

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jana Alferyová

TĚLO, TĚLESNOST A IDENTITA V ROMÁNU
KLUB RVÁČŮ

Body, Embodiment and Identity in the Novel Fight Club

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková , Ph.D.

2017

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své diplomové práce, paní doc. Mgr. Libuši Heczkové, PhD., za cenné rady, připomínky a odborné vedení během celého procesu vznikání a mj. také psaní této práce.

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 dne

Jana Alferyová

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá pojmy tělo, tělesnost a identita v souvztažnosti k románu Chucka Palahniuka *Klub rváčů*. Hlouběji prozkoumává dualitu mezi řečí a tělesností a to jak v příběhu románu, tak v jeho vyprávěcím stylu. Dotýká se také tématu moci ve vztahu ke společnosti i k vlastní identitě.

Abstract

This thesis examines the issues of body, embodiment and identity in relation to the novel *Fight Club* by Chuck Palahniuk. The duality between speech and embodiment is explored in depth, both in the story of the novel and in the author's narrative style. Furthermore, the issue of power in relation to the society as well as towards one's own identity is discussed.

Klíčová slova

Chuck Palahniuk, tělo, tělesnost, identita, postmoderna, Klub rváčů, konzumní společnost, moc

Keywords

Chuck Palahniuk, body, embodiment, identity, postmodern, Fight Club, consumer society, power

Obsah

ÚVOD.....	6
1. TĚLO.....	8
1.1. Tělo v postmoderním románu a popkultuře.....	10
1.2. Tělesnost v linii fenomenologie.....	12
2. IDENTITA.....	13
2.1. Tělo a identita.....	15
2.2. Gender: Identita ve vleku slova.....	17
3. KLUB RVÁČŮ.....	19
3.1. Od filmu ke knize a k lidem.....	19
3.2. Kniha a příběh a hlavní postava.....	23
3.3. Postmoderní vyprávění s prvky mýtu.....	27
3.4. Nespavost, narkolepsie a vězení těla.....	32
3.5. Identita vykázaná do prostoru věcí a osvobozené tělo.....	36
3.6. Jazyk odhalený tělem.....	39
3.7. Skrze zápasící a ničená těla ke spáse.....	42
3.8. Tělo a moc.....	46
ZÁVĚR.....	51
BIBLIOGRAFIE.....	54

ÚVOD

Tato diplomová práce se zabývá pojmem těla a tělesnosti a celou souvztažnou problematikou s důrazem na úzké propojení tohoto tématu s vlastní identitou postav v díle Chucka Palahniuka *Klub rváčů*.

Co je to tělo, co to znamená tělo, být v těle, žít tělo, žít tělem? Jak vlastní tělesnost jedince ovlivňuje jeho vstupování do světa? Nakolik lze oddělit vlastní identitu od své tělesnosti? Může nastat rozpor mezi prožíváním vlastní identity a bytím v těle? Jak souvisí moc s tělem, je tělo samotné zdrojem moci? Kde by mohla končit moc pramenící z vlastní tělesnosti a kde by se započínalo zotročení jedince vlastním tělem? Tyto a mnohé další podobné otázky stály na úplném počátku této práce. Přístupy a teorie, ať již literární, filozofické, antropologické, teologické, atp., související s pojmem/jevem/fenoménem lidského těla jsou různé a hlavně se neustále proměňují, podobně jako těla samotná či jejich kulturní rámce. Ambicí této práce není je komplexně zmapovat a úhledně rozřadit do příslušných kapitol. Oproti tomu cílem této práce je zamyšlení se nad tím, jak se propojuje tělo a identita v románu *Klub rváčů*. Výběrem tohoto díla pak široké pole bádání o těle v literárním textu dostává poněkud užší ohraničení. Tak se dostáváme do oblasti postmodernismu, popkultury, do doby masové kultury a společnosti konzumu. Těžiště práce pak spočívá v analýze a interpretaci způsobu zacházení s tělem jako prostorem vlastní existence a možnosti osvobození, ale rovněž ve smyslu hry a strategie textu.

Práce bude jako celek postupovat od obecnějšího úvodu ke konkrétním analytickým kapitolám. První teoretická část se zaměřuje na tělo obecně, na jeho význam v umění a jeho důležitost v literárním díle Chucka Palahniuka. Dále se zaměří na tělo v postmoderní literatuře a populární kultuře a funkce, které z tohoto vyvstávají směrem dovnitř díla i směrem k recipientovi. Východiskem k tomuto nám bude teoretické dílo Johna Fiskeho. Pro další zkoumání významu těla a jeho prožívání v *Klubu rváčů* nahlédneme tělo v kontextu fenomenologie. S tím přirozeně souvisí téma identity a možnosti jejího ovlivňování a modifikování skrze vlastní tělo. Povšimneme si, že identita není stabilní, ale neustále se proměňuje a představuje neustálý proces volby a rozhodování právě s akcentem vlastní tělesnosti. Avšak že často může identita souviset více s kulturními rámci a jazykovou performativitou než s tělem „vrozeným“, připomeneme s poukazem na teorii Judith Butler.

Druhá část práce se bude věnovat tělesnosti a tělu v *Klubu rváčů*. V první řadě se zastavíme pro získání lepšího ukotvení práce u propojení románu a filmu a jeho prorůstání do oblasti popkultury, ale také oblasti masové výroby a ukážeme, nakolik tento proces „posvětil“ i sám autor, Chuck Palahniuk, a jak přispěl ke zrodu označení *Klubu rváčů* jako „kultovního románu“. Následovat bude kapitola zkoumající, jak se v postmoderním vyprávění *Klubu rváčů* mohou objevovat rysy mýtického vyprávění, a jak tomuto odpovídá jazykový aspekt románu a zobrazení těla Tylera Durdena jako hrdiny. Významný pohled na tělo v románu poskytne analýza nespavosti a narkolepsie hlavního hrdiny, která z jeho těla činí nejprve afektivní předmět (v kontextu teorie Jana Patočky) následně se propadající do otupělosti, bezvládnosti a paralýzy. Jak společnost jedná s paralyzovaným tělem a jak takový výchozí bod vlastního tělesného prožitku ovlivňuje hrdinovo vnímání a prožívání světa v *Klubu rváčů* rozebereme s přihlédnutím k práci *Umlčené tělo* Roberta F. Murphyho. Nakolik se pak může vykonstruovat (a být předstírána) identita v materialitě světa mnoha (zastupitelných) věcí ukazuje následující část práce. Je to právě tělo, které umožní odmítnout unifikující pravidla a ukáže lživou podstatu věcí jako prostředku definování sebe sama. Podobně falešně se může chovat i jazyk, který vytváří neživý a nežitelný svět. Lživý jazyk je vyprázdněný a nefunkční pro vztahování se ke světu, nutně dochází k míjení, překročení jeho hranice pak znamená návrat k tělesnosti, která komunikuje bezprostředně a zakládá vlastní vztahování se ke světu (klub rváčů) stojící mimo slova. V klubu rváčů nemají slova význam, ani moc, vše se ohrává v tělech a skrze těla. Takové osvobození se od světa konstruovaného a udržovaného jazykem pak znamená spásu – proces žití a ničení vlastního těla se rovná extatickému prožitku. Jak se takové osvobozené tělo může poddávat moci (Tylerovu velení v Projektu zmatek) rozebereme v poslední kapitole. Těla zocelená v klubech rváčů se plně podrobují vládě Tylera a už s nimi není zacházeno jako s lidskými individualitami, ale jako se zdrojem biomoci (Michel Foucault).

1. TĚLO

„Od někdejšího zájmu o to, jak fungují ideologie a jak kontrolují naše jednání, jsme se posunuli k zájmu o to, jak funguje a jak je kontrolováno tělo — nejen tělo jedince, ale i tělo lidu, společenské tělo či politické tělo.“¹

Tělo bylo velkým tématem XX. století a zůstává jím i ve století XXI. Na úsvitu nového milénia je tělo předmětem zkoumání přírodních věd (s cílem dosáhnout exaktních závěrů), zabývají se jím myslitelé společenskovedních disciplín, téma tělesnosti a jejích kulturních rámců zaplavuje média. V umění mělo ovšem tělo prostor vždycky, ať už bylo umění regulované více či méně, výmluvné tělo si v něm vždy našlo cestu, jak mluvit, klidně i beze slov. Tělesnost je zkušeností všech lidí; názory a přístupy k umění se mění, tělo zůstává.

V literární tvorbě Chucka Palahniuka mluví a vyprávějí těla často hlasitěji než samotní hrdinové, někdy dokonce jedna těla překřikují těla druhá. Tak například Shannon v *Neviditelných nestvůrách* (1999; česky 2010) nemluví skoro vůbec, její ustřelenou dolní čelist sezobali ptáci, když se snažila svérázně pomocí pušky osvobodit sama sebe zpod jha svého super-krásného těla zajatého světem modelingu. Ve *Snuffu* (2008; česky 2009) se to těly jen hemží, pornoherečka Cassie se totiž rozhodla završit svou kariéru obslužením rekordních 600 mužů, slávu jí má zaručit bizarní smrt v coitálním propojení s dalším tělem. V *Zalknutí* (2001; česky 2009) se Viktor potýká se svou sexuální závislostí a na živobytí si vydělává – jak jinak – svým tělem, které inscenuje v luxusních restauracích smrtelné křeče způsobené velkým soustem jídla, které „mu samo zaskočilo“. V *Ukolébavce* (2002; česky 2005) pod vlivem mocných slov afrického zaklínadla vypouští duši množství maličkých nevinných tělíček novorozeňat. Ve *Strašidlech* (2005; česky 2007) vězní skupinu „vyvolených“ chlapec sám uvězněný v chorobně rychle stárnoucím těle, dlouhou chvíli si tato skupinka krátí vyprávěním příběhů, kde opět nalezneme těla v nejneuvěřitelnějších situacích. A pak je tu román *Prokletí* (2011; česky 2012), zdánlivě z dimenze pozemské tělesnosti vyvázán svým časoprostorem – odehrává se totiž v pekle. Nicméně opak je pravdou (a při četbě tohoto románu se nelze ubránit jak myšlenkám na Dantovu *Božskou komedii*, tak na Rabelaisova

1 FISKE, John a GALBO, Joe: *Rozhovor s Johnem Fiskem*. Slovo a smysl. Přel. Petr A. Bílek. [online, cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/495>

Gargantuu a Pantagruela)², mrtvá hrdinka, dvanáctiletá slečna Madison si škrábe pubertální uhry na čele, potýká se se svojí obezitou a nakonec objevuje krajinu pekla tvořenou amplifikovanou tělesností a nejrůznějšími abjekty³ těl: překračuje tak Řeku zvratků, sápe se přes Pohoří nehtových odstřížků, míjí Oceán promarněného spermatu, potkává onanující obryni Polednici atp.

Právě tak důležité je tělo a tělesnost v *Klubu rváčů*. Nacházíme zde tělo porušené, zničené, poškozené a průběžně poškozované. Vedle světa kancelářských kryš s uhlazenou mluvou se najednou vynořuje svět klubu rváčů, kde se nemluví, ale zápasí, kde se obětovávají vlastní těla, kde se dává všanc vlastní zdraví a život. Mimo to hlavní postava trpí nespavostí, a tudíž bezvládou nad vlastním tělem. Takové tělo je třeba nejprve osvobodit, probudit jej k nové existenci a dát jí smysl. Od ničení vlastních těl je v *Klubu rváčů* už jen krok k destruování světa. Světa, který zajal těla a unifikoval je, světa, který byl doslova zamořen člověkem a jeho požívačným konzumováním. Změna pohledu na svět skrze osvobozené (ale fyzicky poničené) tělo připravené kdykoli zemřít připomíná Roberta F. Murphyho, který napsal: „Má minulost již není přímá a plynulá, ale přetržená a polarizovaná. A má dlouhodobější budoucnost vlastně neexistuje.“⁴ A přece v sobě toto neobsahuje tak docela bezútešnou rezignaci, protože víme, jaké jedinečné dílo Robert F. Murphy skrze prožívání vlastní tělesnosti v nemoci a nemohoucnosti přinesl světu.⁵ Právě tak není rezignace ani v klubu rváčů. Těla, která prošla zápasem, byla zraněna a poškozena (a pomalu umírají), na

2 ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie*. Praha: Dobrovský, 2014.

RABELAIS, François. *Gargantua a Pantagruel*. Praha: Odeon, 1968.

3 Pojem „abjekt“ zde míníme ve smyslu teorie Julie Kristevy a její návaznosti na linii psychoanalýzy. Abjekt stojí „mimo“ dichotomii subjekt-objekt a nerespektuje hranice a pravidla a narušuje systém. Abjekt stojí rozkročen mezi „lidským“ a „nelidským“. V případě naší práce užíváme pojem „abjekt“ pro označení toho, co bylo od těla odloučeno, odvrženo, ale co zůstává nadále přítomno, a tak připomíná svou nečistotu a nežitelnost.

KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha: One Woman Press, 2004.

4 MURPHY, Robert Francis. *Umlčené tělo*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001, s. 30.

5 Robert Francis Murphy byl významným profesorem antropologie přednášejícím na univerzitě v Kolumbii. Věnoval se (spolu se svojí manželkou) antropologickým výzkumům mezi indiánskými kmeny, např. u Munduruků v amazonské části Brazílie. V roce 1972 u něj propukla svalová křeč v anální oblasti, která byla po letech bezvýsledného navštěvování různých specialistů konečně rozkryta jako symptom postupujícího nádoru ovinutého kolem míchy v oblasti krčnic a hrudních obratlů. Prognózy ohledně jeho zdravotního stavu nebyly příznivé. Postupně začal ochrnovat na levou část těla a i přes operativní zásahy lékařů a pečlivě vedenou fyzioterapii nakonec skončil po deseti letech od obdržení správné diagnózy jako kvadruplegik. Průběh svého onemocnění se ale jal pečlivě mapovat metodami antropologického výzkumu, z čehož vzešla velice originální kniha *Umlčené tělo* (v originále *The Body Silent*, vydáno v roce 1987, česky 2001).

„Vedla mne k tomu řada důvodů, ale v prvé řadě jsem myslel na to, abych široké veřejnosti a invalidním lidem odevšad přiblížil sociální podmínky fyzicky postižených a význam tohoto stavu jakožto alegorie veškerého života ve společnosti.“

(MURPHY 2001: s. 9)

sebe nakonec berou zásadní úkol pod vládou Tylerovy myšlenky: nastolit chaos jako obrodný rámec tohoto světa.

1.1. Tělo v postmoderním románu a popkultuře

„Lidé moderní doby věřili, že jsou schopni vidět svět takový, jaký skutečně je. Postmodernismus říká, že to byla iluze.“⁶

Nahlédneme-li *Klub rváčů* prizmatem postmoderní literatury, nemůžeme se zastavit pouze u konstatování, že v *Klubu rváčů* není jeden svět, ale dva nebo dokonce mnohem více světů, které se střetávají a prolínají a záměrně rozrušují svoje hranice a že je to román plný paradoxů s komplikovanou kompozicí.

Postmodernismus se do literatury vepisuje především perspektivou dekonstrukce. Postmoderní román v sobě neukrývá jedno významové jádro, které by umožňovalo jednoduchou interpretaci, která text definitivně vysvětlí. Jazyk postmoderního románu je prostředkem hry, nad níž ztrácí navzájem kontrolu autor i čtenář a *Klub rváčů* není výjimkou. Jeho jazyk se chová subverzivně, pohrává si s identitou textového subjektu, decentralizuje ji a rozrývá. Podobně se chovají v *Klubu rváčů* i těla hrdinů: jsou nestálá a nespolehlivá, neustále narušovaná, není přesně jasné, komu vlastně patří a komu slouží. Jsou to těla, která nesou a působí šrámy, v textu, který má sám trhliny, který není celistvě douzavřený, koherentní.

Právě takové kontradikce jsou podle Johna Fiskeho místem, kde vzniká populární kultura, čím větší kontradikce, tím vyšší potenciál. V momentě, kdy je do textu vnesen význam (který samozřejmě není konečný, může různě cirkulovat a měnit se), stane se text zdrojem požitku, který je sám významným motivačním prvkem celého procesu.⁷ Aby mohl mohl být takový požitek zažíván, musí se odehrávat v recipientově těle. „Populární požitky jsou naopak často situovány do naší tělesnosti, jsou fyzické a nevychované. Tělo je místem, kam směřuje většina populárních požitků; vyznačují se fyzickým rozměrem a fungují ve smyslu teď a tady, jen pro mne, přesně tady, teď zrovna.“⁸ Rovněž podle Rolanda Barthes, který filozofii dekonstrukce významně ovlivnil, nepramení potěšení z roviny mysli, tedy z vlastních myšlenek, ale z roviny těla, z vlastního tělesného prožitku. „Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon propre corps n'a pas les mêmes idées que moi“⁹

6 GRENZ, Stanley J. *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, s. 51.

7 FISKE, John a GALBO, Joe: *Rozhovor s Johnem Fiskem*. Slovo a smysl. Přel. Petr A. Bílek. [online, cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/495>

8 IBIDEM.

9 BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973, s. 27.

Je-li populární kultura kulturou podřízených, pak lze na toto potěšení podnícené hrou skrze tělo uvnitř textu *Klubu rváčů* a následně prožívané v těle recipienta nahlížet jako na nízké karnevalové choutky, které ve skutečnosti ve svém převrácení panující řád světa nepodrývají, ale naopak stvrzují a posilují uvnitř jasně vymezených mantinelů.¹⁰ To je ovšem něco, co Fiske rozhodně odmítá s poukazem na to, že takové tvrzení opomíjí existenci politiky každodenního života i možné propojení sémiotické rezistence s rezistencí na socio-politické úrovni. Proces čerpání požitků z populární kultury pak nemusí nutně znamenat únikovou taktiku, jako taktiku ofenzivy¹¹. Jak může něco takového fungovat, a jak to konkrétně vypadá v případě *Klubu rváčů*, se podíváme podrobněji dále v kapitole *Od filmu ke knize a k lidem*. I přes snahu úspěch *Klubu rváčů* (myslíme zde zejména po uvedení stejnojmenného filmu na motivy románu) maximálně komodifikovat, prorostl vkládaný význam příběhu velmi organicky do reálného světa mimo kontrolu politické či produkční sféry.

10 BACHTIN, MICHAÏL MICHAJLOVIČ. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007.

11 FISKE, John. *Reading the Popular*. Repr. London: Routledge, 1997, s. 7.

1.2. Tělesnost v linii fenomenologie

Lidské tělo nelze od existence člověka oddělit, je prostorem jeho žití a vnímání. Skrze tělo vchází člověk do kontaktu se sebou, druhými lidmi a celým okolním světem. Teoretický koncept těla a tělesnosti podrobně rozpracoval posthusserlovský filozof fenomenologie Merleau-Ponty. Tělesnost podle něj není jen jakási pasivní okolnost lidského bytí, nýbrž je jeho základní a naprosto určující podmínkou. Vlastní tělo člověka určuje možnosti jeho vnímání světa. Merleau-Ponty toto rozvíjí na případě vlastního pohledu na věc: „musím konstatovat, že tento stůl přede mnou je v jedinečném vztahu k mým očím a mému tělu: vidím ho jen tehdy, je-li v okruhu jejich působnosti [...]“¹² Podle Merleau-Pontyho souvisí podoba našeho vnímání právě s vnímáním našeho vlastního těla.¹³ Tělo nám umožňuje vnímat svět a vnímání vlastního těla je primární lidskou zkušeností v žití, je to „zkušenost žitého těla“, jak to označuje Merleau-Ponty. Vlastní tělo člověka není ze světa vyděleno, je jeho součástí. „To znamená, že moje tělo je utvořeno ze stejné tělesnosti jako svět (je vnímané) a že tuto tělesnost mého těla nadto sdílí svět, svět ji reflektuje, přesahuje do ní a tato tělesnost mého těla přesahuje do světa (pocitované je jak vrcholkem subjektivity tak i vrcholkem materiality), jsou ve vzájemném vztahu překračování či přecházení – To také znamená: moje tělo není nějaká vnímaná věc mezi jinými, nýbrž je mírou všech, je to *Nullpunkt* všech dimenzí světa.“¹⁴ U Jana Patočky nacházíme zdůrazněno, že tělo je „předmět absolutně nulový“ s odkazem na Heideggera, což je dále vysvětleno tím, že je nám tělo tak blízkým předmětem, že většinu jeho podnětů neprožíváme, pokud se za určitých okolností tělo daným způsobem výrazně neztematizuje – pak se tělo může stát afektivním předmětem (tělo, které nám dává pocítit bolest či slast), senzuačním předmětem (předmět, skrze který vnímám, hmatám, může být aktivní i pasivní, tj. vlastní tělo dotýkané samo sebou) nebo kinestetickým předmětem (tělo, kterým vládnu, pohybuji).¹⁵

Lidské tělo je tedy momentem interpersonální situace a má charakter lidské situace, vždy nás ke skutečnosti určitým limitujícím způsobem vztahuje.¹⁶ Pokud vlastní tělesnost

12 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: Oikumene, 1998, s. 17.

13 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Primát vnímání a jeho filozofické důsledky*. Praha: Togga, 2011, s. 12.

14 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: Oikumene, 1998, s. 242.

15 PATOČKA, Jan a POLÍVKA, Jiří. *Tělo, společenství, jazyk, svět: ze záznamů přednášek proslovených ve školním roce 1968-69 na filosofické fakultě University Karlovy*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995, s. 25.

16 IBIDEM.

člověka lze jen stěží odpojit od jeho pohledu na sebe sama, je jasné, že je tělo člověka jedním z hlavních pramenů sebepojetí, potažmo identity.

2. IDENTITA

Identita je v současné době poměrně širokým pojmem a vlastně i jakýmsi tématem k řešení (ať už na úrovni jednotlivce, národa, rasy či v globálním měřítku; často jsou skloňována spojení jako „hledání identity“, „ztráta“ či „krize identity“). Svému zkoumání ji podrobila různá odvětví společenských věd, v první řadě psychologie, následována sociologií, politologií a filozofií. Jednotlivé koncepty bádání o identitě se zakládají především na otázkách toho, jak a na základě čeho se identita konstituuje, jak se může proměňovat a kde jsou její limity. V jádru se ale teorie shodují na tom, že neexistuje identita jako apriorně daná, ale že se vždy zakládá na určitém vztahu nebo interakci. Identita je, zjednodušeně řečeno, odpověď subjektu na otázku *Kdo jsem?* Není to a ze své podstaty ani nemůže být neměnný fixní stav, je to spíše proces neustálé konfrontace a vymezení se.

Současná společnost umožňuje člověku stále více volit a rozhodovat sám za sebe a o sobě, společnost nesugeruje toliko jediní řád života, který by nebylo možné překročit, anebo jej alespoň zpochybnit, jako tomu bylo tradičně v jiných epochách vývoje lidstva. Jak uvádí Norbert Elias na základě své analýzy procesů sociálního vývoje v knize *„Die Gesellschaft der Individuen“*¹⁷, dochází k individualizačním procesům díky extrémní proměně (započaté původně pozvolna v době renesance a osvícenství) poměru My-identity (Wir-Identität) a Já-identity (Ich-Identität) ve prospěch Já. Což ovšem nemusí znamenat revolučně velké osvobození, protože jak podotýká Zygmunt Bauman v knize *Tekuté časy, Život ve věku nejistoty*, je jedinec dnešní epochy velmi silně odkázán sám na sebe a jeho život se silně podrobuje neustálému konzumování a spotřebě – stejně jako jeho identita, kterou generuje životní styl jedince a jeho spotřebitelské preference. Identita jedince nejenže není stabilní, ale vyžaduje vynakládání neustálého úsilí a probírání se nepřeborným množstvím alternativ.

„[...] ‚identity‘ is revealed to us only as something to be invented rather than discovered; as target of an effort, ‚an objective‘; as something one still needs to build from scratch or to choose from alternative offers and then to struggle for and then to protect through yet more struggle – though for the struggle to be victorious, the truth

17 ELIAS, Norbert. *Die Gesellschaft der Individuen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

of the precarious and forever incomplete status of identity needs to be, and tends to be, suppressed and laboriously covered up.“¹⁸

Vyjadřování vlastní identity skrze spotřební věci je v *Klubu rváčů* výrazný motiv. Zdrojem, ze kterého lze čerpat pro ustanovování vlastní identity, stojícím na opačném pólu (a dalo by se říci v opozici k věčnosti) se potom v románu stává tělo.

Koncept identity, jak jej rozpracoval Jan Assmann, stojí na vzájemné korelaci JÁ a MY, identita člověka je tedy sociogenní a pro svůj vznik vždy potřebuje interakci a komunikaci jedince s jinými lidmi, či skupinou nebo společenstvím. „Přirozená identita“ sama o sobě neexistuje.¹⁹ Jedinec může odmítnout konkrétní aspekty určitého společenství nebo jej dokonce odmítat jako celek (nebo sám být daným společenstvím odmítán), nikdy však nemůže být jeho vazba na toto společenství definitivně anulována – i negativní vymezení je jasnou reakcí a vztahem. Identitu společenství (MY) označuje Assmann kategoricky jako *kolektivní identitu*. Identitu vznikající primárně skrze JÁ rozlišuje Assmann na *identitu osobní* a *identitu individuální*.²⁰ Osobní identita je místo, které zaujímá člověk ve struktuře společnosti, tedy vlastně je souhrnem sociálních rolí, které naplňuje. Individuální identita je vědomě uchopený a reflektovaný sebeobraz jedince odvíjející se od vlastních zvláštních rysů a specifik, jež jej odlišují od ostatních. Z toho vyplývá, že pro individuální identitu má prožívání vlastního těla nezastupitelný význam.

18 BAUMAN, Zygmunt a VECCHI, Benedetto. *Identity: conversations with Benedetto Vecchi*. Malden, MA: Polity Press, 2004, s. 15-16.

19 ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001, s. 117.

20 IBIDEM, s. 116.

2.1. Tělo a identita

Tělo je základním východiskem pro individuální identitu a nelze jej ničím zastoupit. To ovšem neznamená, že jej nelze měnit a zasahovat do něj, a tím zase zpětně výrazně ovlivňovat identitu. Naopak se tím otevírá široké pole možností. V současnosti je velice snadné zasahovat do vlastního těla (jak z hlediska technické proveditelnosti, tak z hlediska „implicitního souhlasu“ společnosti). Jako by dnes tělo přestávalo být něčím samozřejmým samo o sobě (moje tělo takové a onaké je, *mám* takové tělo) a vyžadovalo speciální přístup a speciální úpravu (musím svoje tělo *upravit* – barvu svých vlasů, nehtů, očí, svoji váhu, svoji maskulaturu a podíl tělesného tuku atd.). Úpravy těla a jeho modifikace jsou v dnešních dnech natolik propracované a rafinované, že lze v některých případech mluvit o tělesných metamorfózách.²¹ Z původně mimořádných prostředků sloužících k úpravě těla pro nastolení souladu s vlastní identitou či pro nezbytné lékařské zákroky se staly běžně užívané nástroje soudobé „eumorfologiky“.²² Vylepšování vlastního těla představuje v dnešní společnosti jev už nikoli pouze tolerovaný, ale dokonce vyžadovaný.²³

Vlivem popkulturních trendů a jejich masivního šíření napříč sociálními sítěmi může někdy docházet k identifikaci jedince s tělem naprosto cizí osoby, kterou třeba ani nikdy tváří v tvář nespatriil (tedy měli bychom říci spíše s *obrazem* těla cizí osoby), a odmítnutí vlastního

21 Zde máme na mysli víceméně nevratné úpravy: rozštěp jazyka (split), tzv. „elfí uši“ (ear pointing), uřezávání uší, pilování zubů, zásahy plastické chirurgie na obličejí, ale také třeba chirurgické změny pohlaví.

22 Připomeňme na tomto místě myšlenku eugeniky: eugenika si dává za cíl ovlivnit lidský genofond tak, aby byly odstraněny nežádoucí znaky v lidské populaci (což někdy bývá označováno jako „negativní eugenika“) a kladně hodnocené znaky se v něm naopak začaly vyskytovat čteněji a stabilněji (pozitivní eugenika).

K tématu složitostí eugeniky a evoluce více viz FLEGR, Jaroslav. *Zamrzlá evoluce, aneb, Je to jinak, pane Darwin*. Praha: Academia, 2006.

Jsou-li úpravy lidského těla vykonávány v dané společnosti soustavně a relativně řízeně (tlakem společenské normy) s cílem dosáhnout „lepší těl“ pro „lepší život“, které ovšem nevedou ke změnám na genetické úrovni, nabízí se pro tento jev (v analogii k pojmu „eugenika“) použít výraz „eumorfologika“.

Pro doplnění již řečeného zde uvádíme jako ilustraci propagační text jednoho pražského piercingového studia, které provádí tzv. těžké tělesné modifikace:

„V našem studiu nabízíme i možnost provádění těžkých tělesných modifikací. Díky nim je možná realizace vašich představ o vlastním těle v daleko širším měřítku, než nabízejí tetování a piercing. Naším cílem není tělo mrzačit, ale dát mu možnost jiné formy a přesahu vlastních hranic. Vy jste tím, kdo definuje vzhled svého těla, a my vám k tomu rádi poskytneme naše zkušenosti a schopnosti a převedeme vaše představy do reality. Chceme, aby se i náročné modifikace staly vaší přirozenou součástí.“

Těžké modifikace. Inkdividual.cz [online, cit. 2017-03-09]. Dostupné z: <http://inkdividual.cz/tezke-modifikace>

23 Jako např. denní hygiena – je společensky nepředstavitelné, nepřijatelné a naprosto zarážející, že by ji jedinec odmítl vykonávat. Podobně je nahlíženo na úpravy vlastní těla (jako třeba přišívání odstátých uší, odstraňování bradavic či pigmentových skvrn, zarovnávaní vystouplé nosní chrupavky), které odmítne jedinec podstoupit.

těla jako *něčeho, co není moje*.²⁴ V souvislosti s aktem pozorování a porovnávání vlastního těla přestává být identifikace s tímto tělem něčím přirozeným a stává se procesem vyžadujícím bdělou pozornost a aktivní přístup. Vlastní konstruovaná identita je pro vazbu jedince ke světu mnohem podstatnější než tělo samotné, jak dokládá ve své unikátní práci *Umlčené tělo* Robert F. Murphy.²⁵

Podobně přestává být „vrozeným skrze tělo“ pohlaví (sex) jedince. Ani vlastní sexuální identita člověka ve společnosti 21. století není něčím samozřejmě existujícím, ale jeví se být spíše proměnlivým stavem, podobně jako je proměnlivý gender.

24 V psychologii se v souvislosti s tímto hovoří o poruše sebeobrazu (tento pojem vysvětluje Eva Marádová jako vjem tvaru vlastního těla), která bývá nejčastěji spojována s onemocněním poruchou příjmu potravy. Toto onemocnění se v posledních letech šíří takřka epidemickou rychlostí a má natolik vysoké procento úmrtnosti (některé studie uvádějí až 18%; zdroj níže), že nad tím nelze mávnout rukou jako nad okrajovým problémem. Vzato kolem a dokola bychom mohli říci, že se množí případy fenoménu *nežitelých těl*.

MARÁDOVÁ, Eva. *Poruchy příjmu potravy*. Praha: Vzdělávací institut ochrany dětí, 2007, s. 6.

ARCELUS, Jon, MITCHELL, J. Alex, WALES, Jackie, NIELSEN, Søren. *The Mortality Rates in Patients With Anorexia Nervosa and Other Eating Disorders. A Meta-analysis of 36 Studies*. Psychiatric and Trauma Treatment for Young Adults in Chicago. [online, cit. 2017-04-03]. Dostupné z: <https://www.yellowbrickprogram.com/ArticlePDF/MortalityRatesPatientAnorexiaNervosaEatingDisorders.pdf>

25 MURPHY, Robert Francis. *Umlčené tělo*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001.

2.2. Gender: Identita ve vleku slova

„Termín používaný pro skupiny vlastností a chování formované kulturou a spojeno s obrazem muže a ženy“ píše se ve *Velkém sociologickém slovníku* pod heslem „gender“.²⁶ Z toho je patrné, že pokud se proměňuje společnost, proměňuje se také uvnitř ní koexistující *gender*. Gender na rozdíl od těla nelze beze zbytku zachytit vizuálně či jeho rozměr vizuálně definovat. Vizuální kultura společnosti věku massmedií samozřejmě nabízí určité vizuální reprezentanty genderu muže či ženy, ale jsou to stále jen redukované reprezentanty nevyjadřující skutečný obsah tohoto pojmu, což se prokazuje také tím, že se jedná o redukci genderu právě na kategorii muž/žena (tj. založenou na biologickém pohlaví) – tedy něco, co současné teorie genderu odmítají.

Významná teoretička Judith Butler se při ptaní po zdroji genderové identity odmítla spokojit s odpověďmi zahrnujícími obraty jako „biologická danost“ nebo „biologická determinace“. Navázala na teoretickou koncepci jazykové konstruovanosti Michela Foucaulta (první svazek *Dějiny sexuality*)²⁷. Zdůraznila, že neexistuje žádné esenciální já, které by bylo schopné svou vlastní mocí vytvořit svůj vlastní specifický a nezávislý gender, a že se gender odehrává vždy právě v rámci určité kultury (diskurzu), která má svoje vlastní regulační praktiky řídicí plynoucí z vlastní „matrice poznatelnosti“²⁸. Koherence opozičního binárního systému (muž/žena) jako modelu genderu je pouze zdánlivá a toto zdání se váže na rámec hegemonického jazyka, jehož diskurz se chová falogocentricky.

„Neexistuje žiadna rodová identita, ktorá by bola za prejavmi rodu; takáto identita je performatívne konštituovaná práve tými „prejavmi“, o ktorých sa tvrdí, že sú jej výsledkami.“²⁹ Proto nelze chápat v této rovině jazyk jako nástroj popisu, pojmenování. Nazvu-li někoho „mužem“, není tomu tak na základě jakési předem dané esence „mužnosti“. Takový výrok nefunguje jako konstatování faktu, ale jako performativní akt – muž bude mužem tak dlouho, jak dlouho tak bude nazýván. Tím se dotýkáme dalšího podstatného bodu teorie Butlerové, tj. repetitivity, opakování performativního aktu, který sám o sobě představuje genderovou identitu v její proměnlivosti.

26 MAŘÍKOVÁ, Hana, PETRUSEK, Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena et al. *Velký sociologický slovník. I, A-O*. Praha: Karolinum, 1996, s. 339.

27 FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k věděni*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. V Praze: Herrmann, 1999.

28 BUTLER, Judith. *Trampoty s rodem. Feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2003, s. 57.

29 IBIDEM, s. 66.

„Rod by sa nemal chápať ako stabilná identita alebo miesto, kde prebýva schopnosť konať, z ktorej pochádzajú rozličné činy; rod je skôr identitou, ktorá je nestabilne konštituovaná v čase, inštituovaná vo vonkajšom priestore prostredníctvom *štylizovaného opakovania aktov*.“³⁰

Identita, ani genderová identita, tedy není a neměla by být „obětí vrozeného těla“. Ačkoli mocenským uplatňováním kulturních ideologií může být tělo zneužito pro interpretaci identity jedince, nikdy samo není reálným rozhodujícím prvkem identity. Jak ukazují vědecké průzkumy vedené koncem osmdesátých let dr. Davidem Pagem,³¹ ale i dílo Murphyho, nelze identitu jedince na tělo plně fixovat, protože spíše než s „tím tělem“ souvisí s fantasmatem těla.

30 IBIDEM, s. 218.

31 IBIDEM, s. 177.

3. KLUB RVÁČŮ

3.1. Od filmu ke knize a k lidem

„Vona byla nějaká knížka?“³²

ptá se kovboj Chucka Palahniuka v historce z autorova doslovu. Tento doslov byl napsán k opakovanému vydání knihy *Klub rváčů* v roce 2005, to jest šest let po premiéře stejnojmenného filmu, který vznikl na motivy knihy, jejíž první vydání se datuje do roku 1996. Loni (2016) tedy oslavil román *Klub rváčů* dvacáté narozeniny a to přímo ve velkolepém stylu: v červnu 2016 světlo světa spatřilo pokračování románu v komiksovém provedení (v současném diskurzu označovaném také jako grafický román – graphic novel).³³

Zrod tohoto kultu se již traduje jako pohádka: chudý intelektuál Chuck Palahniuk (vlastním jménem Charles Michael Palahniuk) nesehnal práci v oboru, a proto začal pracovat v továrně. Práce ale byla nudná, čas neutíkal, a tak začal psát *Klub rváčů*.³⁴ Pak přišel David

32 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 185.

33 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů 2: gambit poklidu*. Ilustroval Cameron STEWART, přeložil Richard PODANÝ. Praha: Crew, 2016.

34 Viz např:

KADLECOVÁ, Kateřina: *Autor Klubu rváčů: Tvůrčí psaní v psychoanalýze nahrazuje lék od valia po xanax*. Reflex. [online, cit. 2016-11-23]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/kultura/75584/autor-klubu-rvacu-tvurci-psani-v-psychoanalize-nahrazuje-leky-od-valia-po-xanax.html>

nebo:

KONRÁD, Daniel: *ROZHOVOR: Americký spisovatel Chuck Palahniuk - Tvé překrásné já*. Hospodářské noviny, Knižní klub. [online, cit. 2016-11-23]. Dostupné z: <https://www.knizniklub.cz/literarni-kavarna/rozhovory/americky-spisovatel-chuck-palahniuk-tve.html>

V doslovu k Palahniukově románu *Program pro přeživší* Ivan Adamovič vyprávěnkou o znuděném intelektuálovi pozměňuje – podle jím popisované verze příběhu začal psát Palahniuk proto, že v novém bytě nechytal televizní signál.

(ADAMOVIČ, Ivan. Chuck Palahniuk: Přeživší masové kultury. In: *Program pro přeživší*. Praha: Odeon, 2002, s. II)

Jsme zde svědky toho, jak se vedle reálného světa utváří svět druhý, fikční, svět autorského mýtu (kde napsal Chuck Palahniuk *Klub rváčů* vlastně jaksi nezáměrně, z nudy, snad téměř náhodou). Roland Barthes (BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004) upozorňuje, že podstatou mýtu je deformace (označované zpětně proměňuje původní označující, původní smysl se odcizuje a nahrazuje novým), že mýtus nevyplyvá z přirozenosti věci, ale podléhá intenci, s níž vzniká a přetváří se podle způsobu, kterým je čten. Sémilogická perspektiva mýtu vidí jeho úkol jako „zakořeňování dějinné intence v přirozenosti a nahodilost ve věčnosti“. V případě autorského mýtu o vzniku *Klubu rváčů* z Palahniukova pera (či pravděpodobněji klávesnice) vidíme, že intence se snaží vypadat zcela přirozeně, až skoro nezřetelně, a právě proto se v tomto případě zdůrazňuje paradoxně právě nahodilost. Čím více se do úst autora vkládají slova o náhodě, kterou vznikla jeho práce, tím více se oslabuje jeho vliv na život vzniklého díla a tím více se otevírá prostor pro prorůstání díla do oblasti popkultury. Jak dále uvidíme, je si však tohoto procesu Chuck Palahniuk dobře vědom a svou pozici autora upevňuje (a tedy se jí v žádném případě nezříká) zpětně hlasitým komentováním a reflektováním života *Klubu rváčů* v oblasti popkultury.

Fincher, natočil film, který *Klub rváčů* a Chucka Palahniuka „vystřelil ke hvězdám“. Další romány tohoto spisovatele na sebe nenechaly dlouho čekat.

Jednotlivé příklady toho, jak se příběh o hledání vlastní identity uprostřed konzumního světa zaplaveného reklamou, obchodními artikly a prázdnotou lidských životů, stal sám obchodním artiklem, a zároveň ikonou kulturního života na přelomu milénia, vypočítává do nejmenších detailů Palahniuk ve zmíněném doslovu.

„[...] u firmy Donatella Versace začali do mužského oblečení zašívát žiletky a nazvali to „styl klub rváčů“. [...] modelové od Gucciho začali špacírovat po molech bez košilí a s moncly pod očima, samá modřina a zkrvavení a zafačování. [...] firmy jako Dolce and Gabbana poslaly na trh nové řady mužského oblečení – lesklé košile 1970 se vzory fotografických zvětšenin, kalhoty s maskovacím potiskem, těsné, nízké kožené kalhoty – a první předváděčky se konaly v Miláně po suterénech. [...] kapela Limp Bizkit opatřila svůj sajt bannery s nápisem Dr. Tyler Durden doporučuje pro zdraví dávku Limp Bizkit. [...] jste mohli nakráčat do kancelářských potřeb a shánět obyčejné, matově bílé etikety, a v balení od firmy Avery Dennison (č. artiklu 8293) byl vzorek etikety s potiskem: Tyler Durden, Paper Street 420, Wilmington, DE 19886...“³⁵

Tento výčet sám o sobě nevypovídá toliko o opravdové slávě a popularitě *Klubu rváčů*, je spíše svědectvím o tom, že se příběh *Klubu rváčů* stal zbožím. Nejprve skrze průmyslovou velkovýrobu filmu vstoupil do arény klání o zájem diváků jako předmět masové kultury. Nakonec uspěl a stal se předmětem masové výroby spotřebního zboží. Jenže právě způsob, jakým film uspěl, je pozoruhodný a neočekávaný. Neuspěl tak, že by se stal kasovním trhákem kin, naopak – získané tržby za promítání filmu zklamaly očekávání tvůrců filmu, ani u filmových kritik si film nestál moc dobře a dostávalo se mu spíše rozpačitých ohlasů. Skutečný úspěch tkvěl v nadšeném přijetí diváky a dalším šířením filmu, což se projevilo po vydání filmu na DVD. A příběh začal najednou žít vlastním životem a stal se součástí populární kultury právě tak, jak to ve svém teoretickém konceptu popisuje John Fiske, významná osobnost studií populární kultury.

35 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 185-6.

„To, co se obvykle vnímá a označuje jako masová kultura, je velkovýrobní vstupní bránou celého procesu produkce kulturních komodit. Některá díla masové kultury si lidé vyberou, předělají je, zrecyklují či je produkují znovu a jinak; až tento výsledek je populární kulturou. Populární kultura je kulturou činností a procesů a není kulturou komodit jako masová kultura, ale ani kulturou textů a uměleckých předmětů jako vysoká kultura.“³⁶

A Klub rváčů se stal součástí populární kultury jako vsutku zuřivá činnost:

„Following Fight Club's release, several fight clubs were reported to have started in the United States. A "Gentleman's Fight Club" was started in Menlo Park, California in 2000 and had members mostly from the high tech industry. Teens and preteens in Texas, New Jersey, Washington state, and Alaska also initiated fight clubs and posted videos of their fights online, leading authorities to break up the clubs. In 2006, an unwilling participant from a local high school was injured at a fight club in Arlington, Texas, and the DVD sales of the fight led to the arrest of six teenagers. An unsanctioned fight club was also started at Princeton University, where matches were held on campus. The film was suspected of influencing Luke Helder, a college student who planted pipe bombs in mailboxes in 2002. Helder's goal was to create a smiley pattern on the map of the United States, similar to the scene in Fight Club in which a building is vandalized to have a smiley on its exterior. On July 16, 2009, a 17-year-old who had formed his own fight club in Manhattan was charged with detonating a homemade bomb outside a Starbucks Coffee shop in the Upper East Side in May 2009; the New York City Police Department reported the suspect was trying to emulate "Project Mayhem".“³⁷

Nejednalo se jen o násilí a kluby rváčů v přesné kopii filmového/románového zobrazení. Začaly se objevovat posuny původní myšlenky a také touha po „oživení“ postavy Tylera Durdena, anebo alespoň touha po potvrzení, že *je to skutečný příběh*.³⁸ O tomto se také

36 FISKE, John a GALBO, Joe: *Rozhovor s Johnem Fiskem*. Slovo a smysl. Přel. Petr A. Bílek. [online, cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/495>

37 *Fight Club: Home media*. Wikipedia. [online, cit. 2016-11-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Fight_Club?oldid=469909937#Home_media

38 Ve filmu i Palahniukově románu se účast v klubu rváčů týká výhradně mužů. Palahniuk ve svém doslovu ke knize uvádí případy, kdy parafrázi na klub rváčů mj. provozovaly staré dámy pod názvem „Štrikovací společnost“ v suterénech kostelů. K bažení po důkazu pravdivosti na témže místě autor píše:

„[...] mi začali volat z časopisů a novin a ptát se, kde by ve svém okolí našli typický klub rváčů, aby tam mohli tajně poslat reportéra, který napíše rozsáhlou reportáž, a ujist'ovali mě, že určité

dočteme v Palahniukově doslovu, který toto všechno poctivě zaznamenává s příděchem skromného „před vším tímhle to byla jenom povídka“. A celou touto ilustrací případů, jak *Klub rváčů* začal ožít mezi lidmi bez ohledu na svého původního tvůrce, se kruh slávy uzavírá; sám autor ze svého piedestalu posvětil a stvrdil svůj román jako *kultovní*, tj. popsal a uznal početné případy oddaných vyznavačů a obdivovatelů kultu.³⁹

Příběh *Klubu rváčů* se stal prostorem pro subjektivní uchopení sebe sama každým svým recipientem zvláště a jeho interpretačním převedením do reálného života. Lyotard psal o konci velkých příběhů a nemožnosti metanarace.⁴⁰ Zde ale stojíme před něčím, co metanaraci tak trochu připomíná. Je to také sdílené vyprávění, ale velmi otevřené a přístupné, takže se stává velkým příběhem pro každého ze svých tvůrců z řad „obyčejných lidí“ jednotlivě. Právě v duchu myšlenek postmodernismu⁴¹ se tu realizuje konstruktivistický⁴² pohled na svět – neexistuje žádný objektivní řád uplatitelný na svět kolem nás, neexistuje univerzální příběh, kontexty se mění, významy se posouvají a to vše se děje na základě utváření naší společenské reality skrze náš společný jazyk.

nebudou tak blbí, aby narušili utajení jakékoli pobočky klubu... [...] mi začali volat redaktoři z časopisů a novin a sprostě mi nadávali, proč tak paličatě trvám na tom, že jsem si to celé s klubem rváčů jenom vymyslel. Jenom vymyslel...“
(PALAHNIUK 2011: s. 186)

39 O *Klubu rváčů* se jako o kultovním románu hovoří např. v již zmiňovaném doslovu k Palahniukově románu *Program pro přeživší*.

„*Klub rváčů* se sice nestal přímo bestsellerem, ale brzy získal statut něčeho ještě vzácnějšího – kultovního románu.“

(ADAMOVIČ, Ivan. Chuck Palahniuk: Přeživší masové kultury. In: *Program pro přeživší*. Praha: Odeon, 2002, s. II)

40 LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem, Postmoderní situace*. Praha: Filosofía, 1993.

41 Viz GRENZ, Stanley J. *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997.

42 Myslíme zde „konstruktivistický“ ve významu opuštění realistického pojetí světa ve prospěch vnímání světa jako nestabilního společenského konstruktů, který je utvářen pomocí jazyka.
Srov. IBIDEM.

3.2. Kniha a příběh a hlavní postava

Kniha, která vyšla v originále roku 1996 pod názvem *Fight Club*, byla první publikovanou knihou Chucka Palahniuka, nikoli však první, kterou napsal (jako Palahniukova nejprvnější prvotina se uvádí kniha, která nikdy nevyšla *Insomnia: If You Lived Here, You'd Be Home Already*, následovala kniha *Invisible Monsters*, do češtiny přeložená jako *Neviditelné nestvůry*, tato kniha byla vydavatelem odmítnuta a byla vydána až po úspěchu *Klubu rváčů*).

Její ústřední postavou, a zároveň vypravěčem, je hrdina, jehož jméno se neobjeví ani na poslední stránce. Tato postava bývá označována jako buď pouze jako Vypravěč nebo jako Joe, podle personifikovaných tělesných orgánů a jejich přívlastkových atributů, skrze něž vyjadřuje svoje pocity: „Jsem Joeovy Sevřené Vnitřnosti.“⁴³ V kinematografii se při potřebě pojmenování tato postava nazývá Jack, protože se na odpovídajících místech příběhu tato postava označuje nikoli jako Joe, ale jako např. „Jackova samolibá pomsta“, a proto je také jméno postavy zapsáno do scénáře jako Jack.⁴⁴ Samo o sobě ale toto jméno ve filmu rovněž nikdy nezazní. V současnosti se o této postavě hovoří jako o Sebastianovi, protože pod tímto jménem vystupuje v Palahniukově komiksovém *Klubu rváčů 2*. Pro potřebu pojmenování této postavy v naší práci se uchýlíme k obligátnímu označení Vypravěč.

„Tyler mi sežene místo číšníka a pak mi Tyler vrazí do úst bouchačku a povídá, prvním krokem k životu věčnému je, že se musí umřít.“⁴⁵

Už první věta knihy vzbudí zvědavost a upozorní čtenáře, že s chronologií to tu nebude probíhat úplně jednoduše. A potíž není pouze s rozrušenou chronologií, s odpočítáváním času ke konci a návratu zpět na začátek. První kapitola úzce souvisí s koncem příběhu, a přesto

43 Ačkoli jinak budeme v této práci pracovat hlavně s překladem *Klubu rváčů* od Richarda Podaného, pro vhodnější vyjádření popisovaného jevu „mluvících tělesných orgánů“ citujeme výše v textu překlad Jindřicha Mandřáka (PALAHNIUK 1999: s. 54), který rovněž lépe koresponduje s originálním zněním:

„I am Joe's Clenching Bowels.“

(PALAHNIUK, Chuck: *Fight Club*. Biblioteca Salamandra. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: [http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Palahniuk,%20Chuck%20-%20E1%20Club%20de%20la%20Lucha%20\(english\).pdf](http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Palahniuk,%20Chuck%20-%20E1%20Club%20de%20la%20Lucha%20(english).pdf))

Richard Podaný toto pak překládá jako:

„Jsem Joe Svěrák-Žaludkový.“

(PALAHNIUK 2011: s. 53)

44 FINCHER, David. *Rozhovor s Davidem Fincherem o Klubu rváčů* (rozhovor pro Film Comment, přel. HOLÝ, Zdeněk), Cinepur, 2000, č. 15, s. 32–37.

45 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 7.

není sumarizací dějů, které vedly sem. Nepředjímá, jak příběh dopadne a neodhaluje ani mnoho z toho, co již nutně muselo proběhnout. Je jednou z mnoha dalších částí celého románu, jež představují vzájemně jen volně kooperující fragmenty nenavazující na sebe pokaždé přímo. Sestavení příběhu vyžaduje velkou dávku čtenářovy invence a interpretačního úsilí.

Nicméně vrátíme-li se k postavě Vypravěče, můžeme o něm říci, že je to mladý muž trpící nespavostí. Pracuje jako koordinátor stahovací kampaně pro výrobní automobilovou společnost, v rámci čehož mimo času tráveného v kanceláři hodně cestuje. Potíže s nespavostí se snaží řešit, ošetřující lékař mu ale odmítne předepsat léky.

„Doktor poznamenal, že jestli chci vidět opravdovou bolest, měl bych si někdy v úterý zaskočit do Prvního eucharistického. Skouknout mozkové parazity. Degenerativní choroby kostí. Organické mozkové dysfunkce. Podívat se, jak to přežívají onkologičtí pacienti.

Tak jsem šel.“⁴⁶

Ukáže se, že návštěvy podpůrných skupin na Vypravěčovu nespavost skutečně zabírají, ovšem jen do chvíle, kdy se sezení na skupinách začne účastnit Marla Singerová. Její motivace pro docházení na skupiny není nepodobná Vypravěčově. Stejně jako on žádnou smrtelnou chorobou ve skutečnosti netrpí. Svou přítomností ruší Vypravěče a podpůrné skupiny pro něj ztrácí kýžený efekt, nespavost se mu záhy vrací. Na jedné ze svých pracovních cest se Vypravěč seznamuje s Tylerem Durdenem, který vede poměrně nespoutaný a neuspořádaný život. Když ztratí Vypravěč následkem výbuchu svůj byt, rozhodne se kontaktovat právě Tylera. Ten mu poskytne útočiště výměnou za protislužbu: Vypravěč musí Tylera co nejsilněji udeřit. Z tohoto okamžiku vzniknuvší pravidelně provozované rvačky se přerodí v klub rváčů navštěvovaný dalšími muži a Vypravěč začíná pozvolna měnit svůj způsob života, do svého dřívějšího bytu se již nevrátí. Opustí místo v korporátní firmě, pravidelně se účastní sobotních klubů rváčů a s Tylerem začne vyrábět mýdlo. Tyler se později dostane do kontaktu s Marlou a naváží spolu intimní poměr. Z klubů rváčů začne Tyler rekrutovat muže do svého nového Projektu zmatek, jehož cílem je způsobit revoluci v řízení světa různými více či méně teroristickými zásahy.⁴⁷ Při poptávání se na Tylera v baru

46 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 13-14.

47 „Projekt zmatek“ je překlad Richarda Podaného, v originálním znění se tento projekt nazývá „Project Mayhem“ a Jindřich Mandáček toto překládá jako „projekt Devastace“.

zjistí Vypravěč, že on a Tyler jsou jedna a táž osoba. Rozhodne se zastavit násilnické akce Projektu zmatek, což znamená zastavit Tylera. Vypukne mezi nimi nelítostný boj, do něhož vtáhne Tyler členy Projektu zmatek, naproti tomu Vypravěč se snaží od tohoto dění udržet co nejdál Marlu, aby zajistil její bezpečnost. Vrcholem Tylerova působení má být obrovská detonace národního muzea, během níž plánuje položit svůj život (tj. samozřejmě spolu s Vypravěčovým). Bombová nálož ale kvůli vadnému provedení nevybouchne. Vypravěč se pokusí zabít Tylera tím, že obrátí zbraň proti sobě, od čehož se ho v poslední chvíli Marla marně pokusí odradit. Padne výstřel. Vypravěč se probudí na místě, jež nazývá Nebem a hovoří s Bohem. Užívá léky z papírových kelímků a jí jídlo z tácu. Objevují se ale osoby, které Vypravěče oslovují „pane Durdene“, případně ho ujišťují, že vše pokračuje podle plánu.

Tato stručně uvedená sumarizace se snaží držet informací obsažených přímo v textu, aby podala základní zprávu pro potřeby dalšího pokračování této práce o tom, *co je v knize napsáno*, nikoli o tom, *o čem kniha je nebo co říká*. Text je vysoce otevřený patrně téměř všemu, co by do něj chtěl čtenář vložit. Výmluvně to dokládají následující anotace.

„Příběh mladého muže, odkojeného televizí a opuštěného Bohem, je hlubokou sondou do nitra člověka, který jednoho dne zjistí, že hněv nad tím, že zdědil svět plný lži, přetvářky a proher, neutlumí život v prázdnosti konzumní společnosti. Nekonvenční vyprávění s rychlým spádem, místy prostoupené černým humorem, končí deprimujícím vyvrcholením, které je ovšem jen logickým vyústěním dané situace v dané době, dnešnímu čtenáři tak známé...“⁴⁸

„Když nemůžete půl roku usnout, okolní svět vám začne připadat jako nekonečný sen. Takových lidí moc není, ale mladý úspěšný úředník, který si říká Jack,⁴⁹ je jedním z nich. Jeho život se změní, když potká Tylera Durdena – spolu založí první klub rváčů, místo, kde si může každý „vyměnit názor“ s druhým.“⁵⁰

Toto shrnutí nepřesně označuje Vypravěčovu pracovní pozici, o jeho pracovním úspěchu by se dalo též polemizovat a s jistotou můžeme vyloučit, že by si popisovaná postava sama říkala Jack. Tato knižní anotace je patrně dalším důkazem organického prorůstání knihy a

48 *Klub rváčů*. Československá bibliografická databáze. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: <http://www.cbdb.cz/kniha-2836-klub-rvacu-fight-club>

49 Toto shrnutí nepřesně označuje Vypravěčovu pracovní pozici, o jeho pracovním úspěchu by se dalo též polemizovat a s jistotou můžeme vyloučit, že by si popisovaná postava sama říkala Jack. Tato knižní anotace je patrně dalším svědectvím o organickém prorůstání knihy a filmu *Klub rváčů* v širším povědomí.

50 *Klub rváčů*. Kosmas. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: <https://www.kosmas.cz/knihy/159252/klub-rvacu/>

filmu *Klub rváčů* v širším povědomí. Není ale ve své svéráznosti nikterak ojedinělá. Různorodé pokusy o interpretaci i žánrové zařazení románu uvádí ve zmíněném doslovu Palahniuk.

„Jeden recenzent označil knihu za science-fiction. Další ji prohlásil za satiru na mužské hnutí podle knihy *Železný Jan*. Jiný za satiru na firemní a kancelářskou kulturu. Další ji měli za horor.“⁵¹

„Když jsem se vracel letadlem do Portlandu, jeden stevard se ke mně sklonil a požádal mě, ať mu řeknu pravdu. Měl takovou teorii, že ta kniha vlastně vůbec není o rvačkách. Nedal jinak, než že je to vlastně o homosexuálech, jak se dívají na jiné gaye, kteří šukají ve veřejných parních lázních.“⁵²

Výše uvedené citace můžeme pokládat za ukázkou sémiotické demokracie.⁵³ Tímto termínem označuje John Fiske mnohohlasou rozrůzněnost interpretací díla v populární kultuře. Jedná se o „projev možnosti publika využívat mnohoznačnosti/polysémie textu a interpretovat text nikoliv v souladu s preferovaným čtením, ale vyčíst z něj naopak významy, které jsou kompatibilní se zájmy samotného recipienta“.⁵⁴

51 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 191.

52 IBIDEM.

53 Tento termín použil poprvé John Fiske ve své práci *Television Culture*: FISKE, John: *Television Culture*. London: Routledge, 1987.

54 REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 41.

3.3. Postmoderní vyprávění příběhu s prvky mýtu

Blanka Činátlová píše, že s postmoderním románem souvisí návrat mytického vyprávění, protože postmoderní román „lační po příběhu“.⁵⁵ Ve srovnání s modernistickými romány *Klub rváčů* skutečně svůj příběh akcentuje, a ačkoli se v textu uplatňují různé dekonstrukční procesy, příběh nikdy není potlačen pro pozvednutí aktu psaní samotného. Před čtenáře představuje vypravěč (tedy postava, již jsme nazvali Vypravěčem) a zprostředkovává příběh textovým vyprávěním, v němž lze rozeznat jisté prvky náležící orálnímu vyprávění,⁵⁶ jakým se tradovaly právě mýty. Text se místy obrací ke čtenáři a vtahuje ho do dění. Stejně jako orálně tradované mýty komunikuje *Klub rváčů* agonisticky. Otázky nejsou řečnické, jsou to výzvy týkající se ošemetných situací a představují pomyslný prst mířící vzduchem na čtenáře: situace je taková a onaká, a *co bys v tu chvíli udělal ty?*

„Kostřička ženy jménem Chloe se smutně prověšenou a prázdnou zadnicí kalhot, Chloe mi říká, že to nejhorší na jejích mozkových parazitech je, že se s ní nikdo nechce milovat. Byla tak blízko smrti, že si nechala vyplatit svou životní pojistku ve výši sedmdesát pět tisíc doláčů, a nechtěla nic jiného, než aby ji někdo naposledy položil. Žádné intimnosti, jenom sex.

Co má na to člověk říct? Chci říct, co řekneš?“⁵⁷

Tato vyprávěná situace se úzce dotýká těla a to hned několikrát. Hovoří o smrti a o nemoci, která je sama o sobě skrytá (hluboko zavrtaní mozgoví parazité napadají za běžných okolností neviditelný středobod centrální nervové soustavy), ale pustoší tělo do velmi zřetelné vizuální tragédie nežitelnosti, Chloe už vlastně *nemá tělo, ale je kostřička*. Chloe nepocítuje blízkost jiného těla, dotýká se jí výhradně blízkost smrti. Přesto (nebo právě proto) touží po sexu, pouze po sexu jako tělesném zážitku (nehledá transcendentní přesahy „intimností“), a vykládá o tom otevřeně druhým lidem. Neevokuje stud (a už vůbec ne vzrušení!), ale smutek. Vypravěč se obrací s dotazem ke čtenářům; vzniká vyvolaný pocit trapnosti, nepramení ale ze zviditelnění vlastní tělesnosti v jakémisi nepřístojném duchu, nýbrž právě z neschopnosti těla, z jeho trpěného zneviditelnování a mizení. Místo toho, aby bylo tělo groteskně zvýrazněné, je

55 ČINÁTLOVÁ, Blanka. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 87.

56 Na tomto místě musíme zdůraznit, že tato práce nevnímá oralitu *Klubu rváčů* výhradně jako rys podobnosti s mytickým vyprávěním. Naopak, orální podoba způsobu vyprávění v *Klubu rváčů* nás odkazuje rovněž k zamyšlení nad performativní funkcí jazyka, které rozvíjíme v souvislosti s jazykovou performativitou, jež je schopna konstituovat identitu jedince (kapitola 2.2. Gender: Identita ve vleku slova).

57 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Jindřich Mandřák. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 16.

naopak groteskní až trapný nesoulad mezi jeho nedostatkem (žádné ženské křivky, dokonce žádná svalovina) a touhou, jakou pociťuje: *kostrička chce sex*. Pocit studu pak nepociťuje Chloe, ale recipient její žádosti, který svůj zážitek zase přenáší na čtenáře: jak odpovědět na takovou výzvu někomu, kdo stojí na prahu smrti a žádá poslední laskavost?

„Teologický výklad studu mluví o uvíznutí v tělesné existenci – člověk zapomíná na jednotu tělesné a duševní dimenze stvořeného těla. Pocit studu doprovázejí tělesné projevy – červenání, nevolnost, pocení, husí kůže – tělo se vlastně stává pamětí, jež zážitek trapnosti uchovává. Tělesnost trapnosti může být tak intenzivní a magnetická, že se přenáší i třetí, bezprostředně neangažovanou osobu – čtenáře knihy nebo diváka filmu. Všichni jsme si někdy v kině zakrývali oči, když nám bylo trapně za hrdinu na plátně, lépe řečeno spolutrapně s hrdinou.“⁵⁸

Právě tělo je v mytickém vyprávění důležité: činí viditelným to, co se odehrává pod vnější slupkou postav, znázorňuje a zjevuje. Samozřejmě, že v *Klubu rváčů* nenacházíme přesné role dokonalých těl vyvolených hrdinů starověkých mýtů, vždyť *Klub rváčů* také nevypráví mýtus formátu starověkých eposů o počátcích světa a jeho osidlování lidmi. Mohli bychom o něm hovořit spíše jako o mytizovaném příběhu o znovudobývání světa, o přebírání světa do vlastních rukou zpod jha nadvlády unifikujiícího způsobu života konzumerismu. Přeneseně vzato je to mýtus⁵⁹ o znovuvytváření světa a překódování jeho pravidel. A tak se v *Klubu rváčů* objevují těla, která jsou porušována, masakrována, ale právě skrze to se vrací jejich nositelům svoboda k novému zdůraznění nebo přebudování vlastní identity. Nicméně tématem porušování těl a s tím spojenými významy se budeme ještě zabývat dále v

58 ČINÁTLOVÁ, Blanka. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 189-190.

59 Mýtus zde uvažujeme s východiskem v bádání Mircei Eliadeho:

„Je to tedy vždy vyprávění o nějakém ‚stvoření‘: líčí se, jak něco vzniklo, jak začalo *být*.“

(ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Praha: Oikoymenh, 2011, s. 11.)

Mýtus je tedy vyprávění o původu a zároveň má schopnost události zakládat či opětovně zavádět. V *Klubu rváčů* se zakládá, či spíše obnovuje, prvotní plodný chaos se svým očištným působením na svět. Aby byl chaos nastolen, je třeba zničit a rozložit stávající řád světa. Tomuto mýtu pak můžeme jako odpovídající rituál (opakovaně vykonávaný) přiřadit drsné zápasy v klubech rváčů, které ničí spořádaný „řád“ konformního vzhledu a funkce těl. Tomu také odpovídá Eliadeho koncept cyklického času v mýtech. Lineárně plynoucí historický čas nelze vrátit, cykličnost času v mýtech ovšem zaručuje potenciál regenerace (obnova řádu světa – tj. řádu sociálního i přírodního). V *Klubu rváčů* se naprosto odmítá historie a touha po záznamu historických událostí a organizované shromažďování uměleckých artefaktů sklízí výsměch: „Chtěl jsem spálit Louvre. Elginovy mramorové sochy bych rozflákal palicí a Monou Lisou bych si vytřel zadek. [...] Chtěli jsme jednou peckou osvobodit svět od dějin.“

(PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 109)

Právě to je onen specifický modus vnímání světa obsažený v mýtech, který ovšem nevymizel ani u moderního člověka, jak dokládá Eliade: „Zdá se, že mýtus stejně jako symboly, jež uvádí do chodu, nikdy z psychiky nezmizel: změnil pouze podobu a maskuje své poslání.“

(ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoymenh, 1998, s. 17.)

následujících kapitolách. Podstatné je, že tělo postavy románu tvoří přímou spojnicí vedoucí ke čtenáři skrze jeho vlastní tělesnost a s ní spojené prožitky prostřednictvím jazyka, nikoli skrze bezprostředně vizuální vjem (jako např. ve filmu či na obrazech).⁶⁰

Román vykazuje po formální stránce další podobnosti s mýtem. Věty jsou krátké, pokud se souvěti řetězí, jeho aditivnost se komplikuje jen zřídka. V takovém ojedinelém případě se jedná o komplikovanější větné schéma povětšinou z jednoduchého důvodu, že je to polopřímá promluva některé z postav anebo popis – v tom případě se ovšem souvěti opět rytmitizuje, např. opakováním slov na začátku vět. Objevuje se redundantnost výrazů, která text zároveň člení a rytmitizuje. Takto opakované výrazy mohou být duplikované v naprosto shodné podobě, anebo se do nich vkládá obměna.

„[...] její oči se zaklesnou do mých.

Podvodnice.

Podvodnice.

Podvodnice.

Krátké matně černé vlasy, velké oči [...]"⁶¹

„Smrtí se stáváme hrdiny.

A dav řve: „Robert Paulson.“

A dav řve: „Robert Paulson.“

A dav řve: „Robert Paulson.“

Dneska jdu do klubu rváčů proto, abych ho zavřel.“⁶²

„Když jeden neví, co chce,‘ vykládal vrátný, ‚tak si nakonec si pořídí spoustu věcí, co nechce.‘

Kéž nikdy nejsem úplný.

60 Ještě extrémnějším příkladem než stud či trapnost by v případě Palahniukových textů mohl být postup nakládání s těly postav v povídkovém románu *Strašidla* (v orig. *Haunted, A Novel of Stories*, vydáno 2005, v českém překladu 2007), kde se reality show zvrhne v boj o holé přežití. Uvádí se, že při Palahniukově autorském čtení povídky *Sřeva* (tj. první povídky románu *Strašidla*), ve které si musí hlavní hrdina překousnout svoje vlastní sřeva vysátá podtlakem bazénového filtru (což se mu přihodilo v rámci svého masturbačního dráždění análního otvoru), aby nezemřel, omdlely desítky lidí.

Viz např.: KONRÁD, Daniel: *Spisovatel Palahniuk přijíždí číst do parlamentu. Přivedeme mladé lidi do Senátu, slibuje festival*. Hospodářské noviny. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: <http://archiv.ihned.cz/c1-65467790-festival-spisovatelu-praha-palahniuk-coetzee-march>

61 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 12-13.

62 IBIDEM, s. 158.

Kéž nikdy nejsem uspokojený.

Kéž nikdy nejsem dokonalý.⁶³

Takhle nevypadají texty určené k vysoce soustředěnému a pomalému čtení, které vyžaduje vracet se k některým složitě formulovaným souvětím vícekrát. Je to text s rychlým spádem, fráze jsou rytmické a dynamizují plynutí textu. Lze si jej snadno představit v podobě živého přednesu pro performance, třeba v energickém stylu slam poetry či jiných kontaktních vystoupení současné doby. Některé fráze se vrací i po delších úsecích textu a tvoří refrénovou linku po celém rozsahu knihy.

„Redundantnost, opakování toho, co bylo právě řečeno, udržuje mluvčího i posluchače ve správné stopě. [...] Redundantnímu jazyku rovněž napomáhají fyzické podmínky ústního vyjadřování před velkým publikem, kde je tato nadbytečnost výraznější než při konverzaci s druhým člověkem. Ne každý ve velkém davu posluchačů rozumí všem slovům, které řečník vysloví – důvodem mohou být přinejmenším akustické problémy.“⁶⁴

Opakování výrazů působí jako zesilující prvek – poutá pozornost čtenáře a navíc zesiluje emotivní působení výrazu.

Každý mýtus má svého hrdinu. V *Klubu rváčů* je hrdinou Tyler Durden a postava Vypravěče ve vyprávění o jeho skutečích na sebe bere roli barda. Nadto navíc plní úlohu „Watsona“, tedy postavy, která hrdinovy sekunduje, aby byly jeho činy zřetelnější, a zároveň vytváří kvalitní materiál „neschopnějšího“ pro potřebný kontrast, který ještě umocní hrdinnost hrdiny. Tělo v mýtu funguje jako promítací plátno: není nic uvnitř hrdiny, co by se nemohlo ukázat navenek. Hrdinovo tělo ukazuje jeho původ i další směřování; nic nezůstává utajeno. Proto je příznačné, že se Vypravěč setkává s Tylerem na nudapláži. Oba jsou nazí, tematizována je ale výhradně Tylerova nahota.

„Tylera jsem potkal, když jsem si koncem léta zašel na nudapláž. Bylo to na samém konci léta a já spal. Tyler byl nahý a zpocený, na sobě měl písek, vlasy měl mokré, visely mu jako provázky do tváře.“⁶⁵

63 IBIDEM, s. 38-39.

64 ONG, Walter J. *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006, s. 51-52.

65 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 25.

Popis Tylera evokuje obraz přírodního-přirozeného člověka, domorodce životně spojeného s přírodou. Je úplně nahý, ale jeho tělo není čisté a udržované, pokrývá ho písek ze země a moře (živelnost), vlasy jsou neupravené a spleené solí, je v pohybu. Je to diametrálně odlišný obraz člověka, než jaký sugerují informace, které máme o Vypravěči – ten nosí oblek a kravatu (všechno oblečení má úhledně v sadách v kufru), pohybuje se v prostředí kopírek, počítačů, letadel a o svém obličejí tvrdí, že z nevyspalosti vypadá „jako staré ovoce, až byste si řekli, že jsem mrtvý“.⁶⁶ To už samo o sobě jaksi předestírá Tylerovu cestu: hrdinsky se vydává navzdory pevným strukturám konzumního světa zakládat chaos pro zrození přirozeného řádu života.

V rámci emotivního působení orálního vyprávění může snáze dojít k identifikaci s hrdinou pro vypravěče (toho, kdo příběh zprostředkovává) i posluchače (recipienta příběhu). Tento jev je příznačný pro autorský mýtus,⁶⁷ obzvláště dochází-li k překrývání postavy vypravěče a „pozorovaného hrdiny“. Právě to se děje v *Klubu rváčů* a vytváří se tím záměrná a účelná komplikovanost příběhu. Na čtenáře rovněž působí pronikání autobiografických (anebo „pseudoautobiografických“)⁶⁸ prvků ze života autora do textu, kde se mísí s fiktivními prvky. Tím se podstatně oslabuje spolehlivost vypravěče (jako zprostředkovatele), ale také vyvstávají otázky ohledně jeho samotné existence a fungování (jako postavy) v příběhu.

66 IBIDEM, s. 13.

67 Zde míníme mýtus vytvořený jako literární dílo, který má svého autora – na rozdíl od tradičního mýtu, který s postavou svého autora nepočítá, protože byl zjeven a je naprosto pravdivý (a tedy nikoli smyšlený a sepsaný člověkem).

68 V případě Chucky Palahniuka a *Klubu rváčů* se můžeme dočíst:

„Podobně jako jeho literární hrdinové trpěl nespavostí a frustrací ze života, který mu neposkytoval žádné velké naděje. Podobně jako postavy z *Klubu rváčů* se občas rád nechal zatáhnout do rvačky.“

(ADAMOVIČ, Ivan. Chuck Palahniuk: Přeživší masové kultury. In: *Program pro přeživší*. Praha: Odeon, 2002, s. II)

3.4. Nespavost, narkolepsie a vězení těla

Nespavost je vlastně stav nepřetržitého vědomého bytí v těle a představuje zvláštní paradox. Je maximálním zapojením jedince ve světě, které není přerušeno žádnou pauzou spánku. Je to nepřetržité vnímání, nemožnost uniknout od veškerých vjemů okolního světa do intimní zóny odpočinku; je to vězení. Pod vlivem únavy klesá bdělost, vnímání se rozostřuje, nastupuje otupělost. Z těla tematizovaného skrze bolest a utrpení únavou se stává afektivní předmět, jak píše Jan Patočka.⁶⁹ Žádný afekt ale nemůže trvat nepřetržitě, s ubíhajícím časem klesá jeho výraznost. Pohlížíme-li na tělo jako na clonu, skrze níž sledujeme a vnímáme svět, musíme konstatovat, že spolu s únavou těla se tato pomyslná clona zákonitě víc a víc zakaluje. Člověk trpící nespavostí pak není schopen jasně vnímat ani okolní svět, ani své tělo. Paradox nespavosti jako permanentního uvěznění v těle spočívá v rozpojení člověka se svým tělem i okolním světem.

„Tři týdny a spánek nikde. Stačí tři týdny beze spánku, aby se všechno změnilo v jeden veliký mimotělesný zážitek.“⁷⁰

O mimotělesném prožitku hovoří Robert Murphy v souvislosti s paralizací vlastního těla při nemoci. Nespavost ovšem generuje mimotělesnost jiným způsobem: je to tělo, které paralyzuje vědomí člověka, nikoli tělo samo paralyzované. Navíc je tu ještě jeden podstatný rozdíl: nemocné paralyzované tělo představuje pro společnost problém, který nelze nijak zrelativizovat nebo jej nařknout z nepravdivosti či fingočnosti. Paralyzované tělo je problém, který je vidět, tedy je. Oproti tomu nespavost vidět není, a proto s ní lze manipulovat jako s pouze simulovaným nebo zanedbatelným problémem. Vypravěč v *Klubu rváčů* se snaží vyhledat lékařskou pomoc, ale marně. Přeje si prášky na spaní, ale místo nich mu lékař dává radu: „Nespavost je jen symptom něčeho většího. Zjistěte, co je vlastně v nepořádku. Naslouchejte vlastnímu tělu.“⁷¹

Nespavost stírá ostré obrysy prostoru i času a znamená ztrátu hranic. Kromě neschopnosti vnímat a reagovat na okolní svět s sebou přináší i zvláštní bezčasí, vykloubení se z přirozeného rytmu života mezi dnem a nocí. Den znamená světlo a život, noc

69 PATOČKA, Jan a POLÍVKA, Jiří. *Tělo, společnost, jazyk, svět: ze záznamů přednášek proslovených ve školním roce 1968-69 na filosofické fakultě University Karlovy*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995, s. 25.

70 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 13.

71 IBIDEM.

symbolizuje temnotu a smrt. Člověk, který dlouhodobě nemůže spát, stojí rozkročen mezi životem a smrtí, zadržen jakoby v pomyslném předpekli. Nic se nezdá být dostatečně reálné. Dny neplynou, ale slévají se v jeden nezřetelný celek.

Nespavost Vypravěče uzamyká do zvláštního "světa ve světě", pro který neplatí řád panující v okolním světě. Není uznán za "nemocného", je schopen i nadále pracovat ve své dosavadní práci, ale prožívané utrpení (fyzické i psychické) jej vychlípilo ze zažitého stereotypu jeho života. Podobně jako když Jan Patočka tvrdí, že je tělo natolik blízké, že není tematické a ve svém prožívání ho vlastně neprožíváme, protože jej ve většině případů přehlízíme,⁷² děje se vlastně totéž Vypravěči s vlastním životem. Jeho životní tempo se ani nezrychlilo, ani nezpomalilo, vnějším pohledem viděno zůstává stejné, pro osobu Vypravěče se ale porušil automatismus jeho plynutí.

Tak na to nahlížíme perspektivou postavy Vypravěče. A přece víme, že se nejedná o nespavost v pravém smyslu slova, respektive že je to nespavost mnohoznačná. A hlavně - nespavost uváděná v románu *Klub rváčů* je důmyslný prostředek textové strategie.

„A já jen chtěl spát. Chtěl jsem maličké modré kapsličky amyvalu, dvousetmiligramové. Chtěl jsem červenomodré kapsle tuinalu ve tvaru kulky, seconaly rudé jako rtěnka.

Doktor mi říkal, ať žvýkám kořen kozlíku lékařského a víc cvičím. Nakonec usnu.

Obličej jsem měl tak zhroucený a omlácený, jako staré ovoce, až byste si řekli, že jsem mrtvý.“⁷³

72 PATOČKA, Jan a POLÍVKA, Jiří. *Tělo, společenství, jazyk, svět: ze záznamů přednášek proslovených ve školním roce 1968-69 na filosofické fakultě University Karlovy*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995, s. 25.

73 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 13.

Protože slovní formulace „zhroucený a omlácený“ poměrně jasně odkazuje k celkem brutálním zápasům, které se v románu provozují, pokládáme za zásadní pro ověření této hypotézy nahlédnout do originálního znění této pasáže. Pro srovnání uvádíme také citaci tohoto místa z překladu Jindřicha Mandřáka.

„The bruised, old fruit way my face had collapsed, you would've thought I was dead.“

(PALAHNIUK, Chuck: *Fight Club*. Biblioteca Salamandra. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: [http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Palahniuk,%20Chuck%20-%20EI%20Club%20de%20la%20Lucha%20\(english\).pdf](http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Palahniuk,%20Chuck%20-%20EI%20Club%20de%20la%20Lucha%20(english).pdf))

„Když moje tvář zkolabovala do podoby potlučeného starého ovoce, domnívali byste se, že jsem mrtvý.“

(PALAHNIUK 1999: s. 15)

Tato poslední věta citace představuje explozi otázek: Proč bychom si to měli říkat my, proč je tato věta obrácená na čtenáře tak explicitně? Proč to nekonstatuje Vypravěč sám jako fakt? A nakonec - opravdu dělá nespavost s lidským obličejem tak hrozné věci?

Příběh je v *Klubu rváčů* vyprávěn způsobem osobní Ich-formy (podle typologie Lubomíra Doležela), tedy skrze postavu Vypravěče.⁷⁴ To znamená, že má výsadní roli při konstruování fikčního světa. Jenže právě skrze akcentovanou nespavost Vypravěče si všímáme jeho izolace ve fikčním světě i z hlediska základního časoprostoru, a tudíž ztrácí jeho vyprávění na důvěryhodnosti. Další trhлина vzniká tím, že není svému vyprávění sám autoritou: místo samostatného konstatování vlastního dojmu ze svého vzhledu se obrací na čtenáře a snaží se ho do své výpovědi zahrnout jako potvrzující entitu - „až byste si řekli, že jsem mrtvý.“

Po kapitole, v níž Vypravěč líčí svůj problém s nespavostí, následuje kapitola otevírající se slovy: „Probudíte se [...]“⁷⁵ Tato věta se opakuje v průběhu celé kapitoly v různých obměnách jako refrén. Výše jsme tento prvek textu připodobnili v rysu orálního vyprávění, stejně tak jako obracení se vypravěče na recipienta, které se v tomto případě objevuje jako promluva ve druhé osobě čísla množného.⁷⁶ Na tomto místě s vědomím nespolehlivosti Vypravěče a manipulace v textu se musíme ptát, co tato formulace vlastně znamená a vypráví a kam posouvá děj i pozornost čtenáře. Kdo se probudí/probudil? Je to jen rétorická figura? Nebo mluví Vypravěč o sobě? A jak by se mohl probudit, ba vlastně probouzet se opakovaně na nejrůznějších letištích, když trpí insomnií?

Nabízenou odpovědí je narkolepsie, tedy neurologická porucha narušující schopnost mozku regulovat bdění a spánkový cyklus. Člověk s narkolepsií upadá během dne nekontrolovatelně a mimovolně do spánku a bez ohledu na naspaný čas trpí obrovskou neovladatelnou ospalostí.

74 DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*, Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014, s. 50.

75 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 19.

76 Ve druhé osobě čísla množného tedy v překladu Richarda Podaného. Jindřich Mandřák používá na témže místě druhou osobu čísla jednotného:

„Vzbudíš se [...]“

(PALAHNIUK 1999: s. 21)

V originále čteme:

„You wake up [...]“

(PALAHNIUK, Chuck: *Fight Club*. Biblioteca Salamandra. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: [http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Palahniuk,%20Chuck%20-%20El%20Club%20de%20la%20Lucha%20\(english\).pdf](http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Palahniuk,%20Chuck%20-%20El%20Club%20de%20la%20Lucha%20(english).pdf))

„Probudíte se na mezinárodním letišti Air Harbor.

Při každém vzletu nebo přistání, když se letadlo víc naklonilo na křídlo, jsem se modlil, ať havarujeme. Ten okamžik, kdy bysme mohli umřít, bezmocní a nacpaní do trupu jako lidský tabák, léčí moji nespavost narkolepsií.

Takhle jsem poznal Tylera Durdena.⁷⁷

Jestliže nespavost implikovala izolaci, narkolepsie vnáší do příběhu naprostý chaos. Nespavost představovala nepřetržité uvěznění v těle, ale narkolepsie upozorňuje na nespolehlivé, svévolné tělo. Kromě ospalosti a výpadků vědomí při spánkových atakách doprovází narkolepsii také halucinace. Nespavost dělala z Vypravěče vězně svého těla, narkolepsie jej ale učinila svým otrokem. Nepřináší spánek, který by po dlouhém útrpném čase nespavosti znamenal úlevu, ale vlastní bezvládnost. Narkolepsie se ve Vypravěči rozněcuje pocitem blízkosti smrti. Sama o sobě ale znamená ohrožení a nebezpečí: uvádí na scénu Tylera Durdena.

77 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 19.

3.5. Identita vykázaná do prostoru věcí a osvobozené tělo

V románovém *Klubu rváčů* tráví Vypravěč většinu svého času prací v zaměstnání. Vykonává časově náročné mezistátní služební cesty a na nejrůznějších místech Spojených států reprezentuje a zastupuje firmu, která jej zaměstnává. Pohybuje se ve světě jasných pravidel a cílů. Nejedná sám za sebe, jeho osoba v práci je zastupitelná, je nositelem své pracovní funkce a reprezentací své pozice v korporátní firemní společnosti. V takovém prostředí se neoceňuje individualita, naopak vyžaduje se uniformita. Individuální i sociální identita zde nehraje téměř žádnou roli, neotevřít se zde žádné místo pro realizaci sebepojetí a to ani v případě vizuálního vzhledu. Veškerá potenciální specifika vlastních preferencí v oblasti odívání, módních doplňků až po nejvlastnější úpravu svého těla (např. účes, tetování, piercing) se stírají jasným požadavkem tzv. „formálního vzhledu“ čili dress codu.

„Tělo je prostředkem komunikace se světem a to platí i v zaměstnání, které je místem, kde člověk v současné západní společnosti tráví většinu dne. Se svou pracovní pozicí se obvykle určitým způsobem identifikuje, k čemuž patří i dodržování určitých pravidel v oblasti odívání, tzv. dress code.“⁷⁸

Vypravěčovo tělo se v kontextu korporátní firmy ovšem stává prostředkem komunikace, jaký nepoužívá on, nýbrž firma. Jeho tělo neslouží k vyjádření vlastní svébytné identity, ale vyjadřuje ideologii zaměstnavatelské korporace. Je to tělo, které podléhá systému, který připomíná tyranii. Je to tělo, které nevyčnívá, ale samo také neposkytuje žádný přesah. Stále se „obléká“ do stejné role, do stejného oblečení, které nosí Vypravěč ve svém cestovním zavazadle na služebních cestách: „šest bílých košil. Dvoje černé kalhoty. Holé minimum pro přežití.“⁷⁹

Ve své podstatě je to tělo vyvlastněné a je třeba vzít si ho zpět a použít jej jako prostředek směřování k hlubší autentické ryze vlastní identitě. Ve světě umělých, unifikovaných a sériových konstruktů, které pouze navozují iluzi živého světa, je tělesnost poslední možnost odhalení toho, v čem spočívá svět a v čem spočívá *já*. Tyler Durden a jeho etika (doslovného) rozkládání světa i těl se vymaňuje z jakýchkoli rámců a norem vládnoucí kultury civilizace západního světa. Není to žádný postupný přerod, je to extrémní bod zlomu,

78 DVOŘÁKOVÁ, Michaela. Tělo jako artefakt: „Jaký si to uděláš, takový to máš“ In: *Tělo: čichat, česat, hmatat, propichovat, řezat*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014, s. 198.

79 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 33.

bezohledný ničivý výbuch, právě jako ten, který oddělil Vypravěče od jeho spořádaného života v odcizeném bytě (tedy prostoru intimního osobního života) se zdmi z betonu, s nábytkem z IKEA, který je ve svých stylových rukodělných chybičkách vysoce originální, a přesto totožné kusy vlastní další miliony lidí po celé planetě, a s delikátními nepoužívanými a nekonzumovatelnými jídelními proprietami. Právě věci a předměty v *Klubu rváčů* zastupují a simulují identitu Vypravěče jako lidské bytosti. Naprosto explicitně je toto vysloveno ve Fincherově filmu *Klub rváčů*: „Listoval jsem katalogy a říkal jsem si: Jaký typ jídelní soupravy mě definuje jako člověka?“⁸⁰ Není to vytváření vlastní svébytné identity, je to vybírání a kombinování neměnných prvků z předkládané omezené množiny, je to pasivní přijímání předkládané netvarovatelné matérie, kdy ovšem velké množství a následný výběr živě působí jako akt svobodné vůle, autentického sebevyjádření a umlčuje další možné tázání po odlišných alternativách prožívání své identity a života vůbec.

„Okna od podlahy po strop, okna v hliníkových rámech letí ven, pohovky a lampy a nádobí a prostěradla chytají plamenem, středoškolské ročenky a diplomy a telefon taky. Všechno to duje z patnáctého patra ven jako sluneční erupce.“⁸¹

Oddělení se od dosavadního způsobu života se neděje nikterak decentně, jako postupný rozchod. Také to ale není uskutečněno jako nějaká programová revoluce, která by ustanovovala nový začátek a měla před sebou jasnou vizi. Je to jako *sluneční erupce*: živelné a nespoutané, propad do chaosu a nejistoty. Totéž se posléze děje s Vypravěčovým tělem, když na žádost Tylera vznikne první fyzický zápas. Tělo je vyrváno z kategorií uvnitř společnosti a kultury, v níž se doposud pohybovalo. Není to rebelský rozchod s vyspělou západní společností konzumu ve stylu *modifikace* těla, není to výběr z předkládaných alternativ vzdoru (které by představovalo např. výstřední oblékání, piercing, tetování – tedy žádný výběr uvnitř supermarketu stylů)⁸². Je to živelné stržení veškerého nánosu, záměrná destabilizace, je to extrémní *používání* těla samotného.

Na tělo můžeme pohlížet jako na nejzazší výběžek člověka, jako na pohraniční výspu *já*, která se přímo dotýká světa. Násilné narušování povrchu těla, které se děje při zápasech Tylera s Vypravěčem, a později i dalších mužů, je prolamováním sebe skrze povrch ven do

80 FINCHER, David. *Fight Club*. 20th Century Fox, 1999.

81 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 37.

82 Tento pojem užívá ve své stati Martin Heřmanský.

HEŘMANSKÝ, Martin. Piercing: liminální individualita mezi módou a vzdorem. In: *Tělo: čichat, česat, hmatat, propichovat, řezat*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014, s. 126.

světa jako takového, znamená konec iluze o sobě samém, ale i o světě v jeho lživých převlecích.

„Dřív, když jsem přišel domů naštvaný a věděl jsem, že můj život nejde podle pětiletého plánu, někdy jsem uklízel byt nebo se vrtal v autě. Jednou bych umřel bez jizvy a zbyl by fakt moc pěkný byt a auto.“⁸³

83 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 42.

3.6. Jazyk odhalený tělem

Ve světě, který nabízí jedinci neuspokojivé prostředky pro konstituování a vyjadřování vlastní identity, se tělo stává zásadním prostředkem ke změně. V předchozích kapitolách jsme viděli, jak může tělo fungovat – tělo se může chovat zrádně a svévolně (nеспavost, narkolepsie), může být člověku vyvlastněno a nosit cizí ideologie (firemní reprezentace). Nikdy ale nemůže trvale a definitivně popřít samo sebe. Oproti tomu jazyk si může protičeřit relativně jednoduše i po dlouhou dobu. Tělo je prostředkem komunikace, prostředkem vztahování se k sobě i světu. Jazyk je prostředkem konstruování světa a jako takový je ze své podstaty zrádný, ale také významně omezený. Merleau-Ponty uvádí, že smysl má myšlenka, nikoli slovo samotné, to zůstává pouhým prázdným obalem.⁸⁴

Ve světě *Klubu rváčů* hovoří tělo jednoznačně proti jazyku a usvědčuje jej ze lži. Velice nápadné je to v případě terapeutických skupin. Jazyk lže ve své deskriptivní funkci (názvy skupin, označení nemocí, atp.), ale i ve výpovědích jednotlivých nemocných.

„Na *Víc než dost* začínáme Shrnovacím pokecem. Skupina se nejmenuje *Parazitičtí mozgoví paraziti*. Slovo ‚parazit‘ nikdy od nikoho neuslyšíte. Všem se vždycky dělá líp. Nojo, to ten nový lék. Všichni se zrovna odrazili ode dna. Jenže pokaždé zachytíte letmý pohled pětidenní bolesti hlavy. Nějaká žena si bezděčně setře slzy.

[...]

Nikdo nikdy neřekne slovo *parazit*. Řeknou *původce*.

Neříkají *léčba*. Řeknou *terapie*.“⁸⁵

Ve své sterilitě jazyk dosahuje naprosto absurdní úrovně. Podle protokolu letecké společnosti, s níž cestuje Vypravěč, se nesmějí označovat erotické pomůcky svým názvem a už vůbec nelze takové označení vztahovat k vlastnictví konkrétní osoby, zákazníka společnosti. Výsledné okleštěné sdělení je tak stejně nesrozumitelné, jako směšné.

„Představte si, říkal ten chlápek z bezpečnostního útvaru, jak na přeletu vykládáte nějaké cestující, že šidítka jí zadrželo kufr na Východním pobřeží. Někdy je to dokonce i muž. Pokud jde o robertka, firemní politikou aerolinek je nepřipisovat nikomu vlastnictví erotické pomůcky přímo. Mluvit o něm jen všeobecně.

84 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 227.

85 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 27.

Nějaký robertek.

Nikdy ‚váš robertek‘.

Nikdy neříkejte, že se jejich robertek náhodně zapnul a způsobil mimořádnou situaci.

Nějaká erotická pomůcka se aktivovala a způsobila mimořádnou situaci, při níž bylo třeba evakuovat vaše zavazadlo.⁸⁶

Absurditu a neživost takového jazyka umocňuje sám jeho nositel, když dojem korektnosti a jakési loajality vytvořený tímto speciálním jazykem naprosto rozboří svým ‚necenzurovaným‘ osobním přídavkem:

‚Chlápek z bezpečnostního útvaru se mě vyptal na jméno a adresu a telefon a pak se zeptal, jestli vím, v čem je rozdíl mezi kondomem a pilotní kabinou.

‚Do kondomu se vejde jenom jeden čurák,‘ povídá.⁸⁷

Vzpomeňme na tomto místě na Bachtinovo ‚tělesné ‚dole‘‘. Během jedné situace, jakou je zásah bezpečnostní složky aerolinií, se obraz světa zkonstruovaný vyprázdněným, sterilním korektním jazykem ‚na úrovni‘, naprosto převrací. Robertek není robertkem, ve svázané řeči je to ‚erotická pomůcka‘, vzápětí se ale z autentického nekontrolovaného jazyka zaměstnance letecké společnosti vynoří slovo ‚čurák‘ vedle obrazu vážené pilotní kabiny přístupné jedině náležitě školeným profesionálům, aby rozpohybovalo strnulý jazyk a obnovilo rovnováhu: ‚V této nahuštěné atmosféře materiálně tělesného dole dochází i k zmíněnému formálnímu obnovení zašlého obrazu věcí. Věci se doslova obrozují v světle nového potupného užití; jako by se pro naše chápání nově zrodily. [...] V nové sféře, v rovině hlubokého ponížení, se odhalují všechny zvláštnosti jejich materiálu a formy. Jak řečeno, obraz věci *se obnovuje*.‘⁸⁸

Tam, kde jazyk začal ztrácet svoji vyjadřovací schopnost, bylo potřeba se vztáhnout k tělu: slovo bylo nahrazeno tělem. Tak také začíná založení prvního klubu rváčů.

‚‚Ne, ty uhoď mě,‘ na to Tyler.

86 IBIDEM, s. 35.

87 IBIDEM.

88 BACHTIN, MICHAEL MICHAJLOVIČ. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007, s. 350.

Tak jsem ho praštil, s velkým holčičím rozmachem rovnou pod ucho, a Tyler mě odstrčil a kopnul mě patou do břicha. Co se dělo pak a ještě potom, nedělo se ve slovech, [...]"⁸⁹

Vznikem klubu rváčů se zakládá zvláštní svět stojící mimo jazyk, a tudíž jazykem nezranitelný a neohrožitelný. V klubu rváčů se nekomunikuje skrze slova, ale skrze tělesný kontakt a dotek. Proto se zde neděje nic ve slovech a slovy ani není možné klub rváčů popsat.

89 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 45.

3.7. Skrze zápasící a ničená těla ke spáse

Tělesný dotek svědčí o živosti a takovému prožitku nemůže jazyk konkurovat, nemůže jej napodobit ani vytvořit. Tělesný prožitek umlčuje jazyk. Jazyk má své hranice, ale neznamená to, že mimo ně nic dále už není.⁹⁰ Ludwig Wittgenstein ukončuje svůj *Traktát* slavnou sedmou tezí: „O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.“⁹¹

„V klubu rváčů nejde o slova. V klubu rváčů se stejně jako ve fitku ozývá funění a jiné zvuky, ale v klubu rváčů nejde o to, abyste vypadali dobře. Ozývá se tu extatické blábolení jako v kostele, a když se v sobotu probudíte, připadá vám, že jste spaseni.“⁹²

Spása znamená záchranu, v rozměru náboženském je pak spása novým životem, který se neřídí zákony profánního světa, je to příslib života věčného. Pro dosažení spásy je nezbytné zřít se starého života, tj. zemřít pro tento svět. Jestliže jazyk vytváří svět, pak je nutné jej zavrhnout. Je příznačné, že se o klubu rváčů nesmí mluvit, protože se tomuto světu vymyká.⁹³

„Po večeru v klubu rváčů jako by všemu ve skutečném světě někdo stáhl hlasitost. Nic vás nemůže nasrat.

[...]

Ve skutečném světě jsem koordinátor plošného stahování zboží z oběhu, mám košili a kravatu [...]"⁹⁴

„O klubu rváčů se nemluví, protože kromě pěti hodin od dvou do sedmi v noci ze soboty na neděli klub rváčů neexistuje.“⁹⁵

90 Výrok „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa,“ upozorňuje na důležitost Já ve vztahování se ke světu nejen pro filozofické bádání – já jsem svým světem.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: Oikoymenh, 2007, s. 65.

91 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: Oikoymenh, 2007, s. 83.

92 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 44.

93 Mluvit se nesmí přirozeně ani o později Tylerem založeném Projektu zmatek, jehož cílem je ovládnutí světa a nastolení očistného chaosu. Jeho pravidla o vyloučení dotýkání se (a manipulování) reality jazykem, jdou ještě o krok dále – jazyk vyřazují prakticky úplně:

„Nikdo se na nic neptal. Nevypytávat se je první pravidlo Projektu zmatek.

[...] druhé pravidlo Projektu zmatek je nevypytávat se.

[...]

Třetí pravidlo projektu zmatek: žádné výmluvy.

Čtvrté pravidlo: žádné lži.“

(PALAHNIUK, 2011: s. 107)

94 IBIDEM, s. 42.

95 IBIDEM, s. 44.

Spása se realizuje skrze tělo, jeho ničení, jeho oběť – úplnou a nevratnou. Zápasící a zraňované tělo se vyvazuje z ideálu krásy. Aby bylo tělo krásné, je třeba jej neustále za tímto účelem zušlechtovat, nestačí takové, jaké je, musí se blížit dokonalosti jako celek. Těla zápasících mužů v klubu rváčů se oproti tomu neustále narušují, krvácí a vizuálně rozhodně nepůsobí harmonickým dojmem. Tváře zápasníků se doslova rozpadají na jednotlivé fragmenty, nejsou to tváře, které by nesly šrámy vítězících hrdinů, jež se záhy zacelí, jen aby podaly výpověď o dalším přestálém dobrodružství. Namísto toho nesou nikdy se nehojící rány, ba rány neustále otevřené, živé a krvácející. Jsou to tváře, do kterých už není vepsána vlastní vizuální identita konkrétního jednoho člověka, někdy dokonce nepřipomínají lidskou podobu vůbec.

„Tak třeba u oběda k vašemu stolu přijde číšník a číšník má na obou očích monclly, až vypadá jako panda velká [...]“⁹⁶

Taková těla už nelze využít jako nositele korporátní ideologie, jak jsme o tom hovořili výše. Jsou to těla, která není možné unifikovat, umlčet a zneužít, podobně jako nikdy tak docela nelze zastavit jejich krváčení.

„Můj šéf problematice nerozumí, ale nechtěl mě nechat prezentovat s monoklem na oku a s půlkou obličeje napuchlou od štychů na vnitřní straně tváře. Ty stehy povolily, cítím je na stěně tváře jazykem. Představte si zamotaný kus vlasce na břehu moře. Já si je dokážu představit jako černé stehy na psovi po operaci, a pořád polykám krev. Šéf prezentuje z mých materiálů, já obsluhuju laptop s projektorem, takže jsem v rohu místnosti, ve tmě.“⁹⁷

Jsou to těla pro tento svět „neviditelná“, podobně jako píše Robert F. Murphy o lidech nemocných a tělesně postižených: „A čím více se vzdalujeme ideálu, tím jsme pro zdravé ošklivější a odpudivější. Lidé před námi uskakují, zvláště když jde o vadu tváře nebo tělesnou deformaci.“⁹⁸

Krev se neustále dere na povrch, ať už povrch kůže nebo oblečení, amplifikuje živé a žité tělo. Krev představuje uvnitř těla neustálý pohyb, proudění, život. Prolévání vlastní krve implikuje Kristovu oběť na kříži, kterou byl zpečetěn slib věčného života.

96 IBIDEM, s. 41.

97 IBIDEM, s. 40.

98 MURPHY, Robert Francis. *Umlčené tělo*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001, s. 98.

Podobnost s Kristovou obětí evokuje i Vypravěčovo „obětování“ se v rámci zápasu, protože jeho vlastní utrpení se ke spáse realizovanou skrze tělesný prožitek přiblížil i jeho „protivník“. Kristus po sobě zanechal otisk své tváře na tzv. Veroničině roušce, která údajně uchovává jeho jedinou pravou podobu do dnešních dní. Je to podoba spasitele, ve chvíli podstupování oběti a nejvyššího utrpení, aby mohl být překonaný Starý zákon a byla otevřena cesta k životu věčnému. Vypravěčova rozmlácená tvář má oční důlky „napuchlé jako dva černé bagely sevřené kolem maličkých čuracích dírek“⁹⁹ a ve chvíli oběti se místo měkké látky šátku otiskuje krví do betonu.¹⁰⁰

„Minulý týden jsem si vybral chlápka a dostali jsme se oba na řadu se rvačkou. Nejspíš měl mizerný týden, protože mi chytil obě paže za hlavou do oboustranného nelsona a praštil se mnou obličejem na beton, až mi zuby prosekly zevnitř tvář a oko mi napuchlo a zavřelo se a krvácelo, a když jsem řekl, že dost, podíval jsem se dolů a na podlaze byl krvavý otisk pŕlky mého obličeje.“¹⁰¹

Jakmile začne krev prosakovat i na kalhotách Vypravěče, pošle ho jeho nadřizený domů – Vypravěčovo tělo začalo nezadržitelně překračovat hranice oficiálního firemního „dress codu“ a jeho přestupek proti zavedenému řádu se stal konečně pojmenovatelným. Samotná tělesná zranění lze možná ze strany Vypravěčova nadřizeného přehlížet (případně vysvětlovat jako úraz, nehodu atp.), nikoli tak krev, která nezadržitelně prosakuje napovrch a konstantně upozorňuje na tělo, které vystoupilo ze starého řádu firemní politiky, potažmo kapitalistické společnosti. Ostatně je to také moment, kdy Vypravěč přestává mluvit jazykem okolního světa, respektive nemluví „správně“, nerespektuje zákonitosti firemní komunikace (protože je z nich skrze destruované tělo vysvobozen) a místo toho si ve své mysli s jazykem pohrává - tvoří z něj haiku.

99 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 54.

100 Určitý předobraz (anebo bychom mohli říci: negativ) tohoto motivu otiskované tváře nacházíme na začátku, když začal Vypravěč „léčit“ svoji nespavost návštěvami podpŕrných skupin pro lidi nemocné rakovinou.

„Víc si nepamatuju, protože se kolem mě Bob sevřel pažemi a jeho hlava se složila shora a přikryla mě. A potom jsem byl ztracený uvnitř zapomnění, ve tmě a tichu a beze zbytku, a když jsem od té měkké hrudi konečně couvl, Bob měl na předku košile mokrý obrázek toho, jak vypadám, když pláču.“

(IBIDEM, s. 16)

Je to vlastně převrácená scéna ke scéně se zápasem krvavým otiskem. Zatímco při zápase představuje oběť Vypravěč, na podpŕrné skupině místo něj bezprostředně trpí Bob a Vypravěč skrze jeho utrpení dochází úlevy. Sám je ale přitom parazitem, nezúčastněným pozorovatelem, na rozdíl od „svého protivníka“ ve scéně se zápasem – ten naopak do arény vstupuje naprosto otevřeně a podstupuje stejné riziko bolesti a utrpení jako Vypravěč. Proto Vypravěčovy slzy poskytují pouze dočasnou úlevu (spánek), zatímco krev předznamenává opravdové vykoupení (vystoupení nad tento svět, oprostění se, mystické vytržení).

101 IBIDEM, s. 43.

„Tohle je KREV. Není to nic. Dobrý den. Všechno není nic a je táák parádní být OSVÍCENÝ. Jako já.

Ach jo.

Podívejte. Za oknem. Pták.

Šéf se zeptal, jestli ta krev je moje krev.

Pták letí po větru pryč. Já píšu v duchu haiku.

Když nemá hnízdo

Pták bydlí v celém světě

Život – tvá práce

Počítám na prstech: pět, sedm, pět.

Ta krev jestli je moje?

Jo, odpovídám. Zčásti.

Špatná odpověď'.¹⁰²

102 IBIDEM, s. 55.

3.8. Tělo a moc

Těla bitá v klubech rváčů¹⁰³ tedy vystupují z mechanismu vlády konzumní společnosti a představují zvláštní projev formy odporu vůči ustanovené moci. Ve svém postavení takové opozice kluby rváčů naplňují všechny rysy forem odporu, jak je popsal Michel Foucault. Nepřináší revoluční řád, jsou to spíše anarchistické boje, jsou transversální (rychle se šíří a překračují hranice států), problematizují status jednotlivce, bouří se proti „vládnutí na základě individualizace“, odmítají vnucované mystifikující reprezentace, shazují z piedestalu vědění a také v jejich pomyslném středu rezonuje otázka Kdo jsme?¹⁰⁴

Mimo transgresivní akt fyzického souboje si ale tato všechna narušovaná těla mužů z klubů rváčů nejsou rovna. Kluby rváčů jsou svým způsobem institucí se zvláštním režimem existence i trvání a panuje v nich určitý mocenský vztah. Michel Foucault píše, že „to, co definuje mocenský vztah, je ve skutečnosti způsob jednání, které na ostatní nepůsobí přímo a bezprostředně, nýbrž které působí na jejich vlastní jednání. Jednání působící na jednání, zasahující možná či skutečná jednání, přítomná či budoucí jednání.“¹⁰⁵ Dominantní je Tyler, coby zakladatel, a svému vládnutí podřizuje ostatní. „Vládnout v tomto smyslu znamená strukturovat pole možného jednání jiných. Modus vztahu, který je moci vlastní, by tedy neměl být hledán na straně násilí nebo boje, ani na straně dohody a dobrovolného svazku (to vše může být maximálně nástrojem): nýbrž na straně oné singulární formy jednání, které není ani válečné, ani právní, ale které je ovládnutím.“¹⁰⁶ Ačkoli jsou kluby rváčů plné násilí, není to násilí samotné, z čeho by Tyler svou moc čerpal. Násilí uplatněné na tělech zápasících mužů není toliko násilí (a není aplikováno ani Tylerem samotným), ale destrukce, rozrušení vlastního těla jako prostoru, které podléhalo moci stran psaných i nepsaných zákonů západní společnosti. Tak nabývali členové klubu rváčů svobodu – potřebnou k tomu, aby záhy vstoupili do jiného mocenského vztahu, vztahu podřízenosti vůči Tylerovi.

„Rozbívím svoje spojení s fyzickou mocí a vlastnictvím,“ šeptal Tyler, „protože jenom díky ničení sebe sama dokážu odhalit vyšší moc svého ducha.“¹⁰⁷

103 Později začaly vznikat (bez Vypravěčova vědomí) i další kluby rváčů. Toto umocňuje vzájemné odtržení dvou osobností přebývajících ve Vypravěčově těle. Zatímco Vypravěč nemá o nově vzniklých klubech rváčů tušení, Tyler je úmyslně strukturuje a jeho moc se tím rapidně rozrůstá.

IBIDEM, s. 88.

104 FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996, s. 200-201.

105 IBIDEM, s. 215.

106 IBIDEM, s. 217.

107 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 96.

„Osvoboditel, kterej zničí můj majetek,“ říkal Tyler, „bojuje za záchranu mojí duše. Učitel, kterej mi z cesty odklidí všechno vlastnictví, mě osvobodí.“¹⁰⁸

Moc, kterou Tyler konstituuje v klubech rváčů, posléze připomíná to, o čem Foucault hovoří jako o biomoci.¹⁰⁹ Opuštění materiálních statků je pouhým počátkem, hlavní zájem Tylerovy moci tkví v bezprostřední vládě nad samotnými životy členů klubů a rozhodně je to moc, která nepečuje o blahobyt svých podřízených oveček, jako je tomu v případě Foucaultem definované moci pastýřské.¹¹⁰ Muži v klubech rváčů (později v rozšiřujícím Projektu zmatek) jsou vedeni k absolutní poslušnosti vůči Tylerovi a jejich těla jsou začleněna do určitého výkonného systému, sloužící a neustále připravená být obětována vyššímu cíli (v tuto chvíli nemáme na mysli transcendentální zážitek, ale snahu o doslovné a věcné rozrušení řádu ve světě, snahu nastolit chaos).¹¹¹ Jsou to těla-stroje, jejich existence je odůvodnitelná pouze v jejich konané službě.

„Jednou v noci mě Tyler našel, jak se schovávám v patře, u sebe v pokoji, a povídá: „Neotravuj je. Všichni vědí, co mají dělat. Je to součást Projektu zmatek. Ani jeden nezná celej plán, ale každej je vycvičeněj, aby perfektně odváděl jednu jednoduchou práci.“

Pravidlem Projektu zmatek je věřit Tylerovi.“¹¹²

Těla mužů jsou multiplicitní zásobou energie (každý muž má jiný, svým schopnostem přiměřený úkol), v propojení svých činností pak homogenní silou (Projekt zmatek), jíž směřuje vládnoucí moc (Tyler) příslušným směrem. Na rozdíl od disciplinační moci 18. století nemíří toto využití korigovaných těl k produkci, ale k destrukci, nepřináší zisk, ale zkázu.¹¹³

108 IBIDEM.

109 FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k věděni*. Praha: Herrmann & synové, 1999.

110 FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996, s. 204.

111 Projekt zmatek je podle Tylera jediná možnost, jak zachránit Zemi od lidstva, jak obrodit svět.

„[...] Projekt zmatek zborčí civilizaci, abychom ze světa mohli udělat něco lepšího.

„Představ si,“ vykládal Tyler, „jak stopuješ vapiti kolem výloh obchoďáku a smradlavejch regálů s nádherným hnijícím oblečením a kolem smokingů na ramínkách; ty na sobě budeš mít kožený šaty, co ti vydržež nadosmrti, a budeš šplhat po stonkách kudzu, silnejch jako ruka, kterejma prorostla celá Sears Tower. Jack a fazole, prostě budeš šplhat nahoru po mokřím lesním porostu a vzduch bude tak čistej, že jasně uvidíš titěrný postavičky, jak cepama mlátěj obilí a dávaj sušit pásy masa ze zvěřiny na prázdným jízdním pruhu osmiproudý liduprázdný superdálnice, co se táhne v srpnovym vedru na tisíce kilometrů daleko.“

To je cíl Projektu zmatek, říkal Tyler, úplné a okamžité zničení civilizace.“

(PALAHNIUK, 2011: s. 110)

112 IBIDEM, s. 115.

113 Srov. FOUCAULT, Michel. *Je třeba bránit společnost*. Praha: Filosofia, 2006, s. 43.

Za jediný uvažovatelný zisk, který muži v Projektu zmatek generují, bychom mohli pokládat po domácí výrobě mýdla z kradeného lidského tuku odsátého na klinikách při liposukcích (a následně

Nositelé takových regulovaných těl pak ztrácejí svou lidskou individualitu, stávají se stroji, živočichy, *vesmírnými opicemi*. Obraz vesmírných opic se v románu objevuje bezprostředně po té, co Tyler „označí“ hřbet Vypravěčovy ruky vyleptaným otiskem svých rtů.

„Tyler si zvlhčí jazykem rty, až se lesknou, a pak mi políbí hřbet ruky. Tyler nakloní plechovku s louhem kousíček nad lesklý vlhký polibek na hřbetu mojí dlaně. Tohle je chemická popálenina a bude to bolet hůř, než všechny spaleniny, co sis kdy udělal. Zůstane ti jizva.“¹¹⁴

„Hřbet ruky ti napuchl a zrudl a leskne se, jsou na něm dva rty, přesný obrys Tylerova polibku.

[...]

Mysli na zvířata používaná při testování výrobků.

Mysli na opice vystřelené do kosmu.

„Bez jejich smrti, bez jejich bolesti, bez jejich oběti,“ říká Tyler, „bysme neměli nic.“¹¹⁵

Tento status obětovaných vesmírných opic, které posunou svět „dopředu“ svojí pečlivě Tylerem naplánovanou obětí bez otázek a bez přemýšlení, se později v knize vztahuje právě na muže soustředěné kolem Projektů zmatek. Dům obývaný původně Tylerem a Vypravěčem se promění v základnu, která do akce vypouští náležitě vycvičené (tělesně i k poslušnosti) a sešikované jednotky vesmírných opic, případně jim uděluje práci v domě za účelem výroby mýdla. I taková zdánlivě jednoduchá práce, jako je práce na zahradě okolo záhonů s bylinami používanými jako přísady do vyráběného mýdla, je opicemi prováděna naprosto precizně a důmyslně, s jasným cílem přesně zapadnout do vyššího plánu:

„A zatímco jsem v práci, party vesmírných opic kolem domu odstraní zahradní drn a ošetří zeminu eptonitem, aby snížila kyselost, a rýči do ní zapraví fůry hnoje, co dávají zadarmo v jatečních ohradách, a taky pytle vlasů z holičství, to proti krtkům a myším a taky aby bylo v zemině víc proteinu.

prodávána pod značkou Mydlovary Paper Street). Takto získané finanční zdroje ale Projekt zmatek obratem investuje do svých záškodnických akcí (demonžáže bankomatů, vypalování parků, přetiskování informačních brožurek atd.) nebo prostě do svých provozních nákladů (ubytování a strava mužů). Kromě toho je výroba mýdel jako taková subverzivní akt výsměchu konzumní společnosti bažící po kráse a kvalitě – z tuku bohatých lidí vzniká předražené mýdlo pro bohaté lidi. Je to opět (zpredmetněné) lidské tělo, skrze které probíhá boj.

114 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 64.

115 IBIDEM, s. 67.

Kdykoli v noci si vesmírné opice přijdou z nějakých jatek s pytli krvavé drti, aby bylo v zemině víc železa, a s kostní moučkou, aby bylo víc fosforu.

Party vesmírných opic sázejí bazalku a tymián a salát a do složitých vzorů jako v kaleidoskopu vysazují vilíny a eukalypty a pustoryly a mátu. [...] A další party chodí v noci při svíčkách zabíjet slimáky a hlemýždě. Další parta vesmírných opic sbírá ty nejpěknější listy a jalovčinky a vaří z nich přírodní barvivo. Sbírá kostival, protože je to přírodní dezinfekce. Listy violky, protože léčí migrénu, a mařinku vonnou, protože ta dodává mýdлу vůni čerstvě posečené trávy.¹¹⁶

Tato těla sloužící pod Tylerovou mocí nesmí samy o sobě, ve své hmotné tělesné podstatě velkému plánu Projektu zmatek nijak překážet. Jsou to těla určená k oběti, ale ani v takovém případě „splněné mise“ nesmí být Projekt zmatek zatížen starostí, *co s tělem*.

„Kremace nemajetného zesnulého stojí nejméně tři sta dolarů, vyložil mi Tyler, a cena stoupá. Kdo umře a tolik peněz nemá, jde rovnou na výuku anatomie.

Student musí tyto peníze stále nosit v botě, takže pokud bude student zabit, jeho smrt finančně nezatíží Projekt zmatek.“¹¹⁷

Těla mužů, kteří vstoupili do Projektu zmatek a přijali svým schopnostem přiměřený úkol, jsou označena louhem vypálenou jizvou ve tvaru Tylerových úst, stejně jako tomu bylo u Vypravěče, jak jsme četli výše. Jejich těla už nejsou individualizovaná, nepřísluší jim jméno a svébytnost, individuální identita (podle Jana Assmanna závisející právě na vlastním prožitku svého těla)¹¹⁸ se stírá, nepatří sobě, svým nositelům, *já*, ale Projektu zmatek, potažmo Tylerovi. Jejich těla se stávají prostředkem přijetí pevného místa ve struktuře Projektu zmatek a jako taková se účastní, podporují a spoluutváří kolektivní identitu MY, jejíž význam a smysl je důležitější než jakákoliv existence individua. Jako znamení sounáležitosti nesou jizvu polibku, který jejich tělo přivlastňuje Projektu zmatek.

„Louh se držel přesně ve tvaru Tylerova polibku a je jako táborák nebo jako cejchovací železo nebo jako tavící se jádro reaktoru, na mojí ruce, na konci dlouhé, dlouhé cesty,

116 IBIDEM, s. 116-117.

117 IBIDEM, s. 113.

118 ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001, s. 116.

kteřou si představuji na míle od sebe. Moje ruka odjíždí, je titěrná až na obzoru na konci cesty.“¹¹⁹

Takový polibek je stvrzením smlouvy, trvalé smlouvy, kterou nelze porušit. Je to gesto připomínající polibek vazala vtisknutý na podanou ruku svého lenního pána, ale převrácené.¹²⁰ Polibek zde udílí vládnoucí strana (Tyler) svým poddaným (mužům Projektu zmatek), bere si jejich těla za území své svrchované vlády, aby jim je následně udělila v léno za účelem obhospodařování (výkon úkolů v Projektu zmatek). Udělení léna je leníkovi odměnou, ale i závazkem, polibek je pak vyjádřením poslušnosti a věrnosti svému pánu a vládci. To, že se tento akt v *Klubu rváčů* odehrává převráceně, připomíná Kristovo převrácení tradičních gest vyjadřujících podřízenost (např. umývání nohou) a na Tylera je tak opět vrženo světlo coby na spasitele, na ustanovitele nového řádu (tj. chaosu osvobozující Zemi od lidské civilizace), na někoho, kdo si své muže zavazuje naprosto nezrušitelnou smlouvou.

Zároveň je tento polibek vyjádřením a zhmotněním aktu ničení, předjímá cíle Projektu zmatek. Ničí povrch, kůži, nejzrůsáhlejší orgán lidského těla. Vepisuje se do těla skřze nejhorší druh bolesti, není to pouze vizuálně zachycené symbolické znamení, je to prožité znamení zapsané do těla skřze vjem.

„Tohle je chemická popálenina,“ říká Tyler, „a bude tě to bolet hůř než všechny spáleniny, co sis kdy udělal.“¹²¹

A přesto zaručuje spásu, vysvobozuje toho, komu je udělen a probouzí jej k novému životu mimo hranice a řád tohoto světa. Na rozdíl od ran utržených v klubech rváčů se Tylerův polibek uzavírá a jizví, a proto může být znakem vyvolených „hrdinů“.¹²²

119 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 64.

120 V románu *Klub rváčů* se realizuje vpisování řádu do těla, nikoli však stejným způsobem jaký nalézáme např. v povídce Franze Kafky *V kárném táboře* (tj. jako akt regulace určitého normativního systému v dichotomii vina-trest). Zde je přijaté vazalství těla stvrzováno zápasem, který představuje vystoupení z mocenské dimenze světa konzumní společnosti a záměrné přijetí nového řádu. Připomeňme na tomto místě Judith Butler a její názor, že právě subjekt má možnost aktérství právě díky své performativní povaze: „tvrdit, že subjekt je konstituovaný, však neznamená tvrdit, že je determinovaný; naopak, konstituovanost subjektu je přímo podmínkou jeho cílevědomého konání. Co totiž umožňuje cílené a zásadní přetvoření kulturních a politických vztahů, když ne vztah, který se může obrátit sám proti sobě, který je možné přetvořit a proti kterému je možné se postavit?“

BUTLER, Judith. Náhodnost' základov: feminismus a problém „postmodernismu“. In: *Aspekt* 1998/1, s. 39-47.

KAFKA, Franz. V kárném táboře. In: *Proměna a jiné povídky*. Praha: Omega, 2014.

121 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 64.

122 Vypálený polibek na své ruce má i Marla. Ta se samozřejmě Projektu zmatek neúčastní, nicméně i ona byla Tylerem vysvobozena a probuzena k novému životu po té, co se pokusila spáchat sebevraždu.

ZÁVĚR

Jak jsme si ukázali v předchozích kapitolách, tělo v románu *Klub rváčů* není pouze materií jednotlivých postav příběhu, naopak stojí v centru a skrz jeho proměny a deformace dochází k proměnám na mnoha úrovních.

„V klubu rváčů se poprvé potká hodně nejlepších kamarádů. Teď chodím na jednání a na konference a vidím jejich tváře za konferenčními stoly, jsou to účetní a manažeři na nižší úrovni nebo advokáti, mají rozbité nosy, které jim lezou jako lilky zpod krajů obvazů, anebo mají pár štychů pod okem, nebo zadrátovanou dolní čelist. Jsou to mladí muži, kteří jen poslouchají, dokud nepřijde čas na rozhodnutí.

Kýváme na sebe.

Později se mě šéf zeptá, jak to, že se znám s tolika lidmi.“¹²³

Destrukci těla jakožto základního kamene tvorby vlastní identity dochází v románu k vyvázání ze vztahu ke konzumní společnosti. Společnosti, která velí vyjadřovat vlastní identitu prostřednictvím nakupování a hromadění předmětů, zkrášlováním a upravováním vlastního těla. Při rvačkách a masakrování vlastní tváře a těla dochází k zásadnímu převrácení tohoto imperativu, k subverzní akci, která má za cíl tuto společnost rozvrátit a nakonec zničit.

„Protože většina mého obličeje nikdy nemá dost času se zahojit, neměl jsem co ztratit, co se vzhledu týče. [...]

Možná jsem si vypěstoval závislost. Člověk si může posílit toleranci na rvačky, takže teď nejspíš potřebuju přejít k něčemu většímu.

A ten den dopoledne Tyler vymyslel Projekt zmatek.

Tyler se zeptal, s čím že se to vlastně rvu.

„Zachránil jsi mi život.“
Tyler jí zachránil život.
„Ty jsi mi zachránil život.““
(PALAHNIUK, 2011: s. 142)

Odhalení polibku na Marlině ruce a její svědectví o zachráněné jejího života je zároveň momentem probuzení Vypravěče do „reality“, momentem prohlédnutí, že on a Tyler jsou tatáž osoba, respektive že užívají totožné tělo.

„Co ta jizva na ruce, ptám se Marly. Jak k ní přišla?

„To ty,“ říká Marla. „Políbil jsi mi ruku.““

(IBIDEM, s. 143)

123 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 47.

Jak Tyler vykládá o tom, že jsme sračky a otroci dějin, tak přesně to jsem cítil. Chtěl jsem zničit všechno krásné, co jsem nikdy neměl. Vypálit amazonské pralesy. Napumpovat freony rovnou nahoru, aby sežraly ozón. Otevřít výpustě supertankerů a odšpuntovat ropné vrty v příbřežních vodách. Nejrádši bych pobil všechny ryby, které nikdy nebudu moct jíst, zasypal francouzské pláže, které nikdy neuvidím. Chtěl jsem, aby na dno dopadl celý svět.¹²⁴

Protikladem tělesnosti a akce je zde řeč, která je v románu opakovaně napadána a usvědčována z neautentičnosti, odcizenosti a nepravdivosti.

Vyprávěcí styl knihy však strhává pozornost k ambivalenci této duality. Svou redundantností a obráceností ke čtenáři evokuje představu orálního vyprávění a upozorňuje na svoji nedůvěryhodnost. To pak ještě umocňuje nespavost, případně i narkolepsie Vypravěče. Kvůli problému, který se úzce dotýká těla postavy dochází ke zkreslení vnímání, které dále podřívá věrohodnost celého příběhu a dovoluje rozvinout ústřední motiv – spojení osobnosti Vypravěče a Tylera v jednom těle, které je v knize postupně rozkrýváno.

Motiv odcizení těla a řeči je zde tak přítomen zdvojeně – jednou v odcizené „hyperkorektní“ řeči korporací a podruhé prostřednictvím nemoci (a utrpení) hlavní postavy (jejího těla).

Ačkoli jsou těla v *Klubu rváčů* popisována jako prostředek boje proti řádu, který je zde postulován jako špatný, tj. životu nevyhovující, nejedná se apriori o těla hrdinská – těla silná a zdravá. Naopak jde o těla mrzačená a bitá („Díra ve tváři, modročerná napuchlina kolem očí, nateklá rudá jizva Tylerova polibku“)¹²⁵, případně těla nemocná („Bob má kozy, protože hladina jeho testosteronu je moc vysoko.“)¹²⁶. I v tomto druhém, nezáměrném případě může destrukce či deformace těla (nemocí nebo parazitem) vést k prolomení stereotypní života v konzumní společnosti a následnému vystoupení či vyčlenění z něj, což je v románu vnímáno jako osvobození z pout, jako dotek na dřeň skutečného života, skutečné lidské existence.

„Je zbytečné zdůrazňovat, že postižení lidé se jednotlivě i jako skupina přičí všem hodnotám mládí, mužnosti, aktivity a fyzické krásy, které mají Američané tak v lásce, přestože většině lidí se zdaleka nedaří je splňovat. Většina handicapovaných,

124 IBIDEM, s. 108-109.

125 IBIDEM, s. 85.

126 IBIDEM, s. 12.

mne nevyjímaje, má dojem, že jiní k nim cítí odpor z tohoto důvodu: Podvracíme Americký Ideál stejně jako chudí zrazují Americký Sen.“¹²⁷

Ačkoli celá kniha pracuje s dualitou civilizace (zlo, nesvoboda) x primitivismus, násilí (dobro, svoboda) dochází nakonec k rozrušení i této duality. Destrukce těl, která během zápasů v klubech rváčů přináší spásu a vysvobození (po stránce fyzické, kdy už poraněné tělo nesplňuje korporátní „dress code“, tak i po stránce metafyzické: „A jestli nepadnu až tam, nebudu spasen. Ježíš to dokázal.“¹²⁸) se s příchodem Projektů zmatek stává jen prostředkem a podmínkou jiné formy podrobení. Moc se totiž může objevovat pouze tam, kde existuje svoboda: „Moc se vykonává pouze nad svobodnými subjekty, a pouze pokud jsou svobodní [...]“¹²⁹ aby jim bylo otevřeno pole reakcí a výkonem ovlivněného jednání.

Tylerův podvrtný projekt se ve své spásitelské misi nakonec připodobňuje mírou svého totalitního působení kultuře konformity. Zdokonalování i destrukce vlastního těla se stávají dvěma stranami jedné a téže mince.

127 MURPHY, Robert Francis. *Umlčené tělo*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001, s. 98.

128 PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011, s. 60.

129 FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996, s. 217.

BIBLIOGRAFIE

PRIMÁRNÍ LITERATURA

PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Jindřich Mand'ák. Praha: Volvox Globator, 2000.

PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přel. Richard Podaný. Praha: Odeon, 2011.

PALAHNIUK, Chuck: *Fight Club*. Biblioteca Salamandra. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: [http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Palahniuk,%20Chuck%20-%20EI%20Club%20de%20la%20Lucha%20\(english\).pdf](http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Palahniuk,%20Chuck%20-%20EI%20Club%20de%20la%20Lucha%20(english).pdf)

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie*. Praha: Dobrovský, 2014.

ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001.

ARCELUS, Jon, MITCHELL, J. Alex, WALES, Jackie, NIELSEN, Søren. *The Mortality Rates in Patients With Anorexia Nervosa and Other Eating Disorders. A Meta-analysis of 36 Studies*. Psychiatric and Trauma Treatment for Young Adults in Chicago. [online, cit. 2017-04-03]. Dostupné z: <https://www.yellowbrickprogram.com/ArticlePDF/MortalityRatesPatientAnorexiaNervosaEatingDisorders.pdf>

BACHTIN, MICHAÏL MICHAJLOVIČ. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007.

BADINTER, Elisabeth. *XY: o mužské identitě*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2005.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

BARTHES, ROLAND: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008.

- BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: život ve věku nejistoty*. Praha: Academia, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt a VECCHI, Benedetto. *Identity: conversations with Benedetto Vecchi*. Malden, MA: Polity Press, 2004.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. Náhodnost' základov: feminizmus a problém „postmodernismu“. In: *Aspekt* 1998/1, s. 39-47.
- BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom. Feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2003.
- CLÉMENT, OLIVIER. *Tělo pro smrt a pro slávu. Malé uvedení do teopoetiky těla*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma 2004.
- ČAPEK, Jakub. Mít tělo a být tělem : Analýza těla v Merleau-Pontyho Fenomenologii vnímání. In: *Filosofický časopis* 2011/7, s. 99-114.
- ČINÁTLOVÁ, Blanka. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Praha: Oikoymenh, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. Praha: Oikoymenh, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoymenh, 1998.
- ELIAS, Norbert. *Die Gesellschaft der Individuen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Fight Club: Home media*. Wikipedia. [online, cit. 2016-11-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Fight_Club?oldid=469909937#Home_media
- FINCHER, David. *Rozhovor s Davidem Fincherem o Klubu rváčů* (rozhovor pro Film Comment, přel. HOLÝ, Zdeněk), Cinepur, 2000, č. 15, s. 32–37.

FISKE, John a GALBO, Joe. *Rozhovor s Johnem Fiskem*. Slovo a smysl. Přel. Petr A. Bílek. [online, cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/495>

FISKE, John. *Reading the Popular*. Repr. London: Routledge, 1997.

FISKE, John: *Television Culture*. London: Routledge, 1987.

FISKE, John. *Understanding popular culture*. London: Routledge, 1989.

FLEGR, Jaroslav. *Zamrzlá evoluce, aneb Je to jinak, pane Darwin*. Praha: Academia, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k vědě*. Praha: Herrmann & synové, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Je třeba bránit společnost*. Praha: Filosofia, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996.

FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: o podobnostech v duševním životě divocha a neurotika*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997.

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

GRENZ, Stanley J. *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997.

HUBÍK, Stanislav. *Postmoderní kultura: úvod do problematiky*. Olomouc: [Mladé umění k lidem], 1991.

KADLECOVÁ, Kateřina. *Autor Klubu rváčů: Tvůrčí psaní v psychoanalýze nahrazuje lék od valia po xanax*. Reflex. [online, cit. 2016-11-23]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/kultura/75584/autor-klubu-rvacu-tvurci-psani-v-psychoanalyze-nahrazuje-leky-od-valia-po-xanax.html>

KAFKA, Franz. *V kárném táboře*. In: *Proměna a jiné povídky*. Praha: Omega, 2014.

Klub rváčů. Československá bibliografická databáze. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: <http://www.cbdb.cz/kniha-2836-klub-rvacu-fight-club>

Klub rváčů. Kosmas. [online, cit. 2016-11-26] Dostupné z: <https://www.kosmas.cz/knihy/159252/klub-rvacu/>

KONRÁD, Daniel. *ROZHOVOR: Americký spisovatel Chuck Palahniuk - Tvé překrásné já*. Hospodářské noviny, Knižní klub. [online, cit. 2016-11-23]. Dostupné z: <https://www.knizniklub.cz/literarni-kavarna/rozhovory/americky-spisovatel-chuck-palahniuk-tve.html>

KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha: One Woman Press, 2004.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem, Postmoderní situace*. Praha: Filosofia, 1993.

MARÁDOVÁ, Eva. *Poruchy příjmu potravy*. Praha: Vzdělávací institut ochrany dětí, 2007.

MAŘÍKOVÁ, Hana, PETRUSEK, Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena et al. *Velký sociologický slovník. I, A-O*. Praha: Karolinum, 1996.

MATONOHA, Jan. *Psaní vně logocentrismu: (diskurz, gender, text)*. Praha: Academia, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: Oikoymenh, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Primát vnímání a jeho filozofické důsledky*. Praha: Togga, 2011.

MURPHY, Robert Francis. *Umlčené tělo*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001.

ONG, Walter J. *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006.

PALAHNIUK, Chuck. *Deník*. Praha: Odeon, 2006.

PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů 2: gambit poklidu*. Ilustroval Cameron STEWART, přeložil Richard PODANÝ. Praha: Crew, 2016.

- PALAHNIUK, Chuck. *Neviditelné nestvůry*. Praha: Odeon, 2010.
- PALAHNIUK, Chuck. *Program pro přeživší*. Praha: Odeon, 2008.
- PALAHNIUK, Chuck. *Prokletí*. Praha: Odeon, 2012.
- PALAHNIUK, Chuck. *Snuff*. Praha: Odeon, 2009.
- PALAHNIUK, Chuck. *Strašidla: román (z) povídek*. Praha: Odeon, 2007.
- PALAHNIUK, Chuck. *Ukolébavka*. Praha: Odeon, 2005.
- PALAHNIUK, Chuck. *Zalknutí*. Praha: Odeon, 2003.
- PATOČKA, Jan a POLÍVKA, Jiří. *Tělo, společenství, jazyk, svět: ze záznamů přednášek proslovených ve školním roce 1968-69 na filosofické fakultě University Karlovy*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995.
- RABELAIS, François. *Gargantua a Pantagruel*. Praha: Odeon, 1968.
- REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004.
- RORTY, Richard McKay. *Nahodilost, ironie, solidarita*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1996.
- SLABÁKOVÁ, Radmila et al. *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti: koncepty, metody, perspektivy*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2012.
- SOUKUP, Martin. *Tělo: čichat, česat, hmatat, propichovat, řezat*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014.
- Těžké modifikace*. Inkdividual.cz [online, cit. 2017-03-09]. Dostupné z: <http://inkdividual.cz/tezke-modifikace>
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: Oikoymenh, 2007.

FILMOGRAFIE

Klub rváčů (Fight club; USA, 1999)

Režie: David Fincher. Scénář: Jim Uhls (podle románu Chucka Palahniuka). Kamera: Jeff Cronenweth. Střih: Jim Haygood. Hudba: Frank Black, Hive, John King, Michael Simpson, Tom Waits.

Hrají: Edward Norton (vypravěč, Jack), Brad Pitt (Tyler Durden), Helena Bonham Carter (Marla Singer), Meat Loaf (Robert 'Bob' Paulson), Zach Grenier (Richard Chesler), Richmond Arquette (Intern), David Andrews (Thomas), George Maguire, Eugenie Bondurant (plačící žena), Christina Cabot, Sydney 'Big Dawg' Colston, Rachel Singer (Chloe), Christie Cronenweth, Tim De Zarn (inspektor Bird), Ezra Buzzington (inspektor Dent), Dierdre Downing-Jackson, Robert J. Stephenson, Charlie Dell, Rob Lanza, David Lee Smith (Walter), Holt McCallany, Joel Bissonnette, Eion Bailey (Ricky), Peter Iacangelo (Lou), Jared Leto (Angel Face), ad.

Prod: 20th Century Fox / Fox 2000 Pictures / Linson Films / Regency Enterprises; bar, 139 min.