avslutningen* lze význam schopnosti sebereflexe hrdiny románu pro jeho celkové vyznění ukázat také na závěru Flaubertovy novely *Prosté srdce*, který Oteholmová v románu nejprve ocituje a později se k němu ještě vrátí odkazem, když nechává do parku, kde Mona hledá Johnnyho, přiletět papouška (Anne Oterholm, *Avslutningen*, s. 95 a 124) Flaubertova novela vypráví ve zkratce příběh ženy (jménem Felicita), která slouží u výše postavené rodiny a již stíhá jedno neštěstí za druhým, až nakonec stará umírá, ve společnosti vycpaného papouška, který jí (dokud ještě žil) dělal v posledních letech života společnost. Scéna, kdy Felicita

Pokud jde o román *Maskeblomstfamilien*, je situace komplikovaná tím, že to, jestli Adrian trpí, nebo netrpí, a jak vlastně svou situaci reflektuje, je opakovaně znejasňováno. Všechny frustrující, dá se říct tragické události ve svém životě popisuje zcela nezaangažovaně. Na druhou stranu má „slabší chvílky“, kdy lituje Emilii nebo, jak se zdá, bere vážně svou roli Oidipa. Jeho vypravěčství (román je vyprávěn v „ich-formě“) se však opakovaně ukazuje být uhýbavé, nespolehlivé: svou návštěvu Emiliiny narozeninové oslavy Adrian popisuje ve třech variantách, aniž by bylo jasné, která z nich je pravdivá.¹⁰⁹ Samotnou vraždu Emilie Adrian úspěšně zatajuje celý román. Podíváme-li se přitom na to, jak se chová v různých situacích v románu vůči lidem ve svém okolí (předstírá, že ho zranila teta, předstírá, že trpí nebo že je mu něco lhostejné, zastírá svou pravou identitu), zdá se, že jeho nejvýstižnější charakteristikou je, že neustále hraje divadlo.¹¹⁰

Poslední věty *Maskeblomstfamilien*, jak už jsme zmínili, zní: „Scenen ligger i mørket igjen. Det er ikke mer. Og hvis min historie beveget deg, var det en tragedie. Lo du, bare en eneste gang, var det ikke annet enn en komedie.“¹¹¹ Po celou dobu vyprávění se román drží na hranici mezi žánry, v úplném závěru nechává celkové vyznění vyprávění na čtenáři. To je

umírá, je přitom zároveň smutná i směšná, dalo by se říct, že je tragikomická: stará žena se v posledních chvílích obrací k nebi, její už v tu chvíli zamžené smysly si však za boha, ke kterému se modlí, vyberou právě papouška. Pro nás je v této souvislosti podstatné, že závěr knihy působí tragikomicky, nikoli tragicky, přestože popisuje smutný život a jeho smutný závěr. Zčásti je to samozřejmě dáno tím, že (nejen) závěr románu obsahuje ironické, až komické prvky, jako je právě zbožštění papouška. Při srovnání Felicity s Monou se však nabízí ještě jedno vysvětlení, a tím je skutečnost, že Felicity si svou situaci plně neuvědomuje – její prosté srdce zůstává na povrchu a není schopno hlubší reflexe vlastní situace. Právě v této souvislosti opět vyvstává význam posledních několika vět *Avslutningen* a obrát v Monině myšlení.

¹⁰⁹ L. Saabye Christensen, *Maskeblomstfamilien*, s. 108-110.

¹¹⁰ Nejvýraznějším znakem Adrianovy sebereflexe, kterou bychom v románu mohli najít, je Adrianova věta: „I natt er jeg gutt, i morgen er jeg pike, lille pike.“ To je ovšem věta odkazující především na jeho pohlavní podvojnost, a tedy motiv platný pro celý román uplatněný i na jeho hlavní postavě, který ukazuje hlavně to, že stejně jako román není lehké zařadit a pochopit ani Adriana samotného.

¹¹¹ *Maskeblomstfamilien*, s. 285

velmi zajímavý postup, uvážíme-li, že jsme už výše zmínili, že katarze není ani tak pevná součást díla, jako jeho účinek na diváka.

Vidíme tak, že si Christensenův román svým závěrem a stavbou udržuje odstup od zařazení k žánru tragédie, zároveň však případné tragické vyznění nezavrhne (výše jsme se pokusili ukázat, že obsahuje i řadu rysů, které k tragičnu odkazují). Kromě toho závěr *Maskeblomstfamilien* dokonce odkazuje k podstatnému rysu tragického textu, jímž je apel na recipienta tragického díla.

To, že každé literární dílo potřebuje recipienta, i to, jak významnou roli může čtenář hrát v konstrukci díla, je téma v moderní literární vědě mnohokrát popsáno.¹¹² V souvislosti s Christensenovým románem bychom však zde v závěru rádi poukázali na to, že v případě tragédie situace čtenáře úzce souvisí se situací tragického hrdiny – jestliže totiž o hrdinovi říkáme, že musí být zranitelný, na něčem lpět, aby mohl být přístupný tragickému zvratu, je třeba zmínit, že stejný požadavek platí i pro recipienta tragického textu – proto je tak důležité, aby, jak popisujeme výše, byl čtenář schopen se s tragickým hrdinou ztotožnit. Úkolem katarze, která s touto problematikou úzce souvisí, je přitom právě to, recipienta dostat do rozpoložení přístupného tragédii (dalo by se tedy říct, že výběr hrdiny tak, aby byl přístupný čtenáři, je klíčový pro možnost katarze).

Jsme přesvědčeni, že závěr Christensenova románu poukazuje na to, že si je jeho autor této problematiky vědom: propojení (potenciální) katarze, (potenciálního) tragického hrdiny a (potenciálního) tragického recipienta je zde velmi dobře vidět: závěr, který nechává čtenáře podle jeho vlastního dojmu vybrat mezi tragédií a komedií, je sám vystavěn na protikladech a

¹¹² Viz například studie Wolfganga Isera „Implicitní čtenář“ („Koncept implicitního čtenáře jako role nabízené textem není abstrakcí skutečného čtenáře, ale spíše podmínkou pro napětí, které vytváří skutečný čtenář, když začne hrát svou roli.“ – s. 5).

podvojnostech, má také hrdinu, který sám je prezentován rozporuplně a podvojně: „I natt er jeg gutt, i morgen er jeg pike, lille pike.“

2.6 *Salme ved reizens slutt*

Román Erika Fosnese Hansena *Salme ved reizens slutt* má v rámci této práce výsadní postavení: rozebíráme ho až jako poslední. Důvodem k tomu je, že jde o román pozoruhodně bohatý na nejrůznější odkazy, které se zároveň velmi dobře hodí ke všemu, co jsme dosud zmínili. Narazíme tu na problematiku (sebe)reflexe u tragického hrdiny, kterou jsme rozebírali zejména v souvislosti s romány *Kjærlighet* a *Avslutningen*, na otázku spojení tragična s komičnem v tragédii popsané u *Maskeblomstfamilien*, a domníváme se, že zde jsme schopni vystopovat i několik konkrétních teorií tragična, z nichž se o části výše zmiňujeme. V následujícím textu se pokusíme ukázat, že tyto odkazy nejsou náhodné, a že Hansenův román je výmluvnou ukázkou toho, že tragédie v současné norské literatuře nevymizela.

2.6.1 Hybris

Román vyšel v češtině byl pod názvem *A Titanic se potopil...* V tomto smyslu odkazuje ke dvěma motivům: jednak k motivu historickému, představovanému známou lodí a jejím osudem (volba právě historické události, jak ukážeme níže, přitom není náhoda), a jednak k motivu pádu (z velké výšky), což nás přivádí k tématu hybris.

Hybris je v souvislosti Hansenovým románem zajímavý motiv, protože jde o téma pojmenované a charakterizované ve starověkém Řecku a úzce spojené se starověkou tragédií. Hybris znamená v řečtině zhruba „pýcha“, ve smyslu pýchy, která předchází pád. Tradičně byly v antickém Řecku v této souvislosti spojovány čtyři termíny: koros – nadměrné,

nezdravě velké bohatství, hybris – z tohoto bohatství pramenící nedostatek pokory, díké – spravedlnost a até - odplata bohů.¹¹³

Hybris se však nutně nemusela pojit s bohatstvím. Obecně by se dala popsat také jako nedostatek pokory, který se rovnal vzpouře bohům a musel proto být potrestán“.¹¹⁴

To je zhruba pojetí, v jakém se zachycení hybris dostalo do klasické řecké tragédie. Jan Patočka ve své práci *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakvcích* v souvislosti s tragédií Oidipus říká: „Sofoklův Oidipus ukazuje, jak jasnost, porozumění, nahlédnutí je povahou lidské bytosti, jejím osudem, jehož cestou musí jít do konce a pochopit sebe jako vybočení, rozkol a zmar, nenajde-li cestu znovuzařazení pod přemoc, zákon a vyšší smysl, který vládne i nad jeho konečným životem.“ Oidipus se považuje za člověka rozumu a domnívá se, že svým poznáním dokáže překonat všechny překážky. Rozum mu však sice pomůže Théby zachránit před sfingou, nezachrání ho ale před otcovraždou ani smilstvem. Je to právě tento rozum, který ho pak ve sporu se starcem Teiresiásem vede k tomu, že trvá na tom, aby mu stařec sdělil pravdu – jejíž poznání ho odsoudí k tomu, že musí zavrhnout nejen sám sebe, ale i svůj rozum, a oslepit se.¹¹⁵ Oidipovou hybris je tedy příliš sebevědomá víra ve vlastní rozumové schopnosti.

¹¹³ Výčet převzat z Wikipedia.org; pojmem hybris se v souvislosti s Ibsenovými dramaty zabývá také Vigdis Ystad ve své práci „*Livets endeløse gåde*“ *Ibsens dikt o drama*, například na s. 54

¹¹⁴ Douglas L. Cairns pak v článku „Hybris, Dishonour and Thinking Big“ zdůrazňuje u hybris nepochopení křehkosti lidského štěstí: „disposition of over-confidence or presumption, as a result of which one fails to recognise the limitations and precariousness of one’s human condition“.

¹¹⁵ Jan Patočka, „Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Landakvcích“, s. 2: „Manželce -matce nezbývá pak nic než odejít ze světa lidí, ale Oidipovi je určen těžší los - škrtnout a popřít moc oné idia fronesis, soukromého náhledu, zmařit vlastníma rukama svůj neúprosný zrak, a přijmout osud vyhnance a štvance.“

Motiv tragické hybris nezůstal v dějinách literatury vyhrazen jen Oidipovi. Najdeme ho v základu příběhu o Faustovi, nebo také u Ibsena.¹¹⁶ Je přitom zajímavé, že v literatuře se hybris většinou nepojí s pýchou obecně, ale s pýchou poznání, stejně jako v Oidipovi. I v románu Erika Fosnese Hansena se setkáme s tím, že přílišný důraz na poznání přináší zkázu.

2.6.2 Titanic jako rámeček románu

Pro Hansenův román je typické, že motiv hybris, obsažený v jeho ději, se odráží také ve formální stránce knihy. Není tak náhoda, že se román odehrává právě na Titanicu - potopení největšího parníku své doby, který byl přitom považován za nepotopitelný (a který navíc nesl titánské jméno), je ideálním nositelem tématu románu. Motiv hybris však zároveň není jediným rysem, který dělá z Titanicu vhodnou volbu pro jeviště příběhu.

Většinu látky Hansenova románu netvoří popis plavby Titanicu, ale příběhy čtyř hudebníků, kteří na lodi cestují jako lodní orchestr. Výběr rámce, do kterého je vyprávění zasazeno, však má specifický význam: tok vyprávění se tím dostává do souladu s aristotelovským požadavkem na klasickou tragédii, jímž je jednota děje, času a místa - děj se odehrává na Titanicu, v pěti dnech, a týká se setkání čtyř individualit, které jsou hlavními protagonisty románu.¹¹⁷

Tím, že jsou zařazeny do románového rámce, kterým je plavba Titanicu a jeho potopení, však zmíněné čtyři příběhy dostávají ještě další rozměr, a tím je jejich ukončenost.

¹¹⁶ Zajímavá diskuse o vztahu Ibsena k řecké tragédii proběhla například také v článcích „Diderot's Tableaux, Greek Tragic Form and Gengangere“ a „An Attempt to Remove Ibsen from Antiquity to Modernity“ Joan Templetonové a Erika Østeruda.

¹¹⁷ Pokud pak jde o „vsunuté“ příběhy samotné, ty už toto schéma nenarušují. Dalo by se dokonce říci, že jsou zde uvedeny podobným způsobem, jaký popisuje v *Poetice* Aristotelés, když hovoří o výstavbě Homérovy *Odyssey*: samostatný příběh je do textu přidán ve vhodnou chvíli, tak, aby nenarušil hlavní dějovou linii. Aristotelés, *Poetika*, s. 4.

Aristotelés v Poetice požaduje, aby děj tragédie byl celistvý. Příběhy našich hrdinů jsou jejich životní příběhy, a jsou tedy otevřené, dokud hrdinové žijí. V případě Hansenova románu se však příběhy hrdinů nejen uzavřou: jsou vlastně uzavřené, a tedy ucelené, už od samého začátku, protože čtenář ví, jako dopadla plavba Titanicu. Z toho důvodu tedy zřejmě není náhoda, že autor ve svém románu nevytvořil vlastní fiktivní loď, ale vybral si notoricky známý příběh z historie.

2.6.3 Hudba

Na začátku druhé části této práce jsme popsali článek Anne Oterholmové „Mens det tragiske forsvinner“. Viděli jsme, že Oterholmová věnuje v souvislosti s tragičnem velkou pozornost hudbě, hudebnosti textu. Spojuje ji jednak s protiklady, které utvářejí rytmus textu, s typy času, které se v textu objevují (mísí), a v neposlední řadě se zámlkami, literární melancholií. To, co Oterholmová popisuje ve svém článku, přitom najdeme i v Hansenově románu: jednak v mísení textu s citáty (citáty nejsou v knize vybírány náhodně a mají pro výklad děje v několika případech zásadní význam, jak ukážeme níže) a jednak v propojení textu s motivem tance smrti, který taktéž popíšeme níže. V Hansenově románu však motiv hudby nezůstává jen v této rovině.

Erik Fosnes Hansen celý svůj román uvádí mottem, které pochází z románu *Wilhelm Meisters Lehrjahre* a jehož autorem je J. W. Goethe:

Harfenspieler

Wer nie sein Brot mit Tränen ass,

Wer nie die kummerwollen Nächte,

Auf seinem Bette weinend sass,

Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldeg werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf werden.

Citát ze známého Goethova bildungsrománu se na začátek románu hodí, protože popisuje schéma tragického děje (vyšší moc, vina-nevina, přesto trest). Hansen si ho však vybral zřejmě ještě kvůli jedné věci, a tou je, že citát je vložen do úst harfeníka, má tedy vztah k hudbě. Hudba se přitom v románu, kromě toho, že jej uvádí, objevuje i na dalších rovinách: najdeme ji v originálním názvu textu *Salme ved reisens slutt* („salme“, žalm, je v norské protestantské tradici zpíváný) je různými způsoby přítomna v ději románu, odkazuje se na ni v souvislosti s odkazy na Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby* (konkrétní příklady uvedeme níže), v případě Petroniova příběhu je spojena s osudovostí (právě hudba vyvolá ducha, který Petroniovi předpoví budoucnost a dožene ho na Titanic), a v neposlední řadě ji v závěru románu Hansen využije jako prostředek k propojení minulosti a přítomnosti (když Jason při potápění lodi hraje Händelovo Largo, skladbu ze svého dětství). Právě tento typ propojení hudby s časovostí přitom odpovídá tomu, co popsala Anne Oterholmová: historický čas románu (vnesený do textu historickými událostmi) se spojí s cyklickým časem. (Mísení cyklického a lineárního času a téma časovosti vůbec je přitom něco, co se objevuje ve všech výše rozebíraných románech.)

2.6.4 Jasonův příběh - hudba v. věda

Hansenův román popisuje příběhy čtyř členů lodního orchestru. Příběh, který mezi nimi dominuje, patří jejich kapelníkovi Jasonu Cowardovi, jehož život je poznamenán setkáním dvou složek, které v románu hrají výraznou roli: motivů poznání (viz téma hybris) a hudby.

Jasonův život lze rozdělit na tři části: dětství s otcem a matkou, dospívání po smrti rodičů a dozrání - ještě v době, než se dostane na Titanic. V Jasonově dětství hraje významnou roli otec-lékař, zástupce vědy, který Jasona zasvětil do tajů astronomie. Na druhé straně stojí matka, která reprezentuje spíše citovou a duchovní stránku jeho života: zatímco s otcem si Jason prohlíží lékařské knihy, s matkou obrázkovou Bibli. Když pak otec kupuje Jasonovi dalekohled, je to právě matka, kdo prosadí, aby dostal také housle, a později ho učí hrát.

Nedá se říct, že by v této fázi Jasonova dospívání stály housle jakožto zástupce hudby a dalekohled jako reprezentant poznávání proti sobě, fungují spíš vedle sebe, aniž by se navzájem rušily. Když otec Jasonovi ukazuje pokus se strunami a vysvětluje mu, že planety obíhají ve svých drahách na podobných principech, podle jakých se řídí uspořádání tónů, a odhaluje mu Keplerovo tajemství „hudby sfér“, dochází v rámci románu ke smísení a spojení těchto dvou prvků. To se ale změní ve chvíli, kdy Jasonovi rodiče zahynou (příznačně při *výzkumu* bakterií v Indii) a Jason se dostane do situace, kdy neví, jakým směrem se má jeho život dál ubírat.

2.6.5 Hamlet

Tak se zahajuje období Jasonova dospívání, ve kterém Hansen svou postavu vybavuje některými hamletovskými rysy: dívka Čipeva, ke které si Jason vytvoří vztah, je pomatená a

nakonec se utopí. Jason sám má také, stejně jako Hamlet, období, kdy mezi sebou a okolním světem vytvoří bariéru zdánlivého šílenství.¹¹⁸ Na Hamleta odkazuje také scéna, která se odehraje poté, co se Jason dozví, že rodiče zemřeli - na chodbě (internátní školy, kde Jason studuje) ho najde profesor přírodních věd a vezme ho k sobě do kabinetu, kde se ho snaží utěšit. Scéna tak probíhá v obklopení nejrůznějšími lebkami, přičemž Jason v jednu chvíli jednu z nich drží před sebou. Profesor Jasonovi na příkladu lebky vysvětlí, že člověk nebyl stvořen, ale vyvinul se v průběhu evoluce z opice. Jason v této scéně dojde k závěru, že Bůh není, a přírodní vědy začne považovat za jediný možný způsob přístupu ke světu.¹¹⁹

Scéna, kdy před sebou Jason drží lebku, tedy upomíná na hřbitovní scénu ze Shakespearova Hamleta. Tato podobnost zřejmě není náhodná, přesto je třeba zmínit, že význam těchto dvou scén je různý: pro Jasona je lebka, kterou drží v ruce, především důkazem moci rozumu (právě na ní mu profesor evoluci vysvětluje), dalo by se říct, že jeho přístup k ní odpovídá přístupu ke světu, jaký je typický pro Oidipa – vše je možné poznat a tímto poznáním si lze podmanit svět. V Hamletovi uvozuje scéna s lebkou do textu převedený žánr tance smrti: Hamlet vezme do ruky lebku, která „kdysi měla jazyk a uměla zpívat.“¹²⁰ Následuje výčet všech, kdo zemřeli, bez ohledu na postavení, a úvaha nad tím, že smrt je v tomto směru všemocná. Pro Hamleta je tak na rozdíl od Jasona lebka mementem mori, odkazuje na bezvýznamnost a marnost lidského snažení.

Hamlet je obecně tragická postava, která se k vědění staví přesně opačným způsobem než Oidipus. Jeho jednání není poznamenáno hybris, ale naopak nejistotou a skepsí ohledně

¹¹⁸ Erik Fosnes Hansen, *Salme ved reisons slutt*, s. 101.

¹¹⁹ Erik Fosnes Hansen, *Salme ved reisons slutt*, s. 112, 113

¹²⁰ Martin Hilský v této souvislosti upozorňuje na zajímavé spojení motivu smrti a hudby, kterým je „tanec“ uvozen; to je přitom vzhledem k námětu Hansenovy knihy zajímavé i pro nás. Viz Hilský, Martin, *Shakespeare a jeviště svět*, s. 523.

toho, co člověk může ovlivnit, co může skutečně poznat. Aby zakryl svoje skutečné úmysly (a svou nejistotu), volí Hamlet v Shakespearově hře chování, které má navodit dojem, že ztratil rozum. Tento pro dánského prince typický odklon od jistoty lidského rozumu a poznání nakonec zažije i Jason, který je přitom v první části svého života předurčen spíš k „oidipovské“ dráze.

Jason se s odchodem rodičů vyrovnává dvěma způsoby: jednak se, podobně jako Hamlet, uzavře před světem, jednak se oidipovsky upne ke světu vědy (jak jsme viděli ve scéně v přírodovědném kabinetu). Toto období je však jen přechodné a končí tím, že se Jason se „světem rozumu“ rozloučí: zbaví se posledních památek na svého otce, který právě tento přístup ke světu v románu reprezentuje - jeho „osvícenské“ dopisy o neexistujícím Bohu a zlaté hodinky hodí do řeky (přístroj na měření času nechá podlehnout přírodnímu živlu). Právě po této události následuje sebevražda Čipevy a Jasonův rozchod s rodinou a začíná období, kdy Jason sice studuje medicínu, jak mu bylo už od dětství předurčeno, ve studiu ale nedokáže najít žádný smysl. Studium na medicíně tak ukončí, a to symbolicky v důsledku scény, kterou Hansen nazve „danse macabre“.

2.6.6 Danse Macabre: spojení smrti a hudby

Tanec smrti, který se odehraje v pitevně lékařské fakulty, je zajímavý už tím, že jej autor vydělil z okolního textu a přisoudil mu formu, která připomíná severské středověké balady:

DANSE MACABRE

Først drakk de nok en flaske

– da hadde de det skrekkelig morsomt

Siden lekte de med preparatene

– da hadde de det skrekkelig morsomt

De lo av en gassforgiftet dame

– og hadde det slett ikke så verst

...¹²¹

Tanec zde má refrén, který se v průběhu „skladby“ lehce obměňuje, ale zachovává metrum. V tomto směru navozuje autor skutečný vjem tance, hudby, a odkazuje nejen na hudební akcent románu, ale také na význam, jaký má v knize právě spojení hudby a smrti, jehož je tanec smrti metaforou. K této problematice se vrátíme v závěru této části práce.

Dostáváme se tu však také znovu ke srovnání s Hamletem, kde je, jak už jsme zmínili, scéna s lebkou uvozením zachycení tance smrti. V té souvislosti lze najít mezi oběma „tanci“ významný rozdíl: tanec, který prezentuje Shakespearova hra, je klasický tanec smrti, takový, který poukazuje na marnost všeho a je v podstatě holdem smrti jako moci, která nakonec přemůže všechny. Tanec u Hansena se liší tím, že dělá pravý opak – zachycuje znevážení, výsměch smrti.

V tomto směru by se tanec, který zde Hansen popisuje, spíše podobal jinému typu tance spojeného se smrtí – dionýským slavnostem. V souvislosti s naším tématem se přitom dionýsovskými slavnostmi, respektive kultem boha Dionýsa, zabývá Friedrich Nietzsche ve své práci *Zrození tragédie z ducha hudby*.

Nietzscheho teorii jsme popsali už v teoretickém úvodu k této práci: Nietzsche v jejím rámci dokazuje tezi, že řecká tragédie má původ ve spojení dvou principů, přírody a kultury, v řecké tradici reprezentovaných bohy Apollónem a Dionýsem. Nietzsche přitom tento princip aplikuje na tragédii obecně a zastává názor, že aby bylo tragično možné, nesmí v něm

¹²¹ Erik Fosnes Hansen, *Salme ved reisons slutt*, s. 125. Toto vydělení z ostatního textu, společně s využitím citátů, můžeme spojit s výkladem Anne Oterholmové ohledně řečových kódů, které vyprávějí literární napětí.

chybět ani dionýská složka, spojená se zánikem individua, ani apollinská složka, která tento fakt ospravedlňuje a zjemňuje: tragédie u Nietzscheho funguje jako transcendentální útěcha v rámci pozemského života.

Aplikujeme-li toto pojetí na Hansenův „danse macabre“, vidíme, že tragický není – není tu žádný náznak „transcendentální útěchy“, apollinský prvek tu zcela chybí.¹²²

Nacházíme zde však dionýské rysy: scéna se odehrává v noci (dionýská temnota), je v ní akcentována tělesnost, je spojena s porušováním těl (dionýské trhání těl proti apollinskému krásnému a zcelenému tělu) a s opilostí, tedy se zamženým stavem mysli. V neposlední řadě je, jak už jsme zmínili, potupením smrti.

2.6.7 Scéna v krysí aréně

Po „danse macabre“ následuje v románu vyloučení Jasona z medicíny. Začne se pohybovat na dně společnosti – i tuto fázi jeho života lze nazvat „dionýskou“. Pak se však Jason setká se starým přítelem a společně s ním navštíví krysí zápasy. Scéna, kdy se v přeplněné místnosti házejí do ringu krysy, které jednu po druhé zabíjí k tomu určený pes, tak sice nejdříve nevypadá, v příběhu však představuje zlom, který dionýský a apollinský princip v něm usmíří. Týká se to chvíle, kdy se mezi zvířaty objeví velká bílá krysa, která se psem jménem Jakob začne bojovat. Ještě než ji pes nakonec zabije, řekne Jasonovi neznámý hlas: „Ser du Jakob som slåss med engelen?“¹²³

Věta odkazuje na další citát, který stojí hned na začátku románu (za citátem z Goetha):

Og han sa: Slipp mig, for morgenen gryr.

Men han svarte: Jeg slipper dig ikke,

¹²² Tragično zde chybí i v jiných ohledech: tato scéna například znevažuje všechny hodnoty, žádné nové nenastavuje. Viz např. Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 53

¹²³ E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 145

Uten at du velsigner mig.¹²⁴

Text popisuje část biblického příběhu Jákoba, který se na útěku před bratrem Ezauem na potoce Jaboku setká s andělem Božím. Bojuje s ním až do rána. Když anděl nedokáže zvítězit a chce bojiště opustit, vynutí si na něm Jákob Boží požehnání. Jaká je Hansenova motivace ke spojení těchto dvou scén?

Hansen vedle sebe staví příběh ze Starého zákona a krysí zápasy, souboj anděla s člověkem a souboj psa s krysou. Závěr zápasů je různý, společný mají především moment boje. Určitou roli zde nepochybně hraje mytický rozměr biblického příběhu: souboj s andělem jako archetyp boje člověka – sám se sebou.¹²⁵ Protože před sebou máme Jasonův příběh, jde tedy zřejmě o alegorii boje, který se odehrává v něm. To, co si Jason na krysích zápasech „vybojuje“, by přitom mohlo opět souviset s Friedrichem Nietzsche.

Po krysích zápasech Jason ze zápasů odchází. Cestou najde na ulici promrzlou dívku. Vezme ji k sobě, dá jí peníze na šaty a ráno ji pošle domů. Dívka mu vypráví o svém otci, který hrál na housle na zámořském parníku. Od té doby si Jason začne vydělávat hraním na housle, později začne hrát na lodích a tak se nakonec dostane i na Titanic.

Toto období jeho života už román nepopisuje. Dá se ale říct, že je to období smíření obou výše popsaných extrémů – po čistě apollinském období po smrti rodičů a čistě bakchickém období, které začalo tancem v pitevně, se zdá, že Jason našel rovnováhu. Je přitom příznačné, že prostředkem k tomuto smíření jsou housle, hudba.

Nietzsche formuluje ve *Zrození tragédie z ducha hudby* názor, že tragično je úzce spojeno s hudbou, protože právě ta probouzí touhu překonat běžný svět jevů a dostat se výš.

¹²⁴ První kniha Mojžíšova 32/26.

¹²⁵ Slovo mytický na tomto místě používáme ve smyslu archetypální, opakující se.

Zároveň tuto složku tragédie staví do protikladu k racionalitě, která, pokud dostane navrch, tragično podle Nietzscheho ničí.

Obrat k absolutní racionalitě je něco, co negativně poznamenává i Jasonův život. Později se obrátí do opačného extrému, k dionýskému principu, kdy zase chybí apollinské zmírnění. Je to až scéna se zvířaty, odkazující na starozákonní (mytický) příběh, která u Jasona vzbudí lidskost, definitivně ospravedlní zavržení medicíny (jež k lidským bytostem přistupuje jako k věcem), a navede ho k hudební životní dráze, kdy Jason oba tyto principy dokáže dostat do rovnováhy.¹²⁶

Rozborem Jasonova příběhu jsme se pokusili ukázat, že je v něm obsažena řada odkazů na různé typy tragična: Hamlet, tanec smrti, hudebnost. Zároveň jsou tyto motivy zakomponovány do hlavního teoretického rámce, jímž je podle všeho Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*. Při rozboru zbylých tří příběhů v románu se nyní pokusíme ukázat, že jejich výstavba je velmi podobná – v základu stojí Nietzscheho protiklad racionalita – umění, kromě toho jsou však každý doplněn specifickým odkazem na některý z významných tragických motivů světové literatury.

2.6.8 Petronius a archaická tragédie

Petroniův příběh je uvedený starou rodinnou historií o dědovi, který si, aby postrašil ženu, nasadil na nahé tělo telecí hlavu a pak v této minotaurické podobě běhal po vesnici. Petronio dostane jméno právě po něm (na základě znaménka na rameni, které má s dědem společné), přičemž je příznačné, že lidé, kteří mu toto jméno dali, jej pro ně litují.¹²⁷ To je přístup, který je typický pro svět chápaný myticky: doby se opakují, podobnost na základě

¹²⁶ Vyrovnejí se tak i další v románu popsané rozpory – Oidipus versus Hamlet, věda kontra hudba.

¹²⁷ Např. na s. 410.

znaménka nelze obejít a jméno musí být po dědovi, na druhou stranu pak právě toto jméno na chlapce přenesl šílenství, kterým trpěl děd.¹²⁸

Petroniovo šílenství se projevuje způsobem, který odkazuje na Nietzscheho – je u něj oslabený logický element, chlapec nicméně vidí to, co ostatní nevidí: na místě, které muselo dříve být posvátným hájem, například potkává místní bůžky. V tomto smyslu je v románu jakýmsi protikladem Nietzscheova Sókrata. Tragédie je mu blízká, protože si dokáže připustit její mytický, metafyzický element.¹²⁹ To je také zřejmě důvod, proč je to v závěru románu právě Petronius, kdo vyzve ostatní hudebníky, aby neutíkali a místo toho při potápění Titanicu hráli, přestože (nebo právě proto) už je v té době zcela mimo racionální uvažování.

Pokud jde o hudbu, ta vede v Petroniově případě k elementu, který je v jeho příběhu (výše avizovanou) nadstavbou nad odkaz na Nietzscheho v jeho příběhu, a tím je loutkové divadlo. Petronius je původně také loutkář. Právě loutkové divadlo ho přivede na zámek, kde se setká s duchem, který mu prozradí tajemství, které ho pak celý další život provází a nakonec ho dovede na Titanic. V románu zůstane to, co duch Petroniovi pošeptal, nevysloveno. Pro náš rozbor je však důležité, že tento moment v příběhu odkazuje na motiv osudu, osudovosti. Sám duch reflektuje specifickou logiku, s jakou do Petroniova příběhu vstupuje osudovost: „... Slik en dukkespiller vet hva som skal skje med marionetten i neste scene, og derfor forbereder dette. Skal en gode fe inn fra høyre, stiller han prinsessen på venstre side, så feen skal komme uforvarende på henne. Dukkespilleren vet det – han som trekker i trådene vet hva som skal hende. Men ikke dukken. Det er saken.“¹³⁰ Představa

¹²⁸ To je typ fatalismu, jaký bychom mohli identifikovat v klasické řecké tragédii. Touto problematikou se zabývá např. Raymond Williams, *Modern Tragedy*, s. 17-18.

¹²⁹ Blízkost tragédie se u něj ukazuje např. tím, že je to právě on, kdo hudbou osvobodí hradního ducha, kdysi zabitého na zámku jeho pánem. Scéna s duchem Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 445.

¹³⁰ Hansen, Erik Fosnes: *Salme ved reisens slutt*, s. 430.

lidského života jako divadla je staré téma, mnohokrát tematizované např. u Shakespeara.¹³¹

Ani představa lidí jako loutek, které Bůh/osud vede životem, není nijak nová. Pro nás je zajímavé, že téma osudu a boje s ním je dalším z témat tragédie – napětí mezi předurčeným osudem a snahou individua tomuto osudu uniknout je například hlavní hnací silou Sofoklova Oidipa.

2.6.9 David a blízkost nízkého a vysokého

Příběh houslisty Davida je v románu specifický tím, že obsahuje tragikomický, nebo možná bychom mohli říct karnevalový prvek, na který odkazuje už Hansenem zvolené motto příběhu, vídeňský popěvek „Ach, du lieber Augustin, alles ist weg!“¹³²

V příběhu sám David vypráví, že Augustin byl vídeňský muzikant, který v době moru jednou (v opilosti) spadl do jámy s nakaženými mrtvými. Když zjistil, kde je, zanotoval si výše zmíněný verš, načež ho uslyšeli hrobníci a z jámy ho vytáhli.

Motiv živého mezi mrtvými, a s tím spojeného veselí, které vítězí nad smrtí, připomíná Jasonův dance macabre, odkazující na dionýskou rovinu románu. V případě Davidova příběhu má však tento motiv ještě další rozměr: zdůrazňuje motiv mísení vysokých (tragických) a nízkých (komických) složek v příběhu, který je přitom jako celek tragický.

Mísení vysokých a nízkých motivů není tragédii zcela cizí. Je sice v rozporu s pojetím tragédie, jak ho propagoval například Racine, u Shakespeara je však téměř nedílnou součástí všech tragédií: *Richard III.*, temná tragédie o temných stránkách lidského nitra, je například opakovaně prokládán klaunskými výstupy titulní postavy.¹³³ Totéž můžeme říct i scéně

¹³¹ K tomuto tématu se vyjadřuje např. Martin Hilský kapitole Jevišťe svět a shakespeareovská zrcadlení, in : Martin Hilský, *Shakespeare a jeviště svět*, s. 25-30.

¹³² E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 300.

¹³³ V této souvislosti k *Richardovi III.* viz Martin Hilský, *Shakespeare a jeviště svět*, s. 334.

z Hamleta, kterou popisujeme výše v rámci Jasonova příběhu: scéna na hřbitově spojená Hamletovou meditací o smyslu života je spojena se znesvěcováním lidských ostatků a žertováním hrobníků.¹³⁴

David je v příběhu spíše komickou postavou – příliš drobný a příliš mladý na velká gesta, o která se snaží. Ve chvíli, kdy dozrává („ukládá trest sám sobě“) a odchází na Titanic, však dodává svému příběhu tragický akcent. Pro nás je však důležité, že tragickým se Davidův příběh nestává tím, že se potopí Titanic, ale tím, že jak tragická, tak komická složka se udržují ve specifické rovnováze, jaká je zachována například u výše popsaných Shakespearových tragédií. Jaký je přitom takový poměr?

Terry Eagleton na jednom místě své práce cituje názor Michaila Bachtina, že tragédie je úzce spřízněná s karnevalem, protože hlavním smyslem obou je jediné: dosáhnout obnovy, vystavění nového světa na troskách starého.¹³⁵ Rozdíl mezi oběma žánry má být jen v tom, že karneval dosahuje stejného účinku smíchem, tragédie vážným pojetím. Podstatný je však u obou především motiv změny starého za nové.

V Davidově případě sledujeme v jeho příběhu jeho duševní dozrání, které se nakonec projeví tím, že na odchodu domova vzkáže otcí, že „udělí trest sám sobě“. Tím, že se rozhoduje udělit si trest, se rodí nový David, který nechává toho starého za sebou. Davidovu smrt na Titanicu bychom mohli považovat za osudové naplnění trestu - a tedy naplnění jeho změny, jeho dozrání. V tomto směru bychom skutečně Davidův příběh mohli chápat jako zástupce tragédie-karnevalu v Hansenově románu.

¹³⁴ Více k tomuto tématu viz Martin Hilský, *Shakespeare a jeviště svět*, s. 521.

¹³⁵ Rozdíl má být podle Bachtina jen v tom, že karneval dosahuje kýženého účinku prostřednictvím smíchu, a tedy je podle jeho názoru účinnější. Viz Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 248.

2.6.10 Spot a Kierkegaard

Poslední ze samostatně pojednaných příběhů, příběh Spotův, obsahuje řadu apollinských a dionýských motivů: Spot je na začátku světlovlasý chlapec, který má rád slunce, slunce dokonce dokáže slyšet (a sjednotit ho tak s hudbou). Sluneční „hudba“ je také motivací jeho nadání ke skládání hudby. V dospívání však musí volit mezi kariérou houslisty a skladatele, což v něm vyvolává pnutí a nejistotu. Později, když Spot (tehdy ještě pod jménem Leo Lewenhaupt), studuje v Paříži, prodělá několik nemocí a změní se mu vzhled – ze světlovlasého chlapce ve vysokého, hubeného a tmavého muže. Apollinské atributy tedy nahradí rysy, které se spíše blíží dionýským – patří k tomu i pozdější záliba v alkoholu a později ke kokainu. (Je přitom zajímavý paradox, že právě jedině v kokainovém – dionýském - opojení se Spot dokáže vrátit do svého světlého, apollinského dětství.)

Když dokončí studia, začne Spot konečně dělat to, po čem toužil. V tu chvíli ale dojde k situaci, kterou bychom mohli označit za tragicky ironickou: přestože po mnoha letech čekání skládat může a chce, nedokáže to, ztratí pro to cit (sám mluví o tom, že už neslyší slunce).¹³⁶ Nastoupí tak dráhu neúspěšného skladatele, která končí rozpadem jeho manželství a útekem před věřiteli.¹³⁷

I ve Spotově příběhu vidíme, že nese odkazy na Nietzscheho. V rozporu mezi tím, že Leo ve chvíli, kdy už skládat nejen chce, ale i může, a přesto to nedokáže, lze však podle našeho názoru vystopovat ještě jednu teorii tragična, a to kierkegaardovskou teorii apriorně tragické lidské existence. Opět v této souvislosti přebíráme interpretaci Vigdis Ystadové:

¹³⁶ „Men at han fikk komponere, som han hadde villet alltid, gav ham ikke fred, gjorde ham ikke fri, slik han hadde håpet.“ E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 280 . Tragickou ironii a její význam pro tragično jsme zmínili výše v rozboru románu *Kjærlighet*. Vrátime se k ní také v závěru této práce.

¹³⁷ Právě tehdy si také Leo Lewenhaupt změní jméno na Spota, slovo, které v angličtině příznačně může znamenat „skvrna“.

podle Ystadové u Kierkegaarda vše, s čím se ve světě setkáváme, pramení z

„Verdensaanden“, jakéhosi základního smyslu, který se projevuje v každé chvíli historie, a tak i v životě každého jedince. Žádný člověk se tak nemůže zcela odpoutat od zodpovědnosti za dějiny, jejichž je součástí. Kierkegaard tak podle ní také formuluje vlastní charakteristiku tragického hrdiny: je to člověk, který si uvědomuje, že dějiny se musí měnit, že starou dobu je třeba nahradit novou, a sám v tom směru začne konat. Každý člověk je ale už z podstaty uvězněn v době, jejíž je součástí, a jediný způsob, jak se od ní oprostit, je sám sebe zničit. Z toho Kierkegaard vyvozuje, že každý lidský život je už z podstaty tragický.¹³⁸

V části Spotova příběhu, která předchází jeho útěku před sebou samým, čteme v souvislosti se skládáním, ke kterému konečně dostal příležitost: „Det var store tider innen musikken (...) Det ble komponert på nye måter, i helt nye uttrykk (...) I alt dette kom Leo Lewenhaupt til kort.“¹³⁹ Leo ve chvíli, kdy konečně začne skládat, už patří do staré doby, a není schopen prolomit bariéru, která stojí mezi ním a novými časy. Je si toho přitom vědom: „Men han *ante* det fulkomne (...) Og dette: å vite, men ikke makte – det gjorde ham syk.“¹⁴⁰ Do třetice výše zmíněné teorii odpovídá i sen, který se Leovi zdá, ještě než odejde na studia: vidí dvě hvězdy, na které má nepřekonatelnou potřebu dosáhnout. Jedna z nich v jednu chvíli zmizí. Zbývá tedy sáhnout si na zbylou hvězdu. V tu chvíli Leo slyší: „Når du har nådd til den stjernen som står igjen, skal du dø.“¹⁴¹

¹³⁸ Vigdis Ystad: „-livets endeløse gåde“ *Ibsens dikt og drama*, s. 45. Ystadová v této souvislosti jako „kierkegaardovského“ tragického hrdinu představuje například postavu Skuleho z Ibsenova dramatu *Nápadníci* trůnu: Skule se chce stát králem, aby mohl přinést zemi mír, právě jeho boj o trůn ale v Norsku probudí občanskou válku. Jediným řešením situace je tak Skuleho smrt. (Tamtéž, s. 57.)

¹³⁹ E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 279/280.

¹⁴⁰ E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 280.

¹⁴¹ E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 257.

Leo, zdá se, nedosáhne ve svém životě ani na jednu z hvězd, které měl nadosah – alespoň ne dřív, než se potopí Titanic (Hansen totiž poslední věty románu věnuje pohledu na hvězdné nebe). Jeho životní situace – “å vite, men ikke å makte“, je však jednou z podstatných podob tragédie, jak jsme se pokusili ukázat na Kierkegaardově teorii, a jak to výše formuluje i Terry Eagleton: tragický hrdina stojí v cestě ke štěstí sám sobě. Jen návrat k nějaké formě dionýského společenství pro něj může být vysvobozením.

2.6.11 Shrnutí

Když výše uvedené příběhy, včetně toho Jasonova, shrneme, vidíme, že jsou u nich výrazné čtyři rysy: všechny zachycují dospívání a dospění svých hrdinů, ve všech najdeme tragickou ironii, všechny obsahují odkazy na tragické modely světové literatury, a dohromady se pokoušejí zahrnout a popsat všechny rysy lidského života a života v něm, a jako celek tedy mají velkou, všeobsahující ambici.¹⁴²

Dospívání je především přechod, změna. Ve všech případech – Jasonově, Davidově, Spotově i Petroniově – přitom můžeme říct, že dochází oproti jejich dětství ke změně k horšímu. Změna od lepšího k horšímu, přesněji ze štěstí do neštěstí, je přitom jednou ze základních charakteristik tragédie u Aristotela.¹⁴³ Tragickou ironii jsme popsali zejména u Hanne Ørstavikové, najdeme ji ale v ostatních zde popsaných románech a domníváme, že jde

¹⁴² U hrdinů románu je zajímavá už volba jejich národnosti. David je mladík židovského původu a pochází z Vídně. Petronius pochází z Umbrie, tedy z oblasti v srdci Itálie. Spot je Němec, který žil ve Francii. Jason Coward je Angličan. Podíváme-li se na výčet skutečných hudebníků na Titanicu na konci knihy, vidíme, že národnostní složení orchestru ve skutečnosti tak pestré nebylo. Vezmeme-li navíc v úvahu odkazy, které obsahují jména hrdinů (biblický David, postava z řeckých bájí Jáson, Neronův dvořan a autor Satirikonu Petronius), máme před sebou zjevný pokus dodat románu a celku v něm představených příběhů něco jako všeobecnou platnost, a to nejen geografickou, ale i napříč dějinami.

¹⁴³ Aristotelés, *Poetika*, s. 4.

o významný indikátor pro tragické vyznění románu, stejně jako u ambice popsat svět a lidskou zkušenost jako celek, tedy z vyššího pohledu, který podle našeho názoru dodává i moderní literatuře transcendentální apel.

Významným argumentem pro tragické vyznění románu je pak samozřejmě samotné hlavní téma románu, totiž to, že se všichni hrdinové sejdou právě na Titaniku.¹⁴⁴ Zbývá tak otázka, jakou roli v příběhu, respektive v celém románu hraje samotný Titanic.

Výše už jsme popsali, že Titanic slouží v příběhu jednak jako prostředek pro časovou i místní sevřenost příběhu, jednak jako odkaz na motiv hybris. Motiv slavné lodi v sobě také, když se podíváme na výklad výše, spojuje řadu motivů z příběhů hrdinů – motivy cesty, hledání, a také motiv hudby, nebo také tance smrti (na jednom místě v první části románu například dostává prostor popis události, kdy Titanic při vyplouvání z jednoho z přístavů rozhoupe vodní hladinu tak, že se ostatní lodě dají do pohybu a Titanic ohrožují – i zde scéna evokuje tanec, tanec lodí.¹⁴⁵)

Kromě toho se však také zdá, že je v románu, který, jak jsme se pokusili ukázat, je směsicí různých tragických odkazů, Titanic zástupcem modernosti - je to loď postavená na začátku století, která vyplouvá v roce 1912 (tedy na prahu nového století). Je symbolem pokroku, cesty s jasným cílem (a tedy lineárností) a jistoty, že lidé mají svůj osud ve vlastních rukou.

Zajímavá je v této souvislosti také zmínka z první části románu: když David loď poprvé uvidí, připomene mu majestátnost parníku Wagnerovu hudbu. To je přitom podle

¹⁴⁴ Nepochybně není náhoda ani to, že příběhy zachycují právě tu část života hrdinů, která byla rozhodující pro jejich směřování na zmíněnou loď.

¹⁴⁵ V úplném závěru románu, při potápění lodí, pak narazíme na jednu neobvyklou větu: „En skorsten ramlet, tusen mennesker skrek i angst.“ Vzhledem k tomu, jak je potápění popisováno ve zbytku kapitoly, zde překvapí zvláštní typ spojení dvou událostí, jejich zkratkovité podání, jakási obřadnost obrazu, který na základě této věty vyvstane, a také melodičnost této věty. Jako by se loď potápěla tanečním krokem.

našeho názoru Hansenův odkaz na Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha z hudby*, podle kterého je v moderní době tragédie mrtvá. V této souvislosti je však třeba zdůraznit, že Nietzscheho konstatování, že tragédie je mrtvá, neznamena, že by to tak podle něj mělo být. Nietzsche naopak vyzývá k znovunastolení tragédie. To je podle nás také klíčem k tomu, jak chápat Hansenův román: Titanic, symbol modernosti a vzdoru tragédii, se nakonec potopí. Symbol moderní doby a překonání zvěle osudu tedy v Hansenově důmyslné sbírce tragických odkazů neobstojí.

Moment potopení Titanicu má však v rámci románu ještě jeden rozměr, (který už jsme výše naznačili) – vnáší do románu lineární časovost (jednak tím, že je jeho příběh konečný, jednak tím, že jde o historický motiv). Zejména z rozboru Petroniova příběhu přitom víme, že to není jediný typ časovosti, který v románu najdeme – mytický věčný návrat stejného je vlastní i v jeho příběhu popsaným odkazům na osudovost a starověkou řeckou kulturu (v Jasonově příběhu pak v zachyceném bezčasovém dětství, v Davidově v příklonu k židovské víře nebo ve Spotově honbě za hudbou slunce).¹⁴⁶ Z rozborů jiných románů (zejména *Kjærlighet*) a také z citovaného článku Anne Oterholmové pak víme, že mísení cyklického a lineárního času je důležitým motivem tragických literárních textů.¹⁴⁷ Anne Oterholmová pak různé typy časovosti, jak jsme ukázali, spojuje (na základě střídání zvuku a ticha, různých druhů rytmu, opakování, které však nikdy není úplně totožné) s hudbou. Zdá se tak, že Erik Fosnes Hansen i v tomto směru učinil tragickému vyznění románu zadosť: spojil zde cyklický (osudový, mytický a s minulostí spojený) čas s (moderním) časem lineárním,

¹⁴⁶ V tomto směru je zajímavá například scéna, kdy se Petronius v záchvatu šílenství považuje za vola ve starověkém Řecku, který má být obětován, a poukazuje na jeho tragický osud. E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisisens slutt*, s. 162.

¹⁴⁷ V této souvislosti je například signifikantní, že román *Ka*, který i na základě dalších motivů označujeme za netragický, tuto časovou kombinaci jako jediný z rozebíraných románů postrádá.

který navíc spojil s motivem hudby (víme, že ten je v románu velmi výrazný). Tím svůj román propojil jednak se zmíněnou teorií Anne Oterholmové, jednak (znovu) s Nietzscheho teorií tragédie. V tomto směru je pak názorný závěr jeho románu, který všechny v této souvislosti uvedené motivy spojuje:

Když se loď potápí, lodní orchestr neutíká, ale na Petroniův popud hraje. Jason určí, že se bude hrát Händelovo Largo, skladba, která se v románu pojí s jeho dětstvím.¹⁴⁸ Tím se Jason vrací do stavu popsaného na začátku této části práce, kdy stáli otec a matka, dalekohled a housle, a tedy hudba a věda, v jeho životě v rovnováze. V závěrečném pohledu na orchestr Titaniku se tedy spojuje lineární časovost a cyklický čas (a s nimi hudba), a tedy apollinský a dionýský element, aby podle Nietzscheho receptu společně vytvořily – tragédii.

¹⁴⁸ Aktuální, lineární čas Jasonova života se tak spojí s mytickým časem jeho dětství.

3 Závěr

Předcházející kapitolu jsme zakončili poukazem na spojení apollinského a dionýského elementu v nietzscheovském smyslu, které je pro román Erika Fosnese Hansena *Salme ved reizens slutt* příznačné. Zároveň jsme však v souvislosti se zakončením románu poukázali ještě na další dva protikladné prvky, které se tu setkají, a to je moderní doba (reprezentovaná Titanicem) a tragédie (reprezentovaná potopením Titanicu). V této souvislosti přitom můžeme hovořit o časovosti, respektive o spojení dvou časů: moderního, lineárního času moderní doby, a času cyklického, spojeného s mýtem, nebo také – v rámci Hansenova románu – s dionýským prvkem tragédie.

Že je tragédie s mýtem, a tedy s cyklickým časem spojená, jsme už zmínili v souvislosti se *Zrozením tragédie z ducha hudby* nebo s Patočkovou studií „Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích“.¹⁴⁹ Výše jsme se pokusili ukázat, že cyklický čas v nějaké podobě najdeme ve všech výše popsaných literárních dílech: v *Kjærlighet* Anne Ørstavikové je zastoupen motivem vlaku, který se objevuje na začátku románu a vrací na konci, v *Avslutningen* se příběh uzavírá na stejném místě, jako začal, v *Maskeblomstfamilien* poukazuje na nekonečný pohyb motiv paternosteru, v Hansenově románu je cykličnost spojena s hudbou a návratem do dětství. Je však třeba poznamenat, že jen přítomnost odkazů na cyklický čas, na věčný návrat, k tomu, aby dílo dostalo tragický rozměr, nestačí.

Cyklický čas je totiž výrazně tematizován také v románu Tale Næssové *Ka* (v tomto směru jsme příslušnou problematiku rozebrali v souvislosti s článkem Anne Oterholmové „Mens det tragiske forsvinner“), který jsme v příslušné části této práce označili za netragický:

¹⁴⁹ Viz první část této práce, zejména kapitola popisující Nietzscheho teorii tragédie.

text končí tím, že se hrdinka rozplyne, smísí se světem kolem, který se dál otáčí, aniž by vražda jejího druha cokoli změnila. Jak je tedy možné, že *Ka* za tragický román nepovažujeme, zatímco, u ostatních románů cyklickou strukturu považujeme za jeden z tragických rysů? Důvodem k tomu je, že v ostatních, podle našeho názoru tragických románech je cyklický čas specifickým způsobem smísen s časem lineárním, nezůstává jen sám o sobě hlavním rysem díla, jako je tomu v *Ka*, kde „lineární“ motiv vraždy nic nezmění (a je tedy cyklickým časem zcela přemožen).

Jinými slovy, kdyby v *Ka* vražda hrdinčina druha měla nějaký vliv na děj, bylo by zřejmě možno jej považovat za román s tragickým vyzněním. (To by se přitom dalo v rámci románu – při dodržení požadavku na srozumitelnost a zjevnost pro diváka – nejlépe ukázat tak, že by vražda nějakým způsobem někoho bolestivě zasáhla – viz níže). V *Kjærlighet* v tomto smyslu zajišťují tragičnost, neboli lineárněčasovou rovinu stojící v opozici k popsaným motivům cyklickým, „lineární“ motivy jako Jonovy deváté narozeniny nebo jeho smrt. *Avslutningen*, jak jsme se pokusili výše ukázat, není tragické pouhým faktem Johnnyho smrti, ale hlavně díky tomu, že si hrdinka jeho smrt připustí – tedy vpustí do svého světa (lineární) časovost. V *Maskeblomstfamilien* je příběh „ukončen“ tím, že hrdina sám sobě ukládá trest (v této souvislosti bychom mohli říct, že i motiv trestu a jeho přijetí lze v tragédii považovat za vpád lineární časovosti). Pokud jde o Hansena, popsali jsme už střet Titanicu jako zástupce moderní doby a jeho potopení. Nelze přitom přehlédnout, že mísení dvou typů času, odpovídající popsaným příkladům, označuje ve výkladu Vigdis Ystadové za princip lidské (tragické) existence i Søren Kierkegaard ve své teorii „gjentagelse“, kde není opakování nikdy prostým návratem předchozího, ale vždy je spojené s určitým typem popření předchozího, je tedy zároveň cyklickým principem i jeho lineárním popřením. Pojem

„gjentagelse“ tak ideálně zastřešuje výše popsaný požadavek, aby se tragické dílo vyznačovalo podvojnou časovostí, tedy aby mísilo lineární a cyklický typ času.

Dodejme, že tento binární typ časovosti zřejmě není výsadou moderní literatury. Jan Patočka ho považuje za princip mytické časovosti vůbec a vysvětluje na jeho základě Sofoklovy tragédie.¹⁵⁰ Stejně tak Hegelův výklad Antigony je založen na tvrzení, že jde o zachycení střetu dvou hodnotových pojetí různých dob, které mají stejnou hodnotu, kde však starší musí ustoupit mladšímu.¹⁵¹ I pokud bychom uplatnili výhradu, že jde o poměrně moderní výklady klasických tragédií, nemůžeme přehlédnout, že i v na mýtu založených klasických tragédiích hraje lineární časovost významnou roli.

V této souvislosti máme na mysli především to, že už sám hrdina tragédie je z principu konečným, a tedy lineárně časovým prvkem díla: hrdina na konci umírá, případně na něj dopadá jiný druh „konečnosti“ související se závěrem tragédie, jako například trest. Trest může přijít „shůry“, ale hrdina si ho může uložit také sám, jako to dělá například David v *Salme ved reisens slutt* (nebo Adrian v *Maskeblomstfamilien*, pokud Christensenův román pojmem jako tragédii). Uložení a přijetí trestu je přitom v Davidově příběhu zlomovým okamžikem, který vede k naplnění jeho (tragického) osudu na Titanicu. Je přitom důležité jednak z hlediska momentu sebereflexe (o které se ještě zmíníme), jednak právě jako jedinečný, nevratný, a tedy časový moment příběhu (je příznačné, že ve všech směrech dvojaké *Maskeblomstfamilien* nevznívá ani Adrianovo „sebepotrestání“ zcela jednoznačně).

Tragický hrdina však s časovou strukturou románu souvisí ještě jedním způsobem, a to prostřednictvím svého lpění na něčem, oné přístupnosti utrpení, a tedy tragickému rozměru, kterou jsme popsali už výše. Jestliže totiž, jak jsme ukázali, v románu *Ka* hrdinka na něčem

¹⁵⁰ Viz Jan Patočka, *Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích*. Patočka Sofoklovy tragédie spojuje s mýtem, jehož hlavním rysem je opakování přinášející zároveň obrodnou změnu.

¹⁵¹ Viz výklad výše.

nelpí, a proto románu chybí tragický rozměr, ukazuje se to právě na tom, že její čin (vražda) nijak nezasáhne do běhu světa, který tak zůstává beze změny, pokračuje bez narušení ve svém cyklickém koloběhu. Dalo by se namítnout, že hrdina není jediné „místo“, kde se taková změna může teoreticky projevit, když se ale na věc podíváme hlouběji, vidíme, že najít jiný „lakmusový papírek“ tragické změny než hrdinu by v literárním díle mohlo být obtížné, a to ze dvou důvodů: 1) jak už jsme zmínili v závěru k oddílu „Maskeblomstfamilien“, hrdina je hlavní prostředek, jak lze zapůsobit na čtenáře/recipienta díla tak, aby bylo dosaženo kýženého účinku (tedy schopnosti čtenáře pochopit tragický rozměr díla, řekněme katarze). 2) I literární dílo je pořád především mimesis v aristotelovském smyslu, je to napodobování reality, nikoli realita. Pokud však „napodobujeme“, je tento akt nutně vždy spojen se zobrazováním. Nemusí přitom být až takový rozdíl v tom, jestli zobrazujeme/ukazujeme na divadle (jak s tím počítá Aristotelés), nebo na stránkách knihy. Obě situace mají společné to, že musí cokoliv být ukázáno tak, aby to mohlo být pochopeno (divákem/čtenářem). V této souvislosti přitom narážíme na skutečnost, že jediný účinný prostředek, jak toto uchopitelné ukázání v rámci díla uskutečnit, je jakýsi vzor člověka/čtenáře, tedy tragický hrdina. Pokud bychom tedy románu *Ka* chtěli dodat tragický rozměr, nejlépe by toho bylo možné dosáhnout tak, že by vražda, která se v něm odehraje, nějakým způsobem někoho (hrdina) bolestivě zasáhla. To by přitom v jednu chvíli splnilo dvě podmínky tragédie: jednak požadavek na utrpení hrdiny (a čtenáře), jednak požadavek na nevratnou změnu (v podobě trestu hrdiny, jeho smrti, jeho utrpení v důsledku pochopení), která do románu vnese lineární časovost. V této souvislosti by se tedy dalo říct, že motiv trpícího hrdiny a lineárního času spolu v tragédii překvapivě úzce souvisejí.

Výše zmíněný Kierkegaardův pojem „gjentagelse“, spojený s principem podvojně časovosti, lze, jak už jsme viděli výše, vztáhnout ještě k jednomu z výše popsaných aspektů

tragického díla, k tragické ironii. V *Kjærlighet* jsme popsali, jak se na konci návratu motivu vlaku naplňuje ironickým způsobem. V souvislosti s označením ironie jako jednoho z rysů tragična v *Kjærlighet* jsme v poznámce č. 86 také zmínili, že ironie hraje důležitou roli také v teorii modů Northropa Frye představené v jeho *Teorii kritiky*. Frye ironii v rámci vysokého mimetického modu, kam řadí i tragédii, popisuje jako zástupce nevyrovnanosti, nepatřičnosti v rámci tragického děje, která se podle něj projeví tím, že hrdina, přesto, že má dostatek síly, aby nepodleh, podléhá. V tomto smyslu bychom mohli říct, že tragickou ironii v tragédii zajišťuje skutečnost, že hrdina podléhá do jisté míry zbytečně.¹⁵² V dané souvislosti jsme už poukázali na to, že podobné motivy najdeme v různých klasických tragédiích, včetně *Antigony*. V *Kjærlighet* Jon umírá před domem, který není prázdný. V *Avslutningen* vedou veškeré Moniny pokusy o přibližování se k lidem k jejich odmítnutí, a nakonec ke smrti Johnnyho (její příčinou je přitom Monin pokus o sexuální sblížení s mužem v parku). V Hansenově románu můžeme tragickou ironii najít v příběhu Spota, jehož tragédie začíná právě tehdy, když už mu nic nebrání, aby dělal, co si vždycky přál, nebo u Petronia, na kterého rodina výběrem jména uvalí rodinnou kletbu, pro niž ho pak lituje. I v tomto případě se tedy zdá, že moderní literaturu můžeme označovat za tragickou na základě rysů, které nechybí ani staré, klasické tragédii. Kromě toho bychom rádi zdůraznili, že právě tragická ironie je podle našeho názoru tím, co odlišuje pouhé popisy smutných událostí od tragických textů, protože pouhé smutné události jsou tím uměle vyostřeny, postaveny do ještě jasnějšího světla. Kromě toho přitom takovéto vyostření příběhu nepřímě odkazuje k něčemu vyššímu, co stojí ještě za dějem (co vedlo hrdinu k nelogickému, zbytečnému pochybení s fatálními následky), možná by se dalo říct, že dodává textu transcendentální přesah.

¹⁵²Blíže k pojmu ironie a teorii modů u Fryeho. Northrop Frye, *Teorie kritiky*, např. s 185-8.

Transcendentálním přesahem tragédie v této práci myslíme především odkaz na mytologickou rovinu tragédie, jak ji popisuje Nietzsche – jde o onen dionýský princip temnoty, opojení a kolektivity, který spojuje tragédii se základním dionýsovským mýtem smrti a znovuzrození, který se v každé nové tragédii znovu opakuje, a to na základě kierkegaardovského principu „gjentagelse“, tedy věčného návratu, pokaždé ale modifikovaného.

Terry Eagleton ve *Sladkém násilí* říká, že původní mytologická rovina tragédie nezmizela, jen se proměnila – osud nahradila logika, bohy rozum.¹⁵³ Podle našeho názoru je však zmíněná transcendence-mytologičnost v románech, které jsme zde popsali, přítomna ještě jednoznačněji, než to připouští Eagleton. Jednak se domníváme, že je to vidět už na specifickém, výše popsaném binárním vzorci časovosti, který se objevuje ve všech románech, až na *Ka*, které ale na základě naší interpretace tragické není. Dále jsme poukázali na to, že se v románech nápadně často objevuje motiv cirkusu, pouti nebo karnevalu (najdeme je v *Avslutningen*, *Kjærlighet*, Hansenovi, kde Petronio část života stráví jako loutkář a část také v cirkuse, a dokonce i v *Maskeblomstfamilien*, kde Adrian jednak hraje divadlo, jednak se neustále převléká). Tyto „obrazy“ přitom můžeme chápat jednak jako miniatury světa (a tedy transcendentální přesah textů, které nevyprávějí jen příběh samotný, ale interpretují celý svět), jednak jako odkazy na dionýsovské opojení.¹⁵⁴

Za transcendentní rovinu textu lze považovat také vše, co odkazuje k jakési vyšší moci, která řídí naše životy. V námi rozebíraných románech samozřejmě bohy nenajdeme,

¹⁵³Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 295.

¹⁵⁴ Jako dionýsovský motiv lze chápat i motiv hybris, na který odkazuje Hansenův román. Hybris je totiž pojem tradičně spojovaný s bohyní Fortunou. „Kolo štěstěny“ je obrat pocházející už z antického chápání světa: čas pořád běží, a má podobu kola, kdy je člověk, který je zrovna nahoře, předurčen k pádu. Viz např. Raymond Williams, *Modern Tragedy*, s. 20-22.

výše jsme však naznačili, že motiv osudu může být spjat už se samotnou ambicí na výklad světa jako takového, jeho obecných zákonitostí, která se v románech objevuje opakovaně.¹⁵⁵ Zároveň se domníváme, že lze osudovost spojit s tragickou ironií: například v *Kjærlighet* se Jonova zbytečná smrt pojí s motivy, které odkazují na logicky neuchopitelnou přitažlivost postav: osudovou noc se auta, ve kterých jedou Vibeke a Jon, setkají na silnici, žena s parukou se nejdřív setkává s Vibeke, později s Jonem, žena s parukou a Tom, jak se ukazuje, patří k sobě (nic z toho však Jonovi nepomůže, což bychom samo o sobě mohli považovat za tragickou ironii).

Na nejvýraznější tematizaci osudu však narazíme v Hansenově románu *Salme ved reisens slutt*. Román končí větami „Da kunne de se stjernehimmlen. Den var uvanlig klar. Så sank skipet,“ jež nechávají vystoupit do popředí hvězdné nebe.¹⁵⁶ Jde přitom podle našeho názoru o odkaz na Petroniův dřívější rozhovor s duchem o tom, kdo vlastně tahá za nitky loutkového divadla, v němž žijeme: „Du kan kalle det himmlen, og himmelens stjerner. Men dypest sett er det du selv.“¹⁵⁷

Často lze v odborné literatuře narazit na názor, že klasická tragédie je spojena s osudovostí a kolektivním uvažováním, zatímco moderní tragédie se zaměřuje více na vnitřní drama individua.¹⁵⁸ V případě Petronia však Hansen tyto dvě roviny spojuje: „moderní“ tajemství toho, že je člověk původcem svého osudu, mu sděluje nadpřirozená bytost – duch.

¹⁵⁵ V tomto směru bychom tedy nesouhlasili s Terryem Eagletonem - osud nezmizel, nebyl nahrazen logikou.

¹⁵⁶ E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 455.

¹⁵⁷ E. Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt*, s. 432. V této souvislosti se hodí poznamenat, že také motiv loutkového divadla sám o sobě odkazuje na osudovost, na postavu „režiséra“ za scénou.

¹⁵⁸ K rozdílnému pojetí hodnoty individua v řecké tragédii a v moderní době viz např. Terry, Eagleton, *Sladké násilí*, 136.

Zdá se tak, že jde o další rovinu románu, na níž Hansen spojuje klasickou tragédii s moderní dobou.¹⁵⁹

Pokud však jde o rozdělení na klasickou, „kolektivní“ tragédii a moderní tragédii samostatného individua, rádi bychom na základě výše provedených rozborů poukázali na to, že rozdíl mezi nimi nemusí být až tak velký: zaprvé jsme se zejména na příkladech Antigony a Oidipa pokusili ukázat, že jakkoli je klasický hrdina spojen se světem kolem sebe, může si přesto udržovat velkou míru svobody a individuálních hodnot. V románech, kterými jsme se zde zabývali, jsme pak viděli, že v nich nechybí odkazy na osudovost. Osud je přitom motiv spojený s kolektivním vnímáním světa: je to něco, čemu podléháme všichni bez výjimky, co ze všech lidí dělá kolektivní oběť nepředvídatelného (a často ironického) vývoje.

Už jsme také zmínili, jak je i v moderních románech důležité, aby hrdina dokázal zapůsobit na čtenáře (popsanými prostředky), a že i vyznění tragédie závisí na publiku (a je tedy opět spojené s kolektivitou). Odtud se pak opět dostáváme k pojmu hodnot – pokud dokáže tragický děj vytvořit hrdinu, se kterým se dokážou čtenáři ztotožnit, a pokud je tento hrdina zároveň (společně se čtenářem) přístupný tragickému rozměru (což, jak jsme se pokusili ukázat, je i u moderní tragédie nezbytné), předpokládá takový postup apriorně existenci hodnot, které mají jak hrdina, tak recipient tragédie společné. V teoretickém úvodu k této práci jsme přitom ukázali, že schopnost ukazovat hodnoty je jedním ze základních rysů tragického žánru.¹⁶⁰

¹⁵⁹ V podobném duchu je Jasonovo „prohlédnutí“ motivováno scénou v krysí aréně, kde na něj promluví tajemný hlas, Spotovo hledání je vedeno honbou za sluncem a Davidův dobrovolný trest pramení z jeho přijetí židovské tradice.

¹⁶⁰ Pro to, že i moderní romány slouží jako „průvodci“ hodnotami, hovoří i motivy typu „miniatura světa“, které jsme popsali výše, nebo to, jak často jsou popsány moderní romány časově a místně omezené, zcela v duchu aristotelovské jednoty času, děje a místa: *Kjærlighet* se odehrává během jednoho dne a noci, *Avslutningen* se v závěru vrací na místo, kde příběh začal, *Salme ved reisens slutt* je umístěna na palubu Titanicu a

Na začátku této práce jsme uvedli základní body z Aristotelovy teorie tragédie: důraz na určitý typ hrdiny, specifickou výstavbu děje, „hodnotovou“ funkci tragédie a její specifický, katarzní účinek. Na základě všeho, co dosud bylo řečeno, se přitom zdá, že rozebírané romány si stále mnoho „aristotelovských“ rysů podržely (včetně například důrazu na jednoty času, místa děje – *Avslutningen* končí tam, kde začíná, *Maskeblomstfamilien* je rozdělen na části Čas, Místo, Děj, *Kjærlighet* se odehrává na velmi zhuštěném čase i prostoru, stejně jako *Salme ved reisens slutt*, jehož vyprávěcí čas je umístěn na palubu Titaniku). V této souvislosti je pak pro nás zajímavý Kierkegaardův názor, citovaný Petrem Osolsobě, že je chybou klasických estetiků, když se opakovaně dovolávají Aristotelovy teorie, protože „... Aristotelovy postuláty jsou tak všeobecné, že by s ním člověk mohl naprosto souhlasit stejně jako z jiného hlediska nesouhlasit vůbec.“¹⁶¹

My bychom však v závěru této práce přesto chtěli na Aristotela poukázat, a to právě proto, že jeho teorie je, jak říká Kierkegaard, velmi obecná. Domníváme se totiž, že právě obecnost je dalším ze základních rysů tragédie, což nutně vyplývá z toho, že, jak jsme výše popsali, je tragédie žánr pokoušející se zachytit a popsat svět jako celek.¹⁶² Snaha zachytit lidskou zkušenost (ve vážné rovině) je přitom něco, co, jak se domníváme, je společné všem historickým obdobím bez rozdílu, stejně jako potřeba řídit se určitými hodnotami (a tyto hodnoty ukazovat).

To, že je tragédie obecná, tak pramení z toho, že je produktem velmi obecné a základní lidské potřeby. K tomu, že se tragédie napříč dějinami různě proměňovala (jak jsme popsali v teoretickém úvodu k této práci), je podle našeho názoru výše popsaná potřeba

Maskeblomstfamilien je rozdělena na kapitoly „Místo“, „Děj“ a „Čas“. Těto skutečnost je zároveň další spojnici moderní a klasické tragédie, kterou se nám v rámci této práce podařilo najít.

¹⁶¹Petr Osolsobě, *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, s. 101.

¹⁶² Proto také v popisovaných románech tak často narážíme na motivy „miniatur světa“ jako pouť nebo karneval.

zachycovat hodnoty. Napříč dějinami se tedy nemění hlavní účel tragédie a v zásadě se příliš neproměňuje ani její forma. Co se proměňuje, jsou jen hodnoty v ní zachycované.¹⁶³

Rozborem relevantních literárních děl norské literatury jsme zde přítom, jak doufáme, ukázali, že v tomto směru nese i „malá“ norská literatura rysy odrážející základní a stále znovu se probouzející potřebu lidské civilizace vykládat svět a udržovat hodnoty, které ho formují.

¹⁶³ Jak to odpovídá také Eagletonovu názoru a o proměnách hodnoty lidských bytostí, např. Terry Eagleton, *Sladké násilí*, s. 136.

LITERATURA

Primární literatura

HANSEN, Erik Fosnes. *Salme ved reisans slutt*, Cappelen Damm, Oslo, 1990.

CHRISTENSEN, Lars Saabye. *Maskeblomstfamilien*, Cappelen Damm, Oslo, 2008.

NÆSS, Tale. *Ka*, Gyldendal, Oslo, 1996.

OTERHOLM, Anne. *Avslutningen*, Gyldendal, Oslo, 1999.

ØRSTAVIK, Hanne. *Kjærlighet*, Oktober, Oslo, 2001.

Sekundární literatura

ARISTOTELES. *Poetika*; překlad Julie Nováková, Orbis, Praha 1962. (<http://cl.ff.cuni.cz>)

AUERBACH, Erich. *Mimesis*; přeložil Miloslav Žilina, Mladá fronta, Praha 1998.

BACHTIN, Michail. *Francois Rabelais a kultura středověku a renesance*, překlad Jaroslav Kolár, Argo, Praha 2007.

BARTHES, Roland. *Mytologie*, přeložil Josef Fulka, Dokořán, Praha, 2004.

BERGSON, Henri: in Henri Bergson: *Laughter – an Essay on the Meaning of the Comic*;
<http://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm>

CAIRNS, Douglas L. „Hybris, Dishonour and Thinking Big“, *Journal of Hellenic Studies*, 1996, s. 1-32.

- EAGLETON, Terry. *Sladké násilí – Idea tragična*; překlad Marek Sečkař, Host, Brno 2004.
- FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*; překlad Sylva Ficová, Host, Brno 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*
<http://www.gutenberg.org/ebooks/6698>
- HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, Academia, Praha, 2010
- HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*; H & H, Jinočany, 1993
- ISER, Wolfgang. „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“ přeložila Veronika Vlková. Revize překladu Jan Budňák ; *Aluze*. Č. 2/3, Roč. VIII (2004), s. 135–143.
- MÁLEK, Petr. *Melancholie moderny*; Dauphin, Praha, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*; překlad Otokar Fischer, Vyšehrad, Praha, 2008.
- NORHEIM, Marta. *Røff guide til samtidslitteraturen*; Det Norske Samlaget, Oslo, 2007.
- OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*, CDK, Brno, 2007.
- OTERHLOM, Anne. „Mens det tragiske forsvinner“; *Vinduet* č. 1, roč. 53 (1999), s. 55-59.
- ØSTERUD, Erik. „An Attempt to Remove Ibsen from Antiquity to Modernity“; *Scandinavian Studies*, Summer, 1997.
- PATOČKA, Jan. „Pravda mýtu v Sofoklově dramatu o Labdakovcích“
http://userweb.pedf.cuni.cz/kov/download/patocka_sofokl.pdf
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do současné filozofie*; Herrmann & Synové, Praha, 1997.

ROCHE, Mark W. „Introduction to Hegel's Theory of Tragedy“

<http://www.phaenex.uwindsor.ca/ojs/leddy/index.php/phaenex/article/viewFile/222/22>

[9](#)

SCHILLER, Friedrich. *O tragickém umění*; překlad Petra Valentová, OIKOYMENH, Praha, 2005.

ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představitivosti a smíchu*, Univerzita Karlova, Praha, 2007.

TEMPLETON, Joan: „Diderot's Tableaux, Greek Tragic Form and Gengangere“; *Scandinavian Studies*, Summer, 1997.

VESTAD, Geir. *Kjærlig grusomhet*;

<http://www.bokklubben.no/SamboWeb/side.do?dokId=41961>

WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*; Chatto and Windus, Londýn 1966.

YSTAD, Vigdis. „- livets endeløse gåde“ *Ibsens dikt og drama*; Aschehoug, Oslo 1996.