

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE

Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vera Pyanzina

AUTORSKÝ MÝTUS V POSTMODERNÍM ROMÁNU

Author's myth in the postmodern novel

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

Praha 2016

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně a že jsem řádně citovala všechny použité prameny i literaturu. Dále prohlašuji, že jsem tuto práci nevyužila v rámci jiného vysokoškolského studia ani k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne

Vera Pyanzina

Ráda bych poděkovala své vedoucí Mgr. et Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky a hlavně trpělivost a vstřícný přístup, jež mi v průběhu psaní diplomové práce poskytla. Také chci vyjádřit poděkování své drahé kamarádce Bc. Pavle Vorlíčkové za pomoc při gramatické korektuře práce.

Abstrakt

Diplomová práce Autorský mýtus v postmoderním románu se zabývá otázkou mýtu a mytologizace v soudobé literatuře. Teoretická část práce se zaměřuje na charakteristiku pojmu „autorský mýtus“. Pojem prvobytného mýtu je vyložen s ohledem na jeho vlastnosti a funkce v archaických společnostech. Součástí první části je rovněž pojednání o vztahu mýtu k literatuře a charakteristika mytologických aspektů v soudobé literatuře. Z literárního hlediska jsou také prozkoumány otázky paměti a dějin a jejich vliv na autorský mýtus.

V druhé, analytické části práce následuje aplikace pojmu autorský mýtus na romány „Obsluhoval jsem anglického krále“ Bohumila Hrabala, „Král duchů“ Michele Tourniera a „Plechový bubínek“ Güntera Grasse a komparativní analýza mytologických prvků, jež se v těchto románech objevují. Značná pozornost je věnována postavě vypravěče, dále se zkoumá časoprostor a jazyk románů, proces vzpomínání a význam světových dějin ve zvolených románech.

Klíčová slova

Mýtus, literární mýtus, mytologický román, autorský mýtus, dějiny, paměť

Abstract

The diploma thesis *Author's Myth in the Postmodern Novel* concerns the issue of myth and mythologization in modern literature. The theoretical portion of the thesis focuses on the concept of "author's myth". The conception of primitive myth is interpreted with regard to its features and functions in archaic societies. The first chapter discusses the relation of myth to literature and the characteristics of mythological aspects in contemporary literature. In terms of literary theory, it examines the issues of memory and history and its influence on the author's myth.

The second, analytical part of the work, follows the application of the concept of author's myth. It specifically examines this concept in the novels "I Served the King of England" by Bohumil Hrabal, "The Erl-King" by Michel Tournier and "The Tin Drum" by Günter Grass and as well as a comparative analysis of mythological elements of these novels. Considerable attention is paid to the character of the narrator; the space, time and language of the texts; the process of remembering and the meaning of history in the selected novels.

Keywords

Myth, literary myth, mythological novel, author's myth, history, memory

Obsah

ÚVOD	7
KAPITOLA I. CO JE AUTORSKÝ MÝTUS?.....	9
CESTA MÝTU K POSTMODERNĚ	9
LITERÁRNÍ MÝTUS A MYTOLOGICKÝ ROMÁN VE XX. STOLETÍ.....	18
Northrop Frye	18
Erazm Kužma	21
Philippe Sellier	23
Jelezar Meletinskij	24
Daniela Hodrová.....	30
DĚJINY, PAMĚŤ A MÝTUS	34
Dějiny a fikce	34
Paměť a mýtus	40
AUTORSKÝ MÝTUS.....	44
KAPITOLA II. AUTORSKÝ MÝTUS V PRAXI.....	51
VYPRAVĚČ - PROTAGONISTA	52
ČAS A PAMĚŤ	68
PROSTOR A DĚJINY	74
DĚJ A JAZYK	79
ZÁVĚR	82
SOUPIS LITERATURY	85

Úvod

Autorský mýtus se jako literární žánr objevuje ve XX. století, ale rozkvět zažívá spíše v období postmoderny. Jak ale plyne již z názvu samotného žánru, obrací se k něčemu, co má dlouhou a významnou tradici – k mýtu. Označení „autorský mýtus“ v sobě spojuje na první pohled určitý protiklad, protože víme, že mýtus je kolektivní tvorbou a konkrétního tvůrce nemá. Tento protiklad je ale jen zdáním a ve skutečnosti symbolizuje propojení minulosti, jež je představena mýtem a skutečnosti, již symbolizuje osobnost autora, našeho současníka.

Jedna z důležitých tendencí v literatuře XX. století spočívá ve snaze autorů propojit mezi sebou skutečnost a minulost. Pro dosažení tohoto cíle se moderní a postmoderní vyprávění obrací k poetice mýtu a využívá mytologizaci jako nástroj sémantické a kompoziční organizace textu. Jak ukazuje ruský literární kritik Jeleazar Meletinskij, na rozdíl od předcházejících dob přechází moderní vyprávění od popisu a citování mytologických motivů k jejich zapojení nejenom do syžetu, ale i do struktury textu. Meletinskij dochází k závěru, že mytologizační poetika mimo jiné popisuje situaci v moderní společnosti metaforicky a pomocí paralel s tradičními mýty .

Východiskem této práce bude předpoklad, že autorský mýtus je fenoménem postmoderní literatury, který se vrací k původním mytickým základům, používá je, přepracovává a modifikuje, přiděluje jim nový význam a funkce, ale přes tyto proměny zachovává symbolický mytický apel, jenž je na určité úrovni známý a společný pro všechny soudobé čtenáře.

Práce, jež jako celek bude postupovat od obecného ke konkrétnímu, bude sestávat ze dvou částí. V první, teoretické části, se zaměříme na mýtus obecně, na jeho význam a funkce v archaických společnostech a na způsob myšlení, příznačný pro tyto společnosti. Pokusíme se na tyto aspekty nahlédnout jako na východiska a inspirace pro tvorbu soudobého mýtu. Výzkum mýtu jako kulturního fenoménu patří do sféry zájmů takových oborů jako antropologie, filozofie, etnologie, religionistika a psychoanalýza. Přístupy těchto disciplín budou představeny v první

části první kapitoly naší práce, ale budeme je zkoumat z hlediska přínosnosti pro literární vědu, konkrétně pro pochopení koncepce autorského mýtu.

Druhá část teoretické kapitoly bude věnována analýze literární teorie, jež se zabývá otázkou mýtu a jeho vlivu na soudobou literaturu. Z představených teorií se pak pokusíme vybrat ty nejvhodnější aspekty pro analýzu autorského mýtu. Tím vznikne námětový aparát, jež nám ve druhé, analytické části práce umožní provést rozbor románů „Obsluhoval jsem anglického krále“ od Bohumila Hrabala, „Král duchů“ od Michele Tourniera a „Plechový bubínek“ od Güntera Grasse, a také pomůže vysvětlit, proč tyto romány považujeme za autorské mýty.

Pro teoretickou část práce budou důležité především vybrané práce významného francouzského etnologa a antropologa Claude Lévi-Strausse, sémiologická koncepce Rolande Barthes, esej Northropa Fryea o teorii mýtů a studie Jeleazara Meletinského Poetika mýtu.

V analytické části použijeme naratologii jako pomocnou metodologii, jež umožní odhalit mytologické struktury nejenom na významové a symbolické úrovni románů, ale také v jejich struktuře. V naší interpretaci se budeme inspirovat Jungovým pojetím archetypu dítěte a analýzou autorských mýtů od Blanky Činátlové. Problémy dějin a paměti, jež rozebereme v teoretické části práce, budou představeny i v části praktické a budou dány do souvislosti se strukturou zvolených textů.

Cílem naší práce bude definovat autorský mýtus, konkretizovat vztah archaického mýtu a mýtu autorského, ukázat, jak se původní funkce a motivy měnily postupem času a k čemu slouží v soudobém literárním mýtu. Také prozkoumáme mytologické motivy v postmoderní literatuře a pokusíme se najít nové rysy, příslušné autorskému mýtu. Na příkladech zvolených románů ukážeme a rozebereme fungování mytologických struktur v postmoderním textu.

Kapitola I. Co je autorský mýtus?

Cesta mýtu k postmoderně

Než začneme s analýzou takového jevu, jako je autorský mýtus v soudobé literatuře, je nutné pojetí mýtu definovat. Tento úkol vůbec není jednoduchý, protože od okamžiku svého vzniku se mýtus proměňoval a měnilo se i jeho chápání. Proto je těžké najít takovou definici, jež by v sobě zahrnuje všechny aspekty mýtu a byla by platná podle všech vědeckých hledisek. Mýtus je velmi složitým a různorodým kulturním jevem, na který lze nahlížet z mnoha perspektiv.

Antropologové XIX. a XX. století věnovali velkou pozornost otázce mýtu v prvobytném myšlení a starověké kultuře. V XIX. století etnografie chápala mýtus jako primitivní snahu objasnit okolní svět. Nicméně brzy se ukázalo, že funkce mýtu v kultuře jsou obsáhlejší. Pro účely naší práce bude užitečné zmínit některá vědecká stanoviska, jež položila základ teorie mýtu a později ovlivnila chápání jeho literární podoby.

Jeden ze zakladatelů americké etnologie XX. století Franz Boas ve svých výzkumech naznačil několik důležitých tendencí, které byly později rozpracovány v teoriích například Junga a Lévi-Strausse. Boas ve svém díle „Vědomí archaického člověka“¹ tvrdí, že nelze pochopit vývoj soudobé vědy bez pochopení soudobé filozofie, stejně tak jako nelze pochopit „prvobytní vědu“ neboli způsob interpretace světa bez znalosti prvobytní mytologie. Z toho plyne, že chápání mechanismů životního prostředí u primitivních národů není spojeno s jejich naivitou, ale s charakterem materiálu, který mají k dispozici z předchozích zkušeností. Tento materiál ovlivňuje způsob myšlení tak, jako populární filozofické názory ovlivňují hromady lidí a panující vědecké paradigma se odráží na charakteru výzkumů, tvrdí Boas. Tato paralela a to, že Boas za specifické pro mýtus považuje umístění děje ve specifickém mytickém čase, se stane důležitým bodem nejen následujících vědeckých výzkumů, ale i naší práce.

¹ BOAS, Franz. The mind of primitive man. Revised ed. New York: Macmillan, 1938.

Další důležitou osobností, jejíž názory ovlivnily chápání problému mýtu, byl James Frazer, který ve svém díle „Zlatá ratolest“² seskupil a zanalyzoval obrovský kulturně-historický materiál. Jednou z hlavních otázek, jež Frazera zajímají, je vztah magie a náboženství. Magie je podle něj způsobem uvažování o světě, jež je starší než náboženství, ale ve své podstatě je pouhou mylnou aplikací základních myšlenkových procesů založených na chybné kauzalitě. Náboženství Frazer pokládá za složitější přístup, který vychází „ze dvou prvků, teoretického a praktického, totiž z víry v existenci sil nadřazených člověku a z pokusu usmiřovat je a činit jim potěšení“³. Nicméně Frazer předpokládá, že u všech národů doba magie předcházela době náboženství a zanechala po sobě hlubinnou vrstvu primitivity v každé společnosti až dodnes.

Podle Frazera existuje specifická třída mýtů, jež byly používány v rituálu. Tyto mýty se předváděly jako magické obřady, aby vyvolaly v přírodě změny popsané v mýtu. Mýtus se tak stává určitou formou magické činnosti. Frazer rozpracoval koncepci „sympatetické magie“⁴, která předpokládá, že magické síly mají vliv na postavy mýtů, ale do reálného života mohou být přeneseny jenom pomocí rituálu. Proto Frazer a jeho následovníci trvali na prioritě rituálu před mýtem.

Později toto hledisko často čelilo spravedlivé kritice a Claude Lévi-Strauss považoval rituál za sekundární vůči mýtu vůbec. Nicméně žádný z těchto názorů nelze pokládat za úplně správný. Synkretismus mýtu a obřadu v primitivních a starověkých kulturách znamená určitou jednotu verbálního a neverbálního.

Emile Durkheim ve své práci „Elementární formy náboženského života“⁵ tvrdí, že rituály jsou nástrojem pro oživení takzvaných „kolektivních představ“, jež zahrnují náboženské představy, společné ideje a hodnoty. Durkheim předpokládá, že cílem náboženství je působení na morální život společnosti. Každá společnost neustále potřebuje „udržovat, upevňovat kolektivní pocity a ideje utvářející její

² FRAZER, James George. Zlatá ratolest. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1994.

³ Tamtéž, s. 50

⁴ Tamtéž, s. 18-49

⁵ DURKHEIM, Émile. Elementární formy náboženského života: systém totemismu v Austrálii. Praha: OIKOYMENH, 2002.

jednotu a osobitost⁶. Kolektivní představy jsou pro Durkheima svéráznou sociální realitou, která se skládá z náboženství a mýtu. Teorii o kolektivních představách ve svých pracích později používali například Lévi-Strauss a K. G. Jung.

S pojetím náboženství Durkheim spojuje opozici sakrálního a profánního jako dvou forem stavu vědomí. „Posvátné věci jsou ty, které jsou chráněny a izolovány zákazy, profánní věci pak ty, jež tyto zákazy musí dodržovat a jež musí zůstat v uctivé vzdálenosti od prvních. Každá náboženská víra vyjadřuje povahu posvátných věcí a vztahů, které panují jak mezi nimi navzájem, tak mezi nimi a věcmi profánními“⁷ píše Durkheim a poukazuje na to, že rituály mimo jiné stanovují normy chování v přítomnosti posvátného. Pro Durkheima je posvátné striktně odděleno od obyčejného světa a lidé se k němu mohou přiblížit jenom pomocí rituálů. Náboženské myšlení považuje sakrální a profánní za vzájemně neslučitelné.

Později otázce posvátného a profánního věnuje svou práci „Posvátné a profánní“⁸ i religionista Mircea Eliade, který také zdůrazňuje protikladnou přírodu těchto dvou dimenzí, považujíc posvátné za zkušenost jiného řádu. Pro Eliadeho posvátné a profánní „jsou dvě modalities bytí na světě, dvě různé existenciální situace, které člověk v průběhu svých dějin přijal za své“⁹. Tyto způsoby existence jsou propojeny v tradičních společnostech, pro něž je příznačný synkretismus, ale v moderní společnosti se často projevují rysy desakralizace jako návratu k profánnímu. Náboženské vnímání světa se naopak snaží propojit tyto dvě sféry, vytvořit profánní svět podle zákona posvátného a takovýmto způsobem je ztotožnit.

Důležitou úlohu v tomto procesu hraje mýtus, jež je „historií toho, co se stalo in illo tempore, vyprávění o tom, co bohové nebo božské bytosti udělali na počátku Času“¹⁰ a má status absolutní pravdy. Všechno, co se říká v mýtech o činnosti bohů, patří do světa posvátného, a proto když člověk používá mýtus jako exemplární model, může se k tomuto světu připojit. Eliade zdůrazňuje, že tvůrčí aktivita bohů symbolizující proniknutí posvátného do světa je podstatou vzniku reality. Mýtus

⁶ Tamtéž, s.460

⁷ Tamtéž, s.49

⁸ ELIADE, Mircea. Posvátné a profánní. Praha: OIKOYMENH, 2006.

⁹ Tamtéž, s. 15

¹⁰ Tamtéž, s. 66

vypráví o genezi věcí a tímto je vysvětluje. Hlavní funkci mýtu Eliade vidí ve stanovení exemplárních modelů pro všechny lidské činnosti, protože opakováním těchto modelů se člověk udržuje ve skutečnosti a zároveň posvěcuje svět.

V tomto krátkém přehledu vývoje pojetí mýtu nelze nezmínit psychoanalýzu. Sigmund Freud používal mytologické syžety, aby vysvětlil sexuální komplexy svých pacientů. Jedním ze základních pilířů jeho teorie je takzvaný oidipovský komplex, který je podle Freuda příznačný pro většinu mužů, projevuje se od dětství a je ukotven v nevědomí. Freud promítá antické mýty do reálného života tím, že s jejich pomocí vysvětluje příčiny a mechanismy potlačení zakázaných sexuálních tužeb. Z hlediska naší práce spočívá v tomto důležitý obrat, protože mýtus poprvé vystupuje jako nástroj pro objasnění současného, aktuálního světa. Mýtus přestává být exponátem v muzejní výloze, aktualizuje se a zapojuje se do moderního diskursu.

Carl Gustav Jung odstoupil od freudovského zkoumání sexuálních komplexů a od pojetí osobního nevědomí přešel k teorii hlubinné, kolektivně nevědomé vrstvě psychiky. Velký význam pro tuto teorii měly již zmíněné kolektivní představy. Kolektivní nevědomí je společné pro lidi ze stejné kultury, je to soubor určitých obrazů, často připomínajících mytologické motivy. Tyto obrazy Jung nazývá archetypy a považuje je za určité kategorie symbolického myšlení. Pro literární teorii a otázku vzniku autorského mýtu je důležitá Jungova myšlenka o tom, že se nelze úplně zbavit vlivu archetypů na lidské vědomí a proto „čelíme v každém novém stadiu diferenciaci vědomí, jehož dosahuje civilizace, úkolu nalézt novou interpretaci přiměřenou tomuto stadiu, abychom spojili život minulosti, který v nás stále existuje, se životem přítomnosti, jež z něho hrozí vyklouznout“¹¹. Podle Junga hraje důležitou roli v propojení archetypální roviny a osobního vědomí právě umělec.

¹¹ JUNG, Carl Gustav. Psychologie archetypu dítěte in KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. Věda o mytologii. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004, s. 94

Námi již zmíněný Mircea Eliade využívá koncepci kolektivní paměti v souvislosti s myšlenkou opakovatelnosti archetypů. Eliade tvrdí, že na rozdíl od nevratného historického času, mytologický čas je cyklický. S tímto souvisí jeho koncepce věčného návratu. Cyklická regenerace sakrálního času v mýtu má za účel podpořit přírodní a sociální řád, obnovit slábnoucí plodnost. Kolektivní paměť neuznává historické události a obsahuje jenom kategorie a archetypy, které tvoří podstatu mytologického vědomí. Podle Eliadeho se tento specifický způsob vnímání světa dosud projevuje i u moderního člověka. „Zdá se, - říká Eliade, - že mýtus stejně jako symboly, jež uvádí do chodu, nikdy z psychiky nezmizel: změnil pouze podobu a maskuje své poslání“¹². I přestože toto tvrzení má za cíl ukázat, že moderní společnost dosud zachovává některé rysy mytického chování, lze v tom vidět určitou paralelu s Jungovou tezí o nutnosti neustálého hledání nové interpretace archetypů.

Významný francouzský etnolog a antropolog Claud Lévi-Strauss věnoval výzkumu mytologie a mýtů značnou pozornost. Lévi-Strauss nabízí strukturalistické pojetí mýtu, jehož vysvětlení lze najít například v díle „Strukturální antropologie“¹³. V kapitole Struktura mýtů Lévi-Strauss tvrdí, že mýtus je ve své podstatě jazykovým jevem, jenž má dvojí strukturu. Tato dvojitost vysvětluje, proč mýtus může být interpretován z hlediska řeči, jazyka a také jako jednotný celek. Mýtus se skládá z určitých jednotek, jež se postupně komplikují a jež Lévi-Strauss nazývá „velkými konstitutivními jednotkami“ neboli „mytémami“¹⁴. Mytémy ze sebe představují složité soubory vztahů, jež lze klasifikovat podle určitých společných rysů. Smysl mýtu spočívá právě v kombinaci těchto mytém a v jejich vzájemných vztazích. To znamená, že se mýtus skládá ze všech svých možných variant, a proto není nutné hledat jeho původní verzi. Lévi-Strauss navrhuje „definovat každý mýtus jako souhrn všech jeho verzí“¹⁵.

¹² ELIADE, Mircea. Mýty, sny a mystéria. Praha: OIKOYMENH, 1998, s.17

¹³ LÉVI-STRAUSS, Claude. Strukturální antropologie. Praha: Argo, 2006

¹⁴ Tamtéž, s.186

¹⁵ Tamtéž, s. 191

Podle Lévi-Strausse je pro mýty příznačná synchronicko-diachronická struktura, jež se vztahuje zároveň k minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Mýtus vždycky odkazuje na události z minulosti, ale tyto události existují mimo čas. Tyto události či mytémy se často opakují, což pomáhá vyjevit strukturu mýtu. Z toho plyne, že každý mýtus má vrstevnatou strukturu, ale vrstvy nejsou úplně totožné. Lévi-Strauss předpokládá, že když je cílem mýtu vyřešení určitého rozporu, může vzniknout nekonečný počet vrstev, z nichž každá se bude o něco málo lišit od předchozí. „Mýtus se bude odvíjet jakoby ve spirále, dokud se nevyčerpá duchovní impuls, jenž mu dal vzniknout“¹⁶.

Na závěr této kapitoly Lévi-Strauss říká, že logika mytického myšlení je jen málo odlišná od logiky vědecké. Rozdíl spočívá spíše v povaze věcí, jež jsou zkoumány. Otázky mytického myšlení Lévi-Strauss podrobněji rozebírá také například v přednáškách z cyklu „Mýtus a význam“¹⁷.

V těchto přednáškách Lévi-Strauss tvrdí, že rozdíl mezi vědeckým a mytickým myšlením spočívá v tom, že mytické myšlení se snaží najít nejkratší cestu k úplnému pochopení vesmíru, zatímco věda řeší otázky postupně. Mýtus poskytuje člověku iluzi, že může pochopit nebo již chápe vesmír.

V přednášce Když se mýtus stane historií¹⁸ Lévi-Strauss obrací svou pozornost na vztah mýtu a historie v tradičních kulturách. Lévi-Strauss zpochybňuje opozici mytologie a historie, říká, že historie jako otevřený systém může uspořádat mytické prvky mnoha různými způsoby na rozdíl od mytologie, jež je statická. Proto může existovat několik variant stejného příběhu, z nichž žádný nebude chybným. Lévi-Strauss předpokládá, že i soudobá společnost zachází s dějinami podobným způsobem. Mezi záznamy různých historiků si vybírá podobné údaje a nedbá na rozdíly, jež mohou být způsobeny odlišností hledisek a metodologie. Proto se Lévi-Strauss domnívá, že v soudobé společnosti historie mytologii vystřídala, ale plní její funkci sblížení minulosti, přítomnosti a budoucnosti, a proto může být považována za její pokračování.

¹⁶ Tamtéž, s. 203

¹⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. Mýtus a význam. Bratislava: Archa, 1993.

¹⁸ Tamtéž, s.38-46

Tento pohled považujeme za užitečný i pro koncept autorského mýtu, jenž zachází s historií podobným způsobem. Neplatí ale dominující postavení historie, protože slouží pro autorský mýtus spíše jako pomocný materiál. Dějiny v autorském mýtu nabývají mytické podoby, ale neztrácí na své pravděpodobnosti právě proto, že jsou již dané, konstantní. Autorský mýtus vybírá vlastní perspektivu a nezpochybňuje to, co se stalo. Když využijeme Lévi-Straussův předpoklad o vrstvení mýtu, lze říci, že autorský mýtus je horní vrstvou, jež ale v sobě koncentruje prvky mnoha různých mytických příběhů.

Roland Barthes nahlíží na mýtus jako na sémiologický systém. Ve svém díle „Mytologie“¹⁹ tvrdí, že v mýtu je přítomné trojdimenzionální schéma – označující, označované a znak, které je příznačné pro sémiologii. Specifičnost mýtu spočívá v tom, že vzniká na základě již existujících sémiologických vztahů, a proto je sekundárním sémiologickým systémem. Znak primárního systému se v mýtu stává označujícím. Toto označující se stává prvním členem nového mytologického řetězce, a tímto se mýtus umísťuje nad formálním systémem primárních signifikací²⁰.

Barthes předpokládá, že funkcí mýtu je deformace, protože mytické označované ovlivňuje označující, jež má zároveň smysl a formu. Původní smysl se odcizuje a je zastíněn novým. Kvůli tomu, že mýtus je podvojným systémem, je jeho signifikace tvořena právě střídáním smyslu označujícího a jeho formy – „smysl je stále zde, aby prezentoval formu; forma je stále zde, aby oddalovala smysl“²¹. Za základní charakteristiku mytického označovaného Barthes pokládá to, že je přizpůsobené adresátovi a úzce se váže ke konkrétní funkci.

Ze sémiologického hlediska je úkolem mýtu „zakořeňovat dějinnou intenci v přirozenosti a nahodilost ve věčnosti“²². Mýtus převrací historickou skutečnost takovým způsobem, že přestává být reálná. Podle Barthese mýtus proměňuje historii v přirozenost tím, že věci pouze konstatuje a nesnaží se je vysvětlovat.

¹⁹ BARTHES, Roland. Mytologie. Druhé vydání v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2004.

²⁰ Podrobněji viz tamtéž, s. 113-115

²¹ Tamtéž, s. 122

²² Tamtéž s.140

S tímto je spojen politický či ideologický význam mýtu: jeho hodnota a efekt záleží na okolí, ve kterém se aktualizuje.

Podle Barthese je mýtus především komunikačním systémem a sdělením, jež má určité sociální užití. Forma tohoto sdělení má historický základ a dějiny tak v mytologickém kontextu mohou nabývat nového smyslu. Ideologie tvoří mýty s konkrétním účelem, odpovídajícím aktuálním zájmům společnosti. Barthes předpokládá, že právě moderní doba je výborným prostorem pro mytologizaci, protože mýtus proměňuje realitu v ideologii²³.

Nakolik můžeme posoudit, autorský mýtus není nástrojem ideologie v tom smyslu, jak ji vidí Barthes. Nicméně vytváří fikční svět, jenž se od reálného liší. Fenomén mýtu spočívá v tom, že se v určitém smyslu stává skutečností, tváří se jako samozřejmost. A proto je schopen ovlivňovat vnímání svých recipientů. Navíc ideologický mýtus má vždycky konkrétní účel. Je těžké říct, zda autorský mýtus své čtenáře neovlivňuje, pravděpodobně ano. Jenomže se nesnaží dosáhnout konkrétního cíle, dopouští pluralismus, což ho od ideologie odlišuje.

Strukturalistické koncepce včetně teorií Lévi-Strause a Barthese výrazně ovlivnily směr zkoumání mýtů, přenesly ho z čistě etnografického kontextu do oblasti lingvistiky. Dalším krokem bylo zapojení neboli odhalení mýtu v literární sféře, v čemž hrála velkou roli myšlenka již naznačená Jungem, která říká, že mytologické syžety pořád žijí v umělecké fantazii spisovatelů.

Rituálně mytologická škola vzniká na středu etnologického, psychoanalytického a filologického přístupu. Pojetí mýtu se díky této koncepci výrazně rozšířilo a proměnilo. Příznivci této metodologie se přestali orientovat jenom na starověké tradice a jejich využití. V literatuře byly objeveny nové archetypické obrazy a umělecké typy (Don Juan, Faust, Don Quijote, Hamlet atd.), které jsou dosud inspirací a zdrojem interpretačních témat. Uznání těchto literárních archetypů znamená zapojení mýtu do literatury nejenom jako zdroje významu, ale také jako strukturního prvku.

²³ Tamtéž, s.140

Nejvýznamnějším a nejpříznačnějším dílem, které završuje přechod k novému chápání mýtu v literatuře je práce významného teoretika rituálně mytologické školy Northropa Frye „Anatomie kritiky“²⁴. Frye se pokouší o zkoumání literárních textů pomocí mytologických kategorií. Lze říci, že jeho práce otevírá nové horizonty pro postmoderní zkoumání otázky mýtu v literatuře.

²⁴ FRYE, Northrop. Anatomie kritiky: čtyři eseje. Brno: Host, 2003

Literární mýtus a mytologický román ve XX. století

Northrop Frye

Třetí esej „Archetypální kritika: teorie mýtů“ Frye věnuje teorii mýtů. Svět mýtů Frye považuje za zdroj archetypů. Tento svět je abstraktním literárním prostorem obsahujícím primární fiktivní a tematické formy. Tyto izolované formy jsou strukturálními principy literatury, jež přecházejí z mýtů do realistického vyprávění. Aby realistické vyprávění obsahující mytickou strukturu bylo hodnověrným, musí být mýtus přiblížen realitě, adaptován v souladu se současnými konvencemi. Frye pokládá mýtus a naturalismus za dvě krajní literární formy, které jsou propojené oblastí románu. Románci Frye rozumí tendenci posouvat mýtus směrem k člověku, za pomoci analogického ztotožnění přizpůsobit jeho obsah aktuálním kritériím důvěryhodnosti. Z této adaptivní tendence plynou tři druhy uspořádání mýtů a archetypálních symbolů v literatuře²⁵: neposunutý mýtus, vyprávějící o bozích a démonech, romantický přístup, ukazující souvislost mytických struktur s lidskou zkušeností, a realistický princip, kladoucí důraz ne na formu, ale na obsah příběhu.

Za neposunuté struktury Frye pokládá apokalyptický a démonický svět, jejichž obraznost vychází z křesťanské tradice. Apokalyptický svět neboli náboženské nebe je znázorněno symboly lidské touhy a snahy, takovými jako město, zahrada a ohrada pro ovce. To jsou základní biblické metafory, které mohou být ztotožněny s božským a lidským světem a totožnost všech kategorií zajišťuje obraz Krista.

Démonická obraznost souvisí s peklem, utrpením a zosobňuje hroživé přírodní síly. Bohové jsou vzdálení a sobečtí a lidé jsou nuceni řešit brutální a tragická dilemata. Přejícnou strukturou mezi apokalyptickou a démonickou obrazností je obraznost analogická. Symbolika analogické obraznosti odpovídá románci a spojuje v sobě motivy vznešeného a všedního.

²⁵ Tamtéž, s.161

Podle Frye se každé vyprávění dynamicky vyvíjí dvěma způsoby – dialekticky a cyklicky. Dialektický pohyb znamená pohyb mezi démonickým světem zkušenosti a realizmu, který bývá často symbolicky zobrazen jako peklo, a apokalyptickým světem nevinnosti a romance, zobrazovaným jako ráj. Cyklický pohyb je střídání úspěchu a úpadku, úsilí a nečinnosti, života a smrti. Apokalyptická a démonická obraznost podle Frye odpovídají tragickému a komickému.

Na základě čtyř možných druhů pohybu vyprávění Frye stanovuje čtyři narativní kategorie – komickou, romantickou, tragickou, a ironickou/satirickou – které považuje za předžánrové prvky literatury a nazývá je „mythoi neboli žánrové děje“²⁶. Frye nachází souvislost mezi přírodními cykly a určitými archetypy postav a žánrů, a proto spojuje narativní kategorie s mýty jara, léta, podzimu a zimy.

Mythos jara či komedie představuje první mythoi. Děj komedie tvoří překážky na cestě hrdiny a jejich zdolání – komické rozuzlení. Pro komedii je podle Frye příznačné zapojení co největšího množství postav, které se na závěr buď smíří, nebo se vnitřně promění. Když se nestane ani jedno ani druhé, společnost se hrdiny zbaví cestou odhalení. Z toho vyplývají dva druhy vývoje děje, které se můžou točit buď kolem konfliktu mezi protagonistou a antagonistou, nebo právě kolem odhalení a smíření. Odpovídá tomu komedie mravů a romantická komedie. Dějový zvrat, jenž obvykle nastává na závěr komedie, vrací společnost do stavu morální normy.

Frye tvrdí, že „každý mythos má šest fází, z nichž tři jsou paralelami k prvním třem fázím sousedního mythu“²⁷. Tím pádem první tři fáze komedie odpovídají prvním třem fázím ironie a satiry a druhé tři fáze druhým třem fázím romance.

Mythos léta či romance je často využíván vládnoucí společenskou vrstvou pro reprezentaci svých ideálů. Stálá neuspokojenost s okolním světem a uskutečňováním vlastních představ provokuje hrdinu k neustálému hledání. Proto se hlavním dějovým prvkem romance stává dobrodružství. Hrdinou romance je na rozdíl od mýtu vždy člověk. Ale čím blíží se vyprávění přibližuje mýtu, tím víc božského se projevuje v postavě protagonisty a víc démonického v postavě jeho

²⁶ Tamtéž, s.188

²⁷ Tamtéž, s.206

nepřítele. Nicméně hlavní konflikt mezi démonickým a božským se odehrává v lidském světě. Ostatní postavy v romanci hrdinovu hledání pomáhají, nebo mu naopak brání.

Stejně jako komedie má romance šest odlišných fází a postupně přechází od tragédie ke komedii.

Mythos podzimu či tragédie obvykle vede k obnovení nebo stanovení určitého pořádku. Tragický účinek spočívá v dějové struktuře a konkrétně v postavení hrdiny, jenž je sám o sobě veliký, ale je potlačován mocnějšími silami, vládnoucími v jeho světě. Podle Frye tragický hrdina narušuje rovnováhu přírody, čímž provokuje nemesis – obnovení této rovnováhy pomocí jiné síly. Tento konflikt dopadne pro protagonistu vždy špatně, a proto v něm Frye vidí motiv obětování a říká, že „tragédie je paradoxní kombinací hrůzy ze spravedlnosti (hrdina musí padnout) a lítosti z nespravedlnosti (jeho pád je příliš krutý)²⁸“. Tragické postavy se podle Frye velmi podobají postavám komickým, ale mají opačnou charakteristiku.

Šest fází tragédie přechází od hrdinské k ironické a první tři odpovídají prvním třem fázím romance a zbývající tři přeměňují obraznost na démonicko-ironickou.

Mythos zimy představuje ironie a satira, jež jsou svéráznou parodií romance. Ironie umisťuje heroizmus do realističtějších podmínek a pak se soustřeďuje v tématu podivné prohry. Za podstatu satiry Frye pokládá humor a útok, které oba vycházejí z určitých konvencí.

V šesti fázích satiry a ironie přechází komedie do tragédie a po vyvrcholení démonické obraznosti dochází k vyvrcholení parodie.

Frye pokládá mýtus za organizační strukturu literatury, což znamená stálost literárních žánrů, symbolů a metafor během celé historické evoluce. Podle Frye to znamená, že se mění jenom sociální kontext a literární archetypy přetrvávají. Základem literárního mýtu pro Frye je opakované využití tradičních mýtů, již

²⁸ Tamtéž, s.248

známých literárních postav, historických témat a syžetů, které jsou zobrazovány podle požadavků konkrétní epochy.

Frye hodně pracuje s antickou literaturou a většinu příkladů čerpá odtud. Vzhledem k tomu, že autorský mýtus patří do období postmoderny, není možné na něj Fryeův systém aplikovat zcela úplně. Z našeho hlediska se bude autorskému mýtu nejméně podobat mythos zimy, který je zastoupen satirou a ironií, příznačnou pro postmodernu. Slabý, netypický, groteskní hrdina a směřování děje k jeho nevyhnutelné prohře, jež na rozdíl od tragického finále není vznešená, odráží postmoderní ladění autorského mýtu. Každý z mythoi Frye rozdělujeme na šest fází, které v prvotní podobě v autorském mýtu nenajdeme. Mythos zimy předpokládá přechod z komedie do tragédie, ale v postmoderním románu tyto kategorie mohou existovat souběžně. Podobně nejsou od sebe striktně odděleny apokalyptická a démonická obraznost a apokalyptické symboly mohou dokonce nabývat démonické podoby. Nelze ale nesouhlasit s tím, že požadavky epochy určují zobrazení známých mytologických prvků, a postmoderna na tradiční mýty klade specifické nároky.

Erazm Kuźma

Další klasifikaci a zajímavý pohled na mýtus přináší polský literární kritik E. Kuźma ve svém článku „Kategorie mýtu v literární vědě“²⁹. Zatímco se většina vědců snažila pochopit, čím vším je mýtus, Kuźma analyzuje, co všechno se nazývá mýtem v současné polské literatuře. Rozlišuje mýtus a mytologii, kdy mýtus je pravidlo, řídicí princip a tvůrčí síla a mytologie je výtvořem této síly, uzavřený soubor obrazů. Fryeův pohled na otázku mýtu Kuźma považuje za předzvěst vzniku pojetí „mytičnost“, které znamená určitý typ poznání světa.

²⁹ KUŹMA, Erazm. Kategorie mýtu v literární vědě in TRÁVNÍČEK, Jiří. Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století. Brno: Host, 2002, s.39-59

Kužmova klasifikace mytologických kategorií³⁰, jež je vytvořená na základě funkcí, které mýtus plní, obsahuje sedm tříd. Pokusíme se krátce popsat význam každé z těchto kategorií.

1. Mýtus jako opakovatelnost. Opakovatelnost je základem pro všechny ostatní kategorie a mýtus v tomto smyslu je často chápán jako motiv či stereotyp.

2. Mýtus jako geneze. Jádrem této kategorie je procesualnost. Jedná se o recepci již známých mýtů, o návrat k jungovským archetypům, o spojení mýtu se symbolem a metaforou a o schopnosti lidského myšlení vytvářet mýty.

3. Mýtus jako prefigurace. Prefigurace řeší otázku tvorby nových a moderních významů odkazováním na staré mýty.

4. Mýtus jako struktura. Struktura je nejčastěji chápána tak, jak ji viděl Lévi-Strausse a většinou se projevuje při analýze času a prostoru.

5. Mýtus jako společenská komunikace. V tomto případě se mýtem rozumí ideologie, legenda či idea, pomocí nichž lze řídit lidské masy.

6. Mýtus jako význam. Jedná se o interpretační kategorii, většinou ale mýtus jako analytický nástroj nemůže poskytnout kompletní a všestrannou interpretaci textu. Vzhledem k tomu může tato kategorie platit jenom pro jednotlivá díla.

7. Mýtus jako hodnota. Tímto jsou myšleny záporná a kladná funkce mýtu, kdy mýtus může v jednom případě znamenat lež a výmysly a v opačném – pravdu a podstatu věci.

Na závěr Kužma říká, že pro literární vědu mýtus není velmi přínosnou analytickou kategorií a vypovídá spíše o procesech probíhajících kolem literárního díla. Pro nás jsou tyto kategorie užitečné tím, že jsou aplikovatelné i na narativní procesy v literárním díle.

³⁰ Tamtéž, s.51-59

Philippe Sellier

Značně posunul výzkum mytologické problematiky v literatuře Philippe Sellier, který obrátil svou pozornost přímo na fenomén literárního mýtu. Ve svém článku „Co je literární mýtus?“ Sellier tvrdí, že mýtus literární se kvalitativně liší od mýtu v etnografickém slova smyslu. Podle něj literární mýtus na rozdíl od mýtu archaického nic nezakládá a nenastoluje, je písemným výtvorem některé význačné osobnosti a také není považován za pravdivý³¹. Tyto rysy ukazující na odlišnosti Sellier doplňuje třemi charakteristikami, jež jsou společné pro oba dva mýty – náboženský a literární.

Prvním z těchto společných rysů je symbolická nasycenost, jejímž následkem je bohatá významová přesycenost prvků dějového scénáře. Pod dějovým scénářem Sellier rozumí přetrvávající archetypální syžety a situace. Podle něj „právě bohatost významové přesycenosti vysvětluje jak rozličnost interpretací v jednotlivých obdobích, tak stálou přitažlivost a kouzlo dějového scénáře“³². Dalším rysem příznačným pro literární mýtus je kompoziční sevřenost. Ideální osnova pro literární mýtus může být vytvořena strukturou klasické divadelní hry – expozicí, zápletkou, peripetie a rozuzlením. Avšak aby příběh nabyl hodnoty literárního mýtu, musí obsahovat dramaticky vystavěnou souvislou situaci s hrdinou zapojeným do děje. Metafyzické ladění pronikající celým dějovým scénářem je třetím rysem, jenž propojuje literární mýtus s mýtem náboženským. Toto metafyzické ladění chybí například pohádkám a podle Selliera je často spojováno s otázkou lidské svobody či svobody vůle. Sellier pokládá tyto tři charakteristiky za příznačné pro literární mýtus, ale uznává, že mohou být upřesněny podle specifiky konkrétních textů.

Ze třech rysů, jež podle Selliera odlišují literární (autorské) mýty od původních, jsou zpochybnitelné všechny tři. Autorský mýtus není pouhým opakováním tradičních syžetů ani jejich interpretací. Takže když Sellier tvrdí, že autorský mýtus nic nenastoluje, upírá mu kreativitu literárního díla, s čímž

³¹ SELLIER, Philippe. Co je literární mýtus in KYLOUŠEK, Petr. Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno: Host, 2002, s.103

³² Tamtéž, s.111

nemůžeme úplně souhlasit. To, že autorský mýtus je písemný a autorský, platí také jenom z poloviny. Jak se později ukáže na příkladech, autorský mýtus se často obrací k poetice orálního vyprávění. Svého tvůrce autorský mýtus opravdu má, ale z velké části se skládá z tisíce let starých příběhů. Nakonec, otázka pravdivosti ve spojení s autorským mýtem je poněkud nesmyslná, protože popřít skutečnost historického pozadí některých románů jde poměrně těžko. K otázce pravdivosti se v naší práci ještě vrátíme.

Z rysů, jež Sellier považuje pro oba druhy mýtů za společné, lze zpochybnit i kompoziční sevřenost, jež pro postmoderní literaturu není nezbytnou charakteristikou. Jestliže má autorský mýtus podobu kroniky, s velkou pravděpodobností tuto kompoziční sevřenost postrádá.

Jeleazar Meletinskij

Fundamentálním dílem, obsahujícím jak historický přehled vývoje teorie mýtu, tak i podrobnou autorskou analýzu problematiky mýtu ve XX. století, je „Poetika mýtu“ J. Meletinského. Ještě nejednou se v kontextu práce budeme obracet na Meletinského teorii, ale teď se soustředíme na několik jejích aspektů, důležitých pro naše téma.

Meletinskij předpokládá, že mytologické myšlení se vyvíjelo pod vlivem synkretizmu, typického pro prapůvodní společnosti. Důsledkem tohoto vlivu je způsob uvažování odlišný od klasické vědecké logiky, založený ne na hierarchii příčin a důsledku, ale na sekundárních smyslových vlastnostech objektů. Proto je mytologická logika symbolická, metaforická a nerozlišuje v rámci svého uvažování mezi materiálem a nástrojem.

Základní smysl mytologie Meletinskij vidí v obratu chaosu do kosmu, v nastolení celosvětového řádu, vylučujícího jakoukoliv neuspořádanost. Mýtus zdaleka nejenom vysvětluje okolní svět, ale synchronizuje všechny stránky života v rámci jediného systému. Pro dosažení tohoto cíle „mýtus do sebe vstřebává zavedené životní formy a přitom vytváří jakousi novou fantastickou „vyšší realitu“, kterou pak nositelé příslušné mytologické tradice paradoxně chápou jako prazdroj

a ideální předobraz těchto životních forem³³. Z toho plyne, že základem sémantického systému je jeho ukotvení v minulosti. Mytologická minulost je zvláštní epochou stvoření, počáteční sakrální dobou, která slouží za zdroj předobrazů a magických sil, podporujících zavedený řád.

Meletinskij ve svém díle věnuje velkou pozornost popisu klasických forem mýtu a rozboru soudobých teorií mýtu. Závěrečnou a průkopnickou část jeho práce tvoří zkoumání mytologismu v literatuře XX. století. Na teoretických aspektech tohoto pojetí bychom se chtěli zdržet.

V literatuře moderna mytologismus podle Meletinského představuje určitý umělecký postup odpovídající aktuálnímu vnímání světa. „Patos mytologismu spočívá v předvedení některých neměnných, věčných principů, pozitivních nebo negativních, prosvítajících záplavou empirické všednodennosti a dějinných změn³⁴. Pro román XX. století se mytologismus stává nástrojem strukturace vyprávění. Samozřejmě že s původní prvobytní mytologií má tento román velmi málo společného, byl ale v některé míře ovlivněn psychoanalýzou a obrací se na podvědomí. Příslušné individuální psychologie univerzální rysy potvrzují hypotézu o existenci kolektivního nevědomí, což dovoluje autorům přistupovat k tomuto tématu ze symbolickomytologického hlediska. Také pro mytologismus ve XX. století jsou příznačné pokusy o vědomé, ale netradiční využití mytologických motivů, přičemž mytologické paralely a obrazy často ukazují na opakovatelnost těchto motivů napříč lidskými životy a světovou historií.

Meletinskij nahlíží na mytologizaci v moderním románu jako na jev poetiky, pro který jsou příznačné určité společné rysy. To, jak se tyto rysy projevují v konkrétních románech, vytváří představu o mytologizaci jako literárním fenoménu. Na základě analýzy tvorby T. Manna, Joyce a Kafky se Meletinskému podařilo charakterizovat žánr mytologického románu a popsat jeho základní vlastnosti.

³³ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. Poetika mýtu. Praha: Odeon, 1989, s.181

³⁴ Tamtéž, s.304

Z Meletinského výzkumu plyne, že mytologismus má za účel uspořádat chaotický životní a umělecký materiál, propojit jeho realistickou a symbolickou stránku.

Pro mytologický román XX. století jsou příznačné určité vlastnosti, které jsme na základě Meletinského analýzy rozdělili do čtyř skupin, jež si zaslouží podrobnější popis.

1. Vztah k dějinám a realitě

V mytologickém románu se dějiny často stávají pozadím děje, který je umístěn do zdánlivě reálného světa. Konkrétně historická a obecně lidská rovina vytváří základ mytologického románu. Meletinskij píše, že „mýtus a dějiny stojí v mytologické literatuře XX. století proti sobě a zároveň jsou od sebe neoddělitelné“³⁵. Hrůza z dějin se může projevovat například v děsivých snech postav nebo v iracionální proměně skutečnosti v jinou, fantastickou, ale hlubší realitu. V textech tohoto žánru lze často pozorovat útek od dějin do mýtu nebo pokus o smíření mýtu a dějin a stanovení role mýtu v organizaci historických zkušeností.

Jeden z nejdůležitějších postupů poetiky mytologizace spočívá v návratu k cyklickým představám archaických mytologií. Tímto dochází k časové relativitě, což znamená, že plynutí románového času je závislé na činnosti postav. Poetiku opakování Meletinskij pokládá za základ specifických kompozičních postupů mytologického románu. Jedním z takových postupů je například cyklický model „narození – smrt – vzkříšení“ představující metaforu cyklické koncepce dějin.

Na první pohled se může zdát, že mytologický román odmítá konkrétní prostorové a časové hranice a vytváří svůj specifický symbolický model světa, ve kterém se pozornost obrací k věčným metafyzickým problémům. Nicméně syžet je vždycky propojen se všedním, historickým časem a díky tomu nabývá univerzálního významu. Také existují romány, jejichž hlavním tématem je přímo obraz dějin světa.

³⁵ Tamtéž, s. 331

2. Vztah jedince a okolního světa

V mytologickém románu postavení hlavního hrdiny často ukazuje na jeho nezakotvenost ve společnosti a zdůrazňuje chaotickou podstatu samotného života. Lze sledovat motiv vzdalování se jedince od společnosti, samoty a nivelizace lidské osobnosti v soudobém společenství.

Podle Meletinského konkrétní charaktery představují varianty určité společné lidské podstaty nebo vnitřních sil, ovládajících lidskou duši. Soustředěnost na tyto vnitřní procesy vytlačuje chaotické vnější dění na pozadí. V některých případech se hranice postav mohou stírat, postavy se mohou proměňovat do jiných postav, dělit se a střídat se. Toto všechno právě jen znázorňuje intenzitu vnitřních procesů a posouvá vyprávění dopředu. Narativní napětí vytváří «korelace mezi probouzením hlubinného vědomí hrdiny a přeměnou okolního světa, nepřetržitá interakce stavu vědomí a stavu světa»³⁶. Sociální rovina je v tomto případě podřízena rovině metafyzické a jejich interakce vyžaduje specifickou interpretaci. Vnější a vnitřní dění se může propojovat pomocí leitmotivů, již pomáhají překonat fragmentárnost a chaotičnost každodenního života. Dalším narativním postupem, který umožňuje překonat chaotičnost vnějšího dění je „proud vědomí“ hlavních postav, jež čerpají inspiraci pro svou reflexi v empirické skutečnosti.

3. Mýtus jako prostředek vnitřní organizace syžetu

Mytologické metafory a paralely jsou většinou nekonkrétní a přibližné. Tato nezávaznost zdůrazňuje psychologickou a metafyzickou univerzálnost syžetů a jejich stálou aktuálnost. Mytologické paralely zvýrazňují symbolickou rovinu a mohou se například objevovat v názvech samotných textů nebo v tematické podobnosti narativních postupů. V textu se mohou vyskytovat jak rituální modely (iniciace, obětování, agrární kalendářní oslavy) tak i výpravné modely (téma mytologického putování a hledání). Tyto modely se mezi sebou mohou proplétat pomocí společných prvků, jedním z nichž je například sestup do podsvětí.

³⁶ Tamtéž, s.358

Pro některé romány je příznačný mytologický charakter základního syžetu. Přejít od mytologických paralel k mytologickému syžetu dovoluje využívat mýtus jako metaforu osobní psychiky a historii zároveň.

4. Mýtus jako způsob uspořádání literárního materiálu

Jak již bylo řečeno dříve, jedním z nejdůležitějších rysů moderní prózy je to, že mytologické paralely nejsou striktní a ukazují spíše na univerzální opakovatelnost určitých mytologických rolí a situací než na konkrétní zdroje. Zároveň ne všechny tematické shody jsou stejně důležité, některé mají úzce kontextový charakter. Moderní autoři rozšiřují počet interpretací klasických symbolů a přidávají nová mytologická vidění motivům a obrazům každodenního života či literárním a historickým zdrojům. Metoda mýtotvorného myšlení v moderním románu spočívá v neustálém přeskupování a překódování různých mytologických, literárních a dokonce vědeckých motivů do nového syžetového rámce. Meletinskij píše, že toto „mísení různých mytologických tradic, literárních motivů a postav, historických a pseudohistorických jmen a událostí všemožně zdůrazňuje ‚univerzalizaci‘ v podobě jakési hloupé nekonečnosti stále stejných, jen různě maskovaných rolí a situací“³⁷. Za jeden z podstatných strukturních prvků, jenž dovolil vyjádřit tak různorodý materiál jako filozofie opakovatelnosti dějin, nicotnosti individua vůči společnosti a nezřetelnosti hranic lidské osobnosti pomocí mytických vzorů a obrazů považuje Meletinskij Jungovy kolektivně nevědomé archetypy.

Mytologické odkazy se v moderním románu často vyskytují v parodické nebo ironické formě. Humor se stává jednou z podmínek proměny mýtu v román. Často je to humor rabelaisovského typu, groteska pocházející z triviality každodenního života. Moderní spisovatel pomocí ironie a karnevalovosti může volně zacházet s těmi prvky tradičního systému symbolů, jež považuje za aktuální pro moderní vědomí.

³⁷ Tamtéž, s.330

Jak píše Meletinskij, mytologizační poetika organizuje vyprávění „nejprve prostřednictvím paralel a symbolů, pomáhajících uspořádání moderního životního materiálu a strukturaci vnitřního (mikropsychologického) děje, a poté vytvářením samostatného mytologického syžetu strukturujícího kolektivní vědomí i obecnou historii“.³⁸

Mytologizační poetika je výsledkem střetu psychologie, historie, mytologie a ironie, a proto jedno a též mytologéma může nabývat různých významů a dokonce měnit svůj původní význam na úplně opačný.

Tyto vlastnosti mytologického románu svědčí o tom, že mytologizační poetika je nástrojem sémantické a kompoziční organizace vyprávění, který dovoluje propojit přítomnost a minulost a metaforicky popsat situaci přetrvávající v moderní společnosti.

Pro naši práci je Meletinského koncepce v mnoha ohledech určující. Však ji budeme muset posunout o krok dál, protože je postavena na základě analýzy literatury z období moderny. Velmi důležité a z velké části platné je například chápání Meletinským role dějin v mytologickém románu. V autorském mýtu bychom však nemluvili o útěku od dějin k mýtu, ale spíše o jejich splynutí a proměně jednoho v druhý. Také pro nás bude důležité propojení románového a všedního času.

V mytologickém románu je vnitřní svět hrdiny odrazem chaotického vnějšího světa. V autorském mýtu se mohou vnitřní procesy postav promítat do dění kolem nich. Pro Meletinského jsou určujícími vnější události příběhu, což pro postmoderní literaturu neplatí úplně jednoznačně. V autorském mýtu do popředí vystupuje mikrokosmos, a vnější chaos může být důsledkem vnitřního života hrdiny.

Za obzvlášť důležitou pokládáme Meletinského tezi o tom, že mytologické myšlení se v moderním románu projevuje v neustálém přeskupování a re-interpretaci mytologických a jiných motivů do nového syžetového rámce. Umožňuje to pochopit mnohotvárnost mytologických motivů, jež autorský mýtus

³⁸ Tamtéž, s.347

používá a navazuje na to teorie Daniely Hodrové o mytologických strukturách tkáně a skeletu, ke které se hned dostaneme.

Daniela Hodrová

Daniela Hodrová ve svém článku „Mýtus jako struktura románu“ reaguje na Meletinského dílo a prohlubuje některé z jeho myšlenek. Hodrová aplikuje Meletinského typologii na román druhé poloviny XX. století, ve kterém se podle ní zvýrazňují takové tendence jako významová ambivalence a vnitřní sebereflexe. Jednou z nejdůležitějších příčin zdůraznění mytických struktur v románu po druhé světové válce je pokus překonat neurčitost a nejistotu okolního světa.

Hodrová rozlišuje dva postoje soudobého románu k mýtu – přejímající a zpochybňující. Přejímající neboli „citující“ postoj si vypůjčuje od mýtu pevnou strukturu, čímž ovlivňuje smysl románu. Nicméně, historická interpretace v určité míře původní mýtus proměňuje. Zpochybňující postoj rozděluje mýtus na úseky, vybírá vhodná témata a motivy a vplétá je do látky románového vyprávění.

Podle Hodrové existují dva typy románové struktury. Typ „skeletu“ znamená, že se konkrétní mýtus (odysseovský, oidipovský, kristovský atd.) stává ideovým základem románu. Není nezbytné, aby děj románu odkazoval ke konkrétnímu mýtu, skeletová struktura se v textu může projevovat skrze určité archetypy, tvořící mytický obraz světa. Typ „tkáně“ předpokládá rozptýlenost často různorodých mytologických motivů po celém textu. První typ je integrujícím principem, druhý typ působí spíše opačně. Oba typy struktur se mohou společně objevovat ve stejném textu.

Ve XX. století byly nalezeny nové způsoby zacházení s mýtem a Hodrová, na rozdíl od Meletinského, považuje pro toto období za příznačné romány se strukturou mytologické tkáně. Meletinskij přiděloval mýtu organizační a integrující funkce, zatímco mýtus-tkáň „se v jistém smyslu podílí na rozpadu mýtu a na dalším rozpadu klasické románové formy“³⁹.

³⁹ HODROVÁ, Daniela. Mýtus jako struktura románu in MELETINSKIJ, Jelezar Moisejevič. Poetika mýtu. Praha: Odeon, 1989, s.392

V románu se strukturou ve formě tkáně se značně zvětšuje role čtenáře, který je nucen pohybovat se mezi různými rovinami vyprávění, odhalovat mytologické motivy a pátrat po jejich významech. Tímto se čtenář stává najednou účastníkem děje a tvůrcem smyslů.

Děj mytologického románu se podle Hodrové nejčastěji rozvíjí v prostoru města a časově je umístěn do přítomnosti, minulosti a budoucnosti, které splývají mezi sebou. V případě, kdy konkrétní lidská situace dostává nadčasovou perspektivu, čtenář dostává pocit sounáležitosti s lidstvem a může „dočasné, po čas četby-obřadu či hry vystoupit z všednodennosti, ze sebe a svého času, vplynout do myticko-herní časnosti-věčnosti“⁴⁰.

Podle Hodrové návrat k mýtu v moderním románu má kvalitativně jiný význam než jakékoliv dřívější způsoby využití mýtu v literatuře. Rozdíl spočívá v tom, že mýtus teď v románu hraje roli dynamické struktury, jež dialogicky komunikuje s textem románu samotného.

Koncepce je užitečná pro strukturní analýzu autorského mýtu a poukazuje na jeho dvojrozměrnost. Hodrová považuje pro XX. století za typické romány, ve kterých se objevuje struktura mýtu-tkáně, vidí v tom však jen pokus o revitalizaci mýtu původního. Zároveň to pro ni znamená rozpad mýtu samotného a klasické románové formy. Je pravda, že ve XX. století se román transformuje do nové podoby, jež je nepřátelská vůči pevným strukturám, jakou podle Hodrové představuje například mýtus-skelet. Myslíme si, že je zbytečně omezující interpretovat mytologické prvky v románu jenom z hlediska syžetové struktury. Je evidentní, že když román napodobuje strukturu nějakého konkrétního mýtu, stává se jeho pouhou variantou, a v souladu s teorií Lévi-Strausse další vrstvou, variací původního textu. Mýtus-tkáň podle Hodrové bourá románovou strukturu, ale v případě autorského mýtu naopak tvoří jeho specifickou náplň. Tato nasycenost mytologickými odkazy představuje jednu z důležitých charakteristik autorského mýtu.

⁴⁰ Tamtéž, s.394

Koncepce mýtu v prvobytném myšlení a starověké kultuře samozřejmě mají základní význam pro další vývoj pojetí mýtu včetně mýtu autorského. Věda XX. století poměrně rychle zdolala mylnou hypotézu, jež pokládala mytické uvažování za primitivní, prelogické a naivní, jak ho vidí například Frazer. I když podle Frazera je samo o sobě velmi důležité, že v tradičních společnostech existovalo přesvědčení o tom, že pomocí mýtu lze ovlivnit realitu, bylo ale jen důsledkem chybné kauzality. Jednoduše řečeno, co se stane v mýtu, může se promítnout do skutečnosti. V soudobé společnosti jsou mýty nástrojem ideologie, jež je používá, právě aby skutečnost ovlivňovala. Vidíme u Barthesa a Macury, jak ideologické mýty formují společnost, vytvářejí novou realitu podle vlastních účelů.

Koncepce kolektivních představ se postupně proměňovala, ale již na začátku Durkheim zdůrazňuje její stabilizační a sjednocující funkci pro společnost. Kolektivní představy neboli archetypy patří do oblasti kolektivního nevědomí či kolektivní paměti. Tyto archetypy jsou v podstatě mytickými prvky, jsou společné pro lidi stejné kultury a dodnes mají vliv na lidské vědomí. Vzpomeňme tu na teorii Lévi-Strausse, jenž předpokládá, že jediný impuls může vyvolat nekonečné vrstvení mýtu, dokud podnět neztratí svou aktualitu. V tomto vrstvení můžeme vidět svéráznou evoluci archetypů, jež trvá dodnes a odráží se v literární tvorbě. Podle Lévi-Strausse je to však tentýž mýtus, jenž byl na začátku. Jung doporučuje na každé nově dosažené úrovni vědomí hledat novou interpretaci těchto archetypů a můžeme říci, že literární mýtus se tímto implicitně zabývá.

Koncepce Fryea vysvětluje, jak se mýty přenáší do současné literatury, a také odhaluje určitý systém uspořádání mytologických prvků. Za zvláště důležitý pro autorský mýtus považujeme Fryeovo rozdělení literární obraznosti na apokalyptickou a démonickou. Celá Fryeova koncepce předpokládá existenci pevných a neměnných mytologických struktur v literatuře, což v případě autorského mýtu platí jenom napůl. Frye popisuje stabilní narativní kategorie komedie, tragédie, satiry a romance, jež jsou platné pro autorský mýtus se strukturou skeletu. Struktura tkáně, která je pro postmoderní literaturu příznačnější, dovoluje si

vypůjčovat a kombinovat mytologické prvky z různých narativních kategorií. Autorský mýtus se tímto stává dynamickou a stále se měnící literární formou.

Zákony, podle nichž se autorský mýtus mění, naznačil Meletinskij na příkladu mytologického románu. I přestože autorský mýtus na rozdíl od mytologického románu patří do období postmoderny, hodně z rysů mytologizace, jež Meletinskij objevuje, je platných i pro něj. Meletinskij například zdůrazňuje problematický vztah dějin, reality a mýtu v moderním románu, jež je, jak uvidíme později, příznačný také pro román postmoderní. V autorském mýtu nalezneme i otázku vztahu jedince a okolního světa jako střet vnitřních psychologických a vnějších chaotických procesů.

Jak vidíme, většina literárních vědců, když mluví o mytologizaci v románu, se shoduje na tom, že kromě velkého počtu archetypálních podnětů přináší mýtus do soudobého vyprávění specifickou strukturu. Interpretace této struktury se postupně prohlubuje a rozšiřuje, takže nakonec lze mluvit o mytologických strukturách v textu. Mnohotvárnost těchto struktur (pro Frayea se zakládá na pojetí žánrů, pro Meletinského - na syžetových paralelách, pro Hodrovou – na analogii skeletu a tkáně) lze objasnit různorodostí přístupů k otázce mýtu ve XX. století, již podrobně popsal Kužma. Nicméně všechny druhy literárně mytologických struktur, které jsme zmínili v této kapitole, jsou platné a mohou se v autorských mýtech vyskytovat buď samy, nebo v kombinaci s dalšími strukturami.

Tímto lze ukončit přehled geneze a vývoje mytologického románu jako žánru. S jistotou lze říci, že mytologický román vzniká ve XX. století jako pokus o uspořádání chaotického vnějšího materiálu a způsob zacházení s dějinami. Velkou roli ve struktuře mytologického románu hraje osobní reflexe postav a jejich komunikace s okolním světem. Mýtus přitom může být motivem propojujícím různé roviny vyprávění, nebo strukturou, která příběh uspořádává. Specifika moderního mytologického románu spočívá právě v tom, že mýtus se používá ve dvou rovinách najednou – ve strukturní a významové.

Dějiny, paměť a mýtus

Dějiny a fikce

Otázku zobrazení historie v literárním díle rozebírá ve své knize „Tropika diskursu“⁴¹ Hayden White. Už na začátku říká, že základem uvažování o tak metafyzických tématech jako jsou lidská přirozenost, kultura, společnost a dějiny, jsou vždycky struktury vědomí. Navíc existuje několik různých způsobů, jak lze o takovýchto tématech mluvit. Tudíž se historie, nebo její reprezentace, ocitá někdy na pomezí vědy a umění.

White mluví o nepřátelství moderní literatury vůči historii, jež podle něj vyplývá hlavně z toho, že jako literární postava je historik zobrazován jako „extrémní případ potlačování senzibility“⁴². Hodně autorů podporovalo Joyceovu tezi ohledně historie jako „zlého snu“ lidstva. Někteří moderní spisovatelé odsuzovali historické vědomí, považujíc všechnu lidskou zkušenost za současnou a aktuální.

Je otázkou, zda je autorský mýtus vůči dějinám nepřátelský. Když je nepřátelstvím míněn určitý odpor a negace, tak to pro autorský mýtus typické není. V textech se spíše projevuje snaha zbavit se totality dějin a zpochybnit jejich autoritu. Autorský mýtus nehodnotí, ale ukazuje, čímž vzniká odstup vylučující nepřátelství. Postmoderní literatura včetně autorského mýtu nehledá nějakou konkrétní pravdu a nezaujímá vůči ní přátelské či nepřátelské stanovisko.

Zajímavé pojetí dějin White odhaluje u Sartra, který chápe historie jako osobní zážitek, individuální výběr jednotlivce, který si ve své paměti nechává jen to, co chce. Tudíž se minulost stává otázkou volby a neexistuje mimo konkrétní osobní vědomí. Mechanismus volby vlastní minulosti je totožný s mechanismem volby budoucnosti. White nevidí principiální rozdíl mezi minulostí osobní a historickou a píše, že „historická minulost je tedy – stejně jako různé osobní minulosti – přinejlepším mýtem ospravedlňujícím sázku na konkrétní budoucnost

⁴¹ WHITE, Hayden V. Tropika diskursu: kulturně kritické eseje. Praha: Karolinum, 2010.

⁴² Tamtéž, s.43

a přinejhorším lží, retrospektivní racionalizací toho, čím jsme se stali skrze své volby“⁴³.

Psali jsme v souvislosti s Barthesovou teorií ideologie, že autorský mýtus svým způsobem čtenáře ovlivňuje, a teď můžeme říci, že to dělá prostřednictvím volby perspektivy vyprávění. White v uvedené citaci používá slovo „mýtus“ s některým negativním odstínem jako něco, co neodpovídá skutečnosti. Pro autorský mýtus podobný vztah k dějinám nepředstavuje problém, spíše naopak – tvoří jeden ze základů jeho poetiky.

Whiteův výzkum je v první řadě zaměřen na pozici vědce vůči historickému materiálu, avšak některé poznámky mohou být aplikovány i na autora literárního díla či vypravěče. Podle Whitea se historik řídí určitým paradigmatem vidění světa, ale nepředstírá, že je schopen udělat vyčerpávající a všestranný popis událostí. Stejně jako autor nebo vypravěč nabízí historik jeden z mnoha možných pohledů a každý z řady těchto pohledů může vyžadovat specifický styl reprezentace. Navíc historické vyprávění vždy obsahuje prvek interpretace. Historických záznamů je vždycky buď málo, nebo příliš hodně, a proto musí historik buď vybírat ta fakta, již nejlépe popíší situaci, nebo zaplňovat mezery na základě jiných informací. Taková reprezentace faktů se stává interpretací, jež se snaží vysvětlit historický proces. White předpokládá, že „historická interpretace se objevuje v prostoru vytvořeném napětím mezi impulsem vysvětlovat na jedné straně a předávat informaci na straně druhé“⁴⁴ a připomíná, že Lévi-Strauss považuje vysvětlování minulosti za mytický způsob reprezentace.

Na základě argumentace, kterou N. Frye podává ve své knize „Anatomie kritiky“ White dochází k závěru, že historická interpretace spočívá ve vytvoření dějové struktury pro řadu událostí. Tato struktura může existovat ve dvou rovinách – ve formě kroniky neboli na základě jednoho z druhů příběhu, jež Frye označil za tragédii, komedii, romanci nebo satiru. Na druhé úrovni interpretace výrazně působí mytické vědomí. Takže lze říci, že když je nějaká historická událost vnímána jako

⁴³ Tamtéž, s.53

⁴⁴ Tamtéž, s. 78

„tragédie“, znamená to, že ji historik popsal specifickým způsobem vyžadujícím toto vnímání.

White předpokládá, že přesvědčivost vyprávění nesouvisí s tím, s jakými událostmi se pracuje, protože „nezáleží na tom, zda svět chápeme jako skutečný nebo imaginární: způsob, jímž mu dodáváme smyslu, zůstává stejný“⁴⁵. Pro historiografii a literaturu tento způsob spočívá v pokusu o vysvětlení okolního světa a dodání mu poznatelné formy.

Z Whiteovy analýzy historického vyprávění vyplývá, že toto vyprávění nejen obsahuje prvky mytického vědomí, nýbrž také používá podobných nástrojů, jež jsme mohli pozorovat v mytologickém románu.

Na některé konkrétní způsoby podání historických událostí se White soustřeďuje v článku „Literární postupy při reprezentaci faktů“. Pro nás je to zajímavé proto, že autorský mýtus s historickými událostmi pracuje poměrně hodně.

Podle Whitea aby příběh mohl poskytnout verbální obraz reality, musí splňovat několik kritérií. Příběh, který vytváří romanopisec, musí odpovídat určité oblasti lidské zkušenosti, být celistvý a korespondovat s předobrazy, stojícími mimo něj. Sami o sobě jsou všechny historické fakty neutrální, ale klíčovou roli hraje to, jak jsou mezi sebou propojovány, aby vytvořily celek. White píše, že proces spojování smyšlených nebo reálných událostí „do srozumitelné úplnosti, která by mohla sloužit jako předmět reprezentace, je proces literární“⁴⁶. Autorský mýtus tento mechanismus úspěšně používá, když propojuje svět fikční se světem čtenářským právě za pomoci využití historických faktů. Musíme však brát ohled na to, že cílem autorského mýtu není poskytnout objektivní představu o světových dějinách. Jak uvidíme později, autorský mýtus propojuje reálné a smyšlené události mezi sebou, interpretuje jedny pomocí druhých a tím vytváří svůj vlastní specifický obraz reality.

⁴⁵ Tamtéž, s.126

⁴⁶ WHITE, Hayden. Literární postupy při reprezentaci faktů in BOLTON, Jonathan. Nový historismus. Brno: Host, 2007, s.31

Americká literární vědkyně Dorrit Cohnová v článku, věnovaném fikčnosti ve vyprávění kritizuje Whitea za to, že ve své analýze nepozoruje rovinu diskurzu. Cohnová zkoumá historické a románové vyprávění z hlediska naratologie a předpokládá, že se právě v této rovině vyskytují výrazné mezižánrové rozdíly. Už v samotném procesu uspořádávání materiálu v románovém a historickém narativu je podstatný rozdíl. Proces transformace archivních zdrojů do narativní historie „je výrazně omezen a regulován, vyžaduje zdůvodnění ze strany autora a podléhá čtenářské kontrole, přičemž závazná shoda s událostmi, o nichž se vypravuje, je explicitně ukázána v samotném textu. Vztah romanopisce k jeho pramenům je volný, nehovoří se o něm, a pokud ano, pak se předpokládá, že je pouze předstíraný“⁴⁷.

Podobně jsou omezeny i možnosti vypravěčů. Historik musí dodržovat ve svém vyprávění principy současného diskursu, což platí i pro fikčního vypravěče, který se snaží tento diskurs napodobovat. Nicméně románový či fikční vypravěč je vždy postavou uvnitř fikčního světa, zatímco historik musí pořád dodržovat odstup od vyprávěného příběhu a nikdy si nemůže dovolit být nespolehlivým.

Využití nástrojů naratologie pro analýzu mytologického vyprávění pokládáme za zcela užitečné. Umožňuje nahlédnout do struktury narativu a objevit v textech autorských mýtů nejenom historické, ale také mytologické prvky. Je to přínosný postup pro pochopení specifiky autorského mýtu. K této metodologii se vrátíme ve druhé části naší práce.

Roland Barthes předpokládá, že román a historiografie spolu mají hodně společného, a to proto, že vytvářejí své vlastní specifické světy. Když ve svém díle „Nulový stupeň rukopisu“ Barthes rozebírá rukopis románu⁴⁸, předpokládá, že mýtus vzniká tehdy, když se v románovém světě objevuje formální důkaz jeho skutečnosti, jež je zároveň pravděpodobný a smyšlený. Později, v první předmluvě k „Mytologiím“ Barthes charakterizuje tento jev jako míchání Přirozenosti a Dějin.

⁴⁷ COHNOVÁ, Dorrit. Signály fikčnosti. *Naratologický pohled. Aluze – Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 1/2008, s. 43

⁴⁸ BARTHES, Roland. Nulový stupeň rukopisu in BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin, 1997, s.31-40

Velkou roli v tomto procesu hraje ideologie, jež ve společnosti formuje určitou představu o vztazích člověka a světa. Právě ideologie vytváří mýtus tím, že „přeměňuje skutečnost světa na obraz světa, Dějiny na Přirozenost“⁴⁹. Dějiny v mytologickém kontextu tak mohou měnit svůj význam a přizpůsobovat se potřebám společnosti.

Český literární vědec Vladimír Macura nahlíží na otázku mýtu v soudobé společnosti ze stejného hlediska jako Roland Barthes. Ve své práci „Znamení zrodu“⁵⁰ se Macura obrací k mytologičnosti českého obrození. Mýtus je podle něj celostním útvarem, jenž se snaží představit svět jako celek a ukázat jeho synkretismus. Macura také podporuje představu mytického cyklického času, který neustále vrací historii k okamžiku stvoření světa. V tom se projevují i sakrální motivy, jež odkazují k tématům vzkříšení a znovuzrození.

Macura předpokládá, že struktura sekundárního znakového systému, kterou objevil Barthes, „v praxi vede k významovému zvrstvení mytické výpovědi, pomocí něhož se pak dotýká současně různých sfér života kolektivu, vytváří mezi nimi analogické vztahy a potlačuje věcné diference na úkor pocíťované podobnosti“⁵¹. Když se skutečnost interpretuje pomocí konkrétního systému analogií, nabývá tímto významové jednoty. Macura v tom vidí důležitou stabilizační úlohu mýtu pro společnost.

Macurovu koncepci lze sledovat na příkladu motivu ráje v socialistické kultuře⁵². Mytologická koncepce ráje v socialistické ideologii splynula s cílovým obrazem šťastné budoucnosti. Macura chápe ideologii jako stabilizující sociální myšlení a mýtus v sociálním smyslu jako „jednotnou organizující sílu, podporující si rozmanité projevy lidského kolektiva, normovaný sémiotický svět, ze sféry jehož platnosti nelze vystoupit“⁵³. Vize šťastné budoucnosti se stává jedinou možnou

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Druhé vydání v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2004, s.139

⁵⁰ MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015.

⁵¹ Tamtéž, s.92

⁵² MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008, s.14-35

⁵³ Tamtéž, s.15

perspektivou pro socialistickou společnost, přičemž jakékoliv odchylení od této představy bylo považováno za nepřijatelné. Dějiny a proud času byly vnímány z lineárního hlediska, a tak se ráj stal předem určenou budoucností. Navíc pohyb vpřed v historii jako snaha o dosažení cílové epochy šťastného života byl vnímán jako heroický čin. Takže dobré činy, vytrvalost a statečnost musejí společnost přivést k vyvrcholení dějin, k bezproblémové budoucnosti.

V tomto konkrétním případě a v mnohých dalších, jež popisují Barthes a Macura, lze vidět, jak ideologie opracovává dějiny, vytváří z nich mýtus současného života. Pro příklad jsme zvolili Macurovu koncepci socialistického ráje, protože pojetí „ráje“ je samo o sobě pro křesťanskou mytologii klíčovým. Toto pojetí se stává pouhým označujícím, pomocí něhož je tvarována vize socialistické šťastné budoucnosti.

Z koncepci Barthes a Macury plyne, že ideologie je nasměřovaná jakoby dopředu a je nástrojem pro formování budoucnosti či její vize. Ideologický mýtus používá dějiny a archetypy, aby vytvořil novou, žádoucí koncepci života či myšlení. Autorský mýtus s budoucností v takové míře nepracuje, je zaměřen spíše na minulost, snaží se přinést její nové pochopení, jež může, ale nemusí budoucnost ovlivňovat. Co se týká stabilizační funkce, o níž Macura mluví, není pro autorský mýtus příznačná. Autorský mýtus také čerpá inspiraci v dějinách, používá je ve vlastním zájmu, ale zároveň je zpochybňuje, stírá hranice mezi historií, skutečností a fikcí.

S tímto souhlasí i německý historik Georg Iggers, který ve své knize „Dějepisectví ve 20. století“⁵⁴ na základě francouzské literární teorie dochází k závěru, že „dějiny pojímané jako celek se nevyznačují žádnou imanentní jednotou či souvislostí, že jakákoliv koncepce dějin je konstrukt vytvořený pomocí jazyka, že lidské bytosti nejsou integrovanými osobnostmi bez vnitřních rozporů a ambivalencí, a že každý text je třeba číst a vykládat různě, protože neobsahuje žádný jednoznačný smysl“⁵⁵. Z toho podle něj plyne, že realita je z velké části

⁵⁴ IGGERS, Georg G. Dějepisectví ve 20. století: od vědecké objektivitě k postmoderní výzvě. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

⁵⁵ Tamtéž, s.124

vytvořena jazykem a diskursem. Lze říci, že toto je jednou z podstatných vlastností postmoderní literatury a autorského mýtu.

Paměť a mýtus

V souvislosti s dějinami nevyhnutelně vzniká i problém paměti a vzpomínání, jež dovoluje zachytit a uchopit proces lidské existence. Není divu, že paměť představuje důležité literární téma po celé XX. století. Mytologický román a autorský mýtus poměrně hodně pracují s pamětí a dějinami, proces vzpomínání a vyprávění vzpomínek se často stává narativním základem textu. V této souvislosti se musíme podívat na otázku paměti podrobněji.

Většina vědců se shoduje na tom, že existuje určitý prostor společné paměti. Konkrétní názvy a definice tohoto prostoru se od sebe částečně liší, to ale neznamená, že jsou mezi sebou v rozporu. Uvedeme dvě koncepce, které budou dostačující pro pochopení úlohy paměti v kultuře.

Nejprve se podíváme na koncepci, jež vytváří Jan Assmann ve svém díle „Kultura a paměť“⁵⁶. Assmann především vymezuje taková pojetí jako umění paměti a kultura vzpomínání. Umění paměti patří individu a pomáhá rozvíjet jeho vlastní paměť. Kultura vzpomínání se vztahuje ke skupině a pomáhá uchovávat to nejdůležitější pro určitou společnost. Podle Assmanna minulost vzniká právě tím, že se k ní lidé nějak vztahují a uvědomují si ji. Skrz tyto procesy se minulost rekonstruuje a to, na co se vzpomíná, dostává nový život ve společnosti.

Assmann podrobně rozebírá teorii francouzského sociologa Maurice Halbwachse⁵⁷, podle něhož je paměť společensky podmíněna a vzpomínky jedince jsou důsledkem jeho socializace. Halbwachs rozlišuje individuální paměť a paměť kolektivní. Z hlediska jedince paměť představuje souhrn všeho, co se od společnosti dozvěděl. Z hlediska společnosti je paměť systém, jehož prvky jsou rozděleny mezi členy skupiny. Kolektivní paměť je spjata se svými nositeli a je závislá na postojích

⁵⁶ ASSMAN, Jan. Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku, Praha: Prostor, 2001.

⁵⁷ Tamtéž, s.36-46

konkrétní existující skupiny, z čehož plyne její rekonstruktivní charakter. Paměť neuchovává minulost jako takovou, nýbrž ji reorganizuje s ohledem na společenské hodnoty, proměňující se postupem času. Paměť tím pádem nejenom organizuje minulost, ale také ovlivňuje vnímání přítomnosti a budoucnosti.

Sám Assmann rozlišuje komunikativní a kulturní paměť. Komunikativní paměť zahrnuje vzpomínky, které se vztahují k nedávné minulosti. Kulturní paměť se soustřeďuje na fixních bodech v minulosti, jež jsou určitými vzpomínkovými figurami. Assmann píše, že „v kulturní paměti se faktická historie mění v historii vzpomínanou, tedy v mýtus. Mýtus je fundující historie, je to historie, která se vypráví, aby se současnost projasnila z hlediska počátku. [...] Vzpomínkou se z dějin stává mýtus. Tím nepozbývá na skutečnosti, právě naopak – získává realitu ve smyslu trvalého normativního a formativního působení“⁵⁸.

Pro nás je tento citát důležitý tím, že ukazuje na přímé propojení paměti a mýtu. Tento jev také potvrzuje Assmannovu tezi o tom, že kulturní paměť přidává každodennímu životu jistou dvojrozměrnost a dvojčasovost. To znamená, že paměť nabízí možnost žít ve dvou časech a prožívat odlišný čas jako osvobození od absolutizmu současnosti, což podle Assmanna patří k všudypřítomným funkcím kultury. Vzpomínaná minulost se tak vztahuje k mytické a ne k historické době.

Společnost vzpomíná jenom na významnou minulost, která tímto nabývá statutu fundujících dějin a stává se mýtem bez ohledu na to, zda je fiktivní nebo faktická. Tato transformace minulosti v mýtus je jednou z funkcí společenské paměti. Označení za mýtus nezpochybnuje výskyt těchto událostí, nýbrž zdůrazňuje jejich důležitost pro budoucnost a převádí je do kategorie událostí, na které se nesmí zapomenout.

Podle Assmanna je mýtus „takový (především narativní) vztah k minulosti, který ji nechává osvětlit přítomnost a budoucnost“⁵⁹. To se děje dvěma způsoby, první z nich je fundující, kdy se přítomnost opodstatňuje pomocí dějin a ukazuje se jako smysluplná a důsledná. Druhý způsob je kontraprezentní a za cíl má ukázat rozdíl mezi heroickou minulostí a ochuzenou přítomností. Tyto charakteristiky se

⁵⁸ Tamtéž, s.50

⁵⁹ Tamtéž, s.72

vztahují ne k mýtu samotnému, nýbrž reprezentují jeho funkce v interakci s přítomností.

Zjednodušeně lze říci, že Assmann považuje kulturní paměť za určitý systém reorganizace a aktualizace minulosti. Společenská paměť vybírá z minulosti určité důležité vzpomínky a transformuje je v mýtus, který se stává nástrojem pro interpretaci přítomnosti a budoucnosti. Přičemž to, jaké vzpomínky budou vybrány pro transformaci, je podmíněno postojem společnosti, která tuto volbu uskutečňuje. Takže pouze to, na co se vzpomíná, získává význam pro budoucnost a stává se fundujícím mýtem. Historičnost neboli reálný výskyt událostí nehraje v tomto procesu velkou roli.

Pro pochopení základu, o nějž se autorský mýtus opírá, a pro jeho následující interpretaci považujeme Assmannovu koncepci paměti za jednu z klíčových. Také přináší vysvětlení toho, jak v autorském mýtu funguje čas a proč hrdinové pomoci vzpomínání mohou měnit časový průběh. Důležitým je i tvrzení, že právě proces vzpomínání vytváří z dějin mýtus a také důraz na dvojrozměrnost tohoto vzpomínání – individuální a kolektivní paměť. Kolektivní paměť pracuje s dějinami a předmětem zájmu individuální paměti je mikrokosmické dění, jako například osobní příběhy, historie rodiny nebo města. Vzpomínání ve dvou rovinách vytváří jakoby mýtus v mýtu, propojuje je, kombinuje do jediného příběhu autorského mýtu.

Další koncepci paměti nalzáme v článku Jurie Lotmana „Paměť v kulturologickém osvětlení“⁶⁰. Lotman také považuje kulturu za prostor určité společné paměti, ve kterém se některé elementy mohou zachovávat a pak být znovu aktualizovány. Kulturní paměť je zároveň jednotná a rozmanitá v tom smyslu, že uvnitř jediného kulturního celku existují okruhy paměti konkrétních lokálních skupin.

Lotman odlišuje paměť informativní a kreativní. Informativní paměť zahrnuje výsledky kognitivních procesů, například vědecké objevy. V případě informativní paměti platí, že aktivní jsou nejčerstvější data. Příkladem kreativní paměti je umění,

⁶⁰ LOTMAN, Jurij Michajlovič, Pamjat' v kulturologičeskom osvjašenii in LOTMAN, J.M. Staťi po semiotike i topologii kultury. Tallinn: Alexandra, 1992, s.200-202

což znamená, že potenciálně aktivní je veškerá zkušenost a minulost. Zdůraznění jednotlivých elementů v určitých historických obdobích je podle Lotmana spojeno se složitým mechanismem kulturního zapomínání a připomínání. Paměť vybírá a aktualizuje určité prvky a události, a jiné deaktualizuje a uchovává, aby je pak mohla zas obnovit. V tomto smyslu čelí kulturní paměť času, protože uchovává minulost, aby ji mohla použít v budoucnu.

Lotman předpokládá, že každá kultura sama určuje své paradigma toho, co je nutno pamatovat a co musí být zapomenuto. To druhé mizí z paměti společnosti, ale postupem času se paradigma mění a zdánlivě bezvýznamné může nahradit to, co bylo dřív pokládáno za důležité. Postupně se proměňují také kódy, používané pro interpretaci minulosti, což může ovlivňovat nebo měnit její význam.

Podle Lotmana se významy v kulturní paměti neskladují, ale rostou. Obsah kulturní paměti je nejenom prostředkem pro dešifrování těch elementů minulosti, jež jsou aktualizovány, nýbrž také nástrojem pro tvorbu nových významů. Na závěr Lotman zdůrazňuje, že pro kulturu paměť není jen pasivním archivem, ale je částí významotvorného mechanismu.

Lze říci, že historické vyprávění a kulturní paměť mají mezi sebou hodně společného. Tak či jinak uspořádávají dřívější materiál, interpretují ho a přidávají mu nějaký smysl, podle určitých kritérií vybírají to, co bude vyzdvihnuto a to, co bude zapomenuto. Pojetí dějin a paměti těsně souvisí s otázkou volby a interpretace. Kolektivní vědomí je svérázným filtrem, který opracovává historickou minulost a převádí ji do kulturní paměti. Procesy, které probíhají uvnitř kulturní či společenské paměti, se podobají mytologizaci a jsou zaměřeny na zachování, vysvětlování a využívání minulosti. To, že si společnost uvědomuje minulost a reorganizuje ji, proměňuje dějiny v mýtus, jenž ovlivňuje vnímání přítomnosti a budoucnosti.

Autorský mýtus

Pojetí „mýtu“ jako kulturního fenoménu vyvíjelo se od XIX. století, proměňovalo se, rozšiřovalo své hranice a nabývalo nových funkcí a významů. V literatuře postmoderny vzniká další druh mýtu, jenž v sobě spojuje rysy původního mytického vyprávění a autorského narativu.

Už jsme se podívali na mýtus a jeho aktualizaci v literatuře. Teď by bylo užitečné shrnout to, co do literatury přináší postmodernismus. K tomuto účelu použijeme koncepci Jeane-Francoise Lyotarda.

Ve své práci „Postmoderní situace“ Lyotard charakterizuje postmodernu jako stav západní kultury, jež je výsledkem proměn ve vědě, literatuře a umění, které probíhaly od konce XIX. století a soustřeďuje se na proměny narativních koncepcí.

Podle Lyotarda je vyprávění nejlepší formou formulace tradičního vědění. Narativní forma má nejenom k dispozici nejrůznější řečové hry, ale také umožňuje zapojit do řečových aktů všechny tři strany – vypravěče, posluchače a objekt vyprávění. Funkčnost tohoto modelu legitimizace vědění potvrzuje to, že západní civilizace se na něj obrací zas a znovu. Nicméně Lyotard předpokládá, že podstatou postmoderny je právě nedůvěra vůči metanarativním příběhům, jež ztrácejí svou váhu ve společnosti. Na místo autority těchto velkých příběhů přichází postmoderní vědění, jež „zjemňuje naši vnímavost pro různosti a stupňuje naši schopnost snášet nesouměřitelné“⁶¹.

Lyotard kriticky nahlíží na moderní způsoby zobrazení reality a říká, že realita před člověkem uniká a proto může být jenom konvenční. Každá modernita objevuje v sobě množství jiných realit. V literatuře jsou pokusy o zobrazení tohoto unikajícího a neuchopitelného, jež se objevovaly už u Joyce a Prousta základem postmoderního diskurzu. Je to neustálé hledání nových obrazů, jehož cílem je ukázat nekonečnost těchto představ a jako výsledek existenci něčeho, co ani nelze reprezentovat.

⁶¹ LYOTARD, Jean-François. Postmoderní situace in LYOTARD, Jean-François. O postmodernismu. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s.99

Postmoderní spisovatel se ve své tvorbě neřídí nějakými konkrétními již existujícími pravidly, nýbrž jako filozof hledá a buduje svůj vlastní systém kategorií, pracuje, „aby ex post byla stanovena pravidla toho, co bude vytvořeno“⁶². Lyotard nabízí chápání postmoderny jako paradoxu minulé budoucnosti.

Autorský mýtus vzniká v období postmoderny, ale inspiruje se původním mytickým vyprávěním, a proto v sobě spojuje rysy obou poetik. Na první pohled se tyto rysy často mohou zdát protikladnými: mytický příběh je považován za absolutně pravdivý a postmoderna zpochybňuje samu možnost existence nějaké pravdy, mytický příběh má za úkol integrovat jedince do okolního světa a postmoderna zdůrazňuje samotu a odlišnost hrdiny, mytický příběh se děje v prapůvodním čase a je ukotven v kolektivní paměti, zatímco postmoderní vyprávění se obrací k dějinám a individuálním vzpomínkám. A nakonec, mýtus má orální charakter, což nemůže platit pro soudobou literaturu. Jak uvidíme dál, literární mýtus vytváří vlastní systém pravidel, jenž mu dovoluje balancovat na hranicích archaického vědomí a postmoderního narativu.

Jak je známo, tradiční mýtus je anonymní, protože byl zjeven, nikoliv vytvořen. Moderní literární mýtus má svého autora, jenž je uveden na obálce knihy. I přestože se jedná o text psaný a tištěný, oralita prostupuje do autorského mýtu tak, že velmi často se příběh vypráví, buď čtenáři, nebo postavě, jejíž hlavní funkcí je poslouchat.

Otázce „primární“ orality, tedy orality kultur neznalých písma se věnuje americký kulturní a literární historik Walter Ong ve svém díle „Technologizace slova“⁶³. Podle něj nositel orální kultury připisuje slovům velkou moc a dokonce magický účinek, což ovlivňuje jejich způsob myšlení a vyjadřování. Ong nalézá několik specifických vlastností, které přísluší orálně založenému myšlení a vyjadřování. Je jimi aditivnost, kumulativnost, redundantnost, konzervativnost,

⁶² LYOTARD, Jean-François. Postmoderno vysvětlované dětem in LYOTARD, Jean-François. O postmodernismu. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s.28

⁶³ ONG, Walter J. Technologizace slova: mluvená a psaná řeč. Praha: Karolinum, 2006.

blízkost přirozenému světu, agonistický tón, empatie, homeostáza a situačnost⁶⁴. Nás bude zajímat jenom několik z těchto charakteristik, a to především redundantnost, konzervativnost a empatie.

Když Ong mluví o redundantnosti orálně založeného vyjadřování, myslí tím nezbytnost různého rodu opakování, jež pomáhají mluvícímu držet se zvoleného tématu. Lineárnost mluveného projevu předpokládá jeho nezastavitelnost v čase, a proto musí vypravěč neustále mluvit a současně přemýšlet nad svými dalšími slovy. V autorském mýtu, jenž občas nabývá podoby psané řeči či proslovu, je tato nezastavitelnost jedním z důvodů střídání časů. Opakovatelnost motivů je pro autorský mýtus také příznačná, protože vypravěč musí připomínat podrobnosti, jež čtenář, který je zároveň posluchačem, mohl zapomenout.

Konzervativnost či tradicionalismus orálního vyprávění vychází z nutnosti zachovávat potřebné informace a získané znalosti. Nicméně orální kultury přinášejí do svých příběhů originalitu tím, že jsou pokaždé vyprávěny jedinečným způsobem, vhodným pro konkrétní situaci a auditorium. Proto Ong dochází k závěru, že „v ústní tradici bude existovat stejné množství drobných variant konkrétního mýtu, kolik je jeho opakovaných verzí, a množství opakovaných verzí lze zvyšovat do nekonečna⁶⁵“. Pro nás by to mohlo znamenat, že autorský mýtus, jenž pracuje s prvky mýtů klasických buď ve formě skeletu nebo tkáně, se sám stává jednou z jejích opakovaných verzí.

Pro orální vyprávění je příznačná spíše empatie a soucit, říká Ong, než objektivní odstup. Lze to vysvětlit tím, že vypravěč a skrz něj i posluchač se identifikují s hlavním hrdinou. Toto ztotožňování objasňuje i občasné přechody z třetí do první osoby. Pro autorský mýtus je podobná empatie či svérázná spřízněnost také charakteristická, jen s tím rozdílem, že ve velké části případů je vypravěč zároveň hlavním hrdinou.

V autorském mýtu postava samotného vypravěče se často záměrně komplikuje: mohou se projevovat zároveň autobiografické a fiktivní motivy, měnit

⁶⁴ Podrobněji vis tamtéž, s. 47-70

⁶⁵ Tamtéž s. 53

se čas a perspektiva vyprávění. U čtenáře mohou vznikat podezření ohledně spolehlivosti vypravěče a v některých případech také otázka, zda je příběh tvořen vypravěčem, nebo vypravěč příběhem.

Strukturu mytologického románu podrobně rozebírali J. Meletinskij a D. Hodrová, jež nabídla pojetí skeletu a tkáně vyprávění. Blanka Činátlová prohlubuje tato pojetí vzhledem k autorskému mýtu a navrhuje interpretovat je jako antagonismus fabule a syžetu a narativní dekorace či struktury mýtu. Stejně jako Hodrová, Činátlová poukazuje na to, že ve většině autorských mýtů jsou přítomny oba typy organizace vyprávění. Projevuje se to tak, že „skelet příběhu vytváří variace, dekonstrukce či rekonstrukce archetypálních příběhů (budování, eschatologie, hrdinské příběhy) za využití archetypálních motivů (například vztah otec-syn, pomsta, věštba) a hrdinů (mesiaš, zakladatel) a současně způsob vyprávění vytváří specifickou narativní tkáň (narativní masky, mytický čas, cyklická kompozice, rytmus), jež často odkazuje na tradici mytického vyprávění“⁶⁶. V tradičním mytickém vyprávění se rovina mikrokosmu připodobňuje rovíně makrokosmické. Podobný princip analogie a zrcadlení se stává osnovou příběhu autorského mýtu. Souvislosti s jinými příběhy a intertextualita pomáhají propojit vypravěče (a skrz ně i čtenáře) s dalšími světy, což je zároveň jednou z hlavních funkcí mýtu tradičního.

Mikro a makrokosmos se v autorských mýtech propojují tím způsobem, že značná část příběhu vypráví rodinné ságy, jež se vyvíjejí na pozadí velkých dějin. Pevná vazba těchto rodinných příběhů ke konkrétnímu času a prostoru dovoluje přenést atmosféru určité doby a ukázat dějiny celé země skrz osud jediného města.

Dvojitost se skrývá také v tom, jak autorský mýtus pojímá pravdu. Na jednu stranu stejně jako tradiční mýtus nebere ohled na individuální morálku a odmítá opozici dobra a zla. Postmoderní pravda je mnohotvárná, protože se skládá z různých prvků a funguje jako kaleidoskop, jenž v závislosti na situaci ukazuje

⁶⁶ ČINÁTLOVÁ, Blanka. O tom, co se stane, když je člověk zajedno se svými orgány (autorský mýtus) in ČINÁTLOVÁ, Blanka. Příběh těla. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s.60-61

jiný obraz. Autorský mýtus nic nehodnotí a netváří se jako objektivní, nýbrž se snaží ukázat svět ve vší jeho různorodosti.

Za klíčový leitmotiv všech autorských mýtů Činátlová pokládá tělo a tělesnost. Na rozdíl od tradičního mýtu, jenž využíval apollinský kánon dokonalého božského těla, se autorský mýtus obrací k dionýské koncepci deformovaného a nemocného těla. Podrobněji se tohoto tématu dotkneme v rozdílu věnovanému vypravěči.

Na literaturu obrací svou pozornost i Mircea Eliade. V krátkém článku, věnovaném vztahu mýtů a médií⁶⁷, analyzuje roli soudobé epické literatury, jež má podle něj vztah k mytologii a mytickému chování. Eliade předpokládá, že v moderní společnosti má román stejnou úlohu jako v tradičních společnostech vyprávění mýtů. Mnozí mytologičtí hrdinové a postavy se v poněkud transformované formě objevují v soudobých románech. Čtení dovoluje čtenáři překročit svůj čas a dobu, ztotožnit se s jinými postavami. Toto překročení reality neboli „vystoupení z času“, jež je snadno dosažitelné pomocí románů se skrytými mytologickými prvky, je podle Eliadeho tím, co spojuje funkci literatury a mytologie. Čtenář opouští svůj osobní čas a ponoří se do času trans-historického, „jehož rytmy se nekonečně různí, neboť každé vyprávění má svůj vlastní, zvláštní a výlučný čas“⁶⁸. Román zachází s časem podle vlastních potřeb, zhušťuje ho nebo protahuje, pokouší se najít nové a jiné než obvyklé časové rytmy, což je podle Eliadeho vzpoura proti času historickému. Lidskou touhu po překročení hranic vlastního historického a osobního času Eliade považuje za stopy mytologického chování. V této souvislosti lze říci, že autorský mýtus působí na čtenáře jako otevřený systém, jenž se stává nejenom důsledkem, ale i příčinou mytického způsobu uvažování.

Autorský mýtus je produktem postmoderní doby. Již v názvu tohoto žánru se skrývá určitá ironie, jež poukazuje na slučitelnost neslučitelného. Archaický mýtus tradičních společností není základem mýtu autorského, nýbrž jeho inspirací, a to

⁶⁷ ELIADE, Mircea. Mýty a hromadné sdělovací prostředky in ELIADE, Mircea. Mýtus a skutečnost. Praha: OIKOYMENH, 2011. s. 132-137

⁶⁸ Tamtéž, s.137

zároveň v několika směrech. Na prvobytný mýtus lze nahlížet jenom v kontextu té kultury, ve které vznikl, a proto ho nemůžeme přenést do soudobé literatury v jeho prvotní podobě. Výzkumy etnologů, antropologů a religionistů odhalují rysy mýtu ve spojitosti s jeho původními funkcemi. Soudobá evropská společnost se od primitivních prvobytných společností zjevně odlišuje, především tím, že je komplikovanější. Stejně tak se komplikuje i mýtus, který tato společnost používá - transformuje se jeho struktura, mění se jeho funkce a forma. Ústní vyprávění je nahrazeno tištěným textem, protože ten má větší autoritu, a objevuje se autor, protože anonymní příběh vyvolává nedůvěru. Moderní mýtus se podřizuje aktuálním konvencím, aby v sobě mohl pořád zachovávat prvky sakrálního.

Mýtus archaický byl mýtem sám o sobě, nedílným základním příběhem. Autorský mýtus je v první řadě literárním tvarem, nemá náboženské ani společensko-regulativní funkce. Nebylo by to tak, kdybychom mluvili o mýtu ideologickém, jak ho vidí Barthes a Macura, jejichž koncepce se z velké části na autorský mýtus nevztahuje. Autorský mýtus není nástrojem politické manipulace ani angažovanou literaturou. Literárnost či poetika, jež se v autorském mýtu objevuje jako v románovém vyprávění, se stává strukturální vrstvou, jež v archaickém mýtu neexistovala nebo nebyla důležitá. Prvobytní mýtus se skládal skoro zcela z fabule, protože je to ve své podstatě posvátný text, kostra, ve které nic nemůže být změněno, stejně tak jako u člověka nelze vyměnit žebro a palec. Postupně se mýtus proměňoval z náboženského textu v literární, nebo spíše přestával být jen textem náboženským, což umožnilo mytický příběh rozvíjet. Ve XX. století se poměr sakrální fabule a literárního syžetu obrátil. Mýtus se ale ukázal být velmi životaschopným a přizpůsobivým konstruktem. Lze předpokládat, že tato životaschopnost je spojena s tím, že mytické struktury jsou ukotveny v kolektivním nevědomí a kulturní paměti. To umožňuje mytickým prvkům či archetypům bezpečně přecházet z generace na generaci, aniž by o to společnost nějak zvlášť pečovala.

Postmoderna, jež ráda používá metody koláže a kaleidoskopu, některé mýty „rozdrtila“, aby z nich mohla vybrat to, co potřebovala. Meletinskij tvrdí, že mýtus se v moderním románu stává způsobem organizace chaotického vnějšího materiálu

a strukturace vyprávění. Pro autorský mýtus to platí jen z poloviny. Mýtus netvoří rámcový příběh románu, nelze vždy od začátku do konce vyprávění sledovat strukturu mytického skeletu. Mytická tkáň bývá natolik různorodá, že může být považována za organizační strukturu jen ztěžka. Mýtus skelet se objevuje na úrovni fabule, mýtus tkáň – na úrovni syžetu a právě jejich interakce a propojení vytváří nový druh mýtu, jenž nazýváme autorský. Je to tak, protože koláž musí mít svého tvůrce, toho, kdo vybere vhodné prvky a umístí je na pevný základ v určitém pořádku. Autorský mýtus je tak narativem, spleným z mýtů jak ze strukturního, tak i z významového hlediska. Z organizačních struktur, jež popsal Frye, se bude v autorském mýtu nejčastěji objevovat ironie a satira, kde se hrdinský vypravěč proměňuje ve svůj úplný opak a celé vyprávění směřuje k prohře či apokalypse.

Liotard předpokládá, že podstatou postmoderny je nedůvěra k metanarativním příběhům. Lze říci, že autorský mýtus aktualizuje tyto velké archetypální příběhy pomocí příběhů „malých“. Zapojuje tradiční mýtus do vyprávění o osudu konkrétních bezvýznamných lidí, zmenšuje dějiny světa do příběhu jediné rodiny. Velký příběh sám o sobě nemůže popsat realitu, protože ji příliš ovlivňuje nebo dokonce vytváří. Jenom „malý“ příběh může aspoň částečně uchopit pluralitu lidské existence, a proto jsou v případě autorského mýtu používány prvky velkých mytických příběhů, jež propojují konkrétní text s celou kolektivní pamětí západní civilizace.

V další části naší práce se na příkladech pokusíme ukázat, co společného zbylo mezi mýtem archaickým a autorským, objevit struktury skeletu a tkáně a zjistit, zda v sobě zachoval autorský mýtus prvky sakrálního a pokud ano, k čemu je používá. Abychom mohli prozkoumat strukturu vyprávění, použijeme metodologii naratologie, která umožní nahlédnout do mytické tkáně.

Kapitola II. Autorský mýtus v praxi

Abychom mohli prozkoumat platnost teoretického opodstatnění autorského mýtu jsme zvolili tři romány z druhé poloviny XX. století, a to „Plechový bubínek“ Güntera Grasse (1959), román „Král duchů“ Michela Tourniera (1970) a knihu „Obsluhoval jsem anglického krále“ Bohumila Hrabala (1971), jež stylisticky a časově patří do období postmoderny. Děj těchto románů je situován do období druhé světové války, což poskytuje vydatné tematické zázemí pro analýzu. Pokusíme se prozkoumat tyto romány z naratologického hlediska, obrátíme se k otázkám děje, časoprostoru a specifik jazyka, ale v první řadě se soustředíme na postavu vypravěče, která je nejdůležitějším jednotícím prvkem románu.

Naratologické členění textu na kategorie děje, postav prostoru a času nám poslouží spíše jako inspirace než jako kompletní metodologický základ. Předpokládáme, že použití těchto kategorií v analýze nám umožní nahlédnout do mytologické tkáně románů a pochopit, jak se v těchto složkách vyprávění projevují ony mytologické prvky a k čemu slouží.

Vypravěč - protagonista

Vypravěč je součástí příběhu a mluvčím narativní výpovědi. Je těžké najít definici vypravěče, jež by platila pro všechny případy a nebyla by příliš obecná. Jelikož my se chystáme soustředit na vypravěče postmoderního, a dokonce na vypravěče třech konkrétních románů, pokusíme se je charakterizovat pomocí kategorie, jež nabízí současný český literární vědec Jiří Hrabal⁶⁹.

S jistotou lze říct, že vypravěči zvolených románů jsou zároveň jejich postavami, dokonce protagonisty. Gérard Genette nazývá tento druh vypravěče autodiegetickým. Jak víme z textů, Oskar Matzerath („Plechový bubínek“), Abel Tiffauges („Král duchů“) a Jan Dítě („Obsluhoval jsem anglického krále“) vyprávějí své příběhy retrospektivně.

Další charakteristikou vypravěčů těchto románů je jejich odkrytost. Lze to usoudit podle toho, že gramatická první osoba se objevuje už v prvních řádcích každého z románů:

„Dobrá tedy: jsem chovancem Léčebného a zaopatřovacího ústavu,..“⁷⁰
(„Plechový bubínek“, s.9)

„Ty jsi obr, říkávala mi někdy Rachel.“⁷¹ („Král duchů“, s.13)

„Dávejte pozor, co vám teďka řeknu. Když jsem přišel do hotelu Praha,..“⁷²
(„Obsluhoval jsem anglického krále“, s.133)

Nejenom narativní Ich-forma ukazuje na odkrytost vypravěče, ale i další rysy, například použití obecné češtiny v románu „Obsluhoval jsem anglického krále“ a uspořádání vyprávění ve formě deníkových zápisů v první části románu „Král duchů“.

Myšlení postav v narativních textech může být reprezentováno pomocí vnitřního monologu, vyprávěného monologu, psychovyprávění nebo jejich

⁶⁹ HRABAL, Jiří. Vypravěč in KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK.

Naratologie: strukturální analýza vyprávění. Praha: Dauphin, 2013, s. 124-148

⁷⁰ zde a dál citace podle GRASS, Günter. Plechový bubínek. Brno: Atlantis, 2001.

⁷¹ zde a dál citace podle TOURNIER, Michel. Král duchů. Praha: Odeon, 1988.

⁷² zde a dál citace podle HRABAL, Bohumil. Tři novely: [Ostře sledované vlaky; Taneční hodiny pro starší a pokročilí; Obsluhoval jsem anglického krále]. Praha: Československý spisovatel, 1989.

kombinací. Ve zvolených románech se často objevuje konceptuální vnitřní monolog, jenž se podobá značené či naznačené přímé řeči a je tvořen uspořádanými výpověďmi. Je nutné ale zdůraznit, že v románu „Plechový bubínek“ lze pozorovat střídání způsobů narativních promluv:

„/Vnitřní monolog:/ Krom těchto spekulací stran mé budoucnosti utvrdil jsem se v jednom: mamka ani otec, onen Matzerath, nebyli uzpůsobeni k tomu, aby pochopili mé výhrady a rozhodnutí a případně je respektovali. /Psychovyprávění:/ Osamělý a nepochopený ležel Oskar pod žárovkami, usoudil, že takhle už to zůstane natrvalo, než za řekněme šedesát sedmdesát let nějaký definitivní zkrat přeruší proud všech světelných zdrojů, a ztratil proto všecku chuť do života, ještě než ten život pod žárovkami vůbec začal; „/vnitřní monolog:/ a jen vyhlídka na bubínek mi tehdy zabránila, abych mnohem důrazněji dal najevo své přání vrátit se zpět do své embryonální polohy hlavou“. (s.45-46)

V románu „Kráľ duchů“ je jenom v první části Ich-formové vyprávění, které potom bude vystřídáno Er-formou skrytého a vševědoucího vypravěče. V románu „Obsluhoval jsem anglického krále“ se způsob vyprávění často blíží proudu vědomí a stejně jako v „Plechovém bubínku“ se zde střídají formy narativních promluv.

Tyto charakteristiky vytváří obraz poněkud reálného člověka (s ohledem na fikční situaci), jenž mluví za sebe, nahlíží do vlastní minulosti a dokonce se tváří jako upřímný. Tento efekt pravdomlupnosti vyvolává právě způsob promluvy, jenž zdánlivě umožňuje nahlédnout vypravěči do hlavy. Avšak zda čtenář může vypravěči důvěřovat, je poněkud složitou otázkou. Ještě se k tomu vrátíme později, až budeme rozebírat pojem pravdy v mýtu. Zatím můžeme říci, že výrazné signály nespolehlivosti vypravěči nepodávají.

Spolehlivost či nespolehlivost vyprávění je právě jednou z věcí, jež jsou v autorském mýtu těžko identifikovatelné. Fikční svět příběhu nelze ověřit, a proto neexistují objektivní kritéria pro hodnocení spolehlivosti vypravěče. Navíc, fikční svět autorského mýtu je specifický tím, že funguje podle vlastních pravidel a připustí výskyt nadpřirozených a iracionálních schopností a událostí, o čemž ještě budeme mluvit později. V této souvislosti je ale těžké určit pravidla, podle kterých by bylo možné vypravěče označit za nespolehlivého.

Abychom vypravěče popsali nějak konkrétněji, musíme na ně nahlédnout jako na postavy.

Jak jsme zmiňovali v první kapitole naší práce, autorské mýty mají často podobu rodinné ságy. Příkladem tohoto rodinného vyprávění je román „Plechový bubínek“. Oskar Matzerath začíná svůj příběh tím, jak se jeho babička z matčiny strany poprvé potkala s jeho dědečkem. Spousta detailů a podrobností líčí život Oskarových prarodičů a pak i jeho matky Anežky, která se v sedmnácti letech zamilovala do svého bratrance Jana Bronského a o několik let později se vdala za říšského Němce Alfréda Matzeratha. Oba muži měli k Anežce docela kladný vztah a Oskar měl ve výsledku otce dva.

To, že Oscar vypráví o svých prarodičích, můžeme pokládat za jeho snahu dokázat svoje ukotvení v dějinách a realitě, které je pro mýtus docela charakteristické. Je to jako vyprávění o velkém předku, kterým je v případě Oskara jeho babička. Potvrzuje to i autorita, kterou Anna Bronská v rodině má. Sukně Anny Bronské jsou pro Oskara svérázným útočištěm a zároveň místem, odkud pochází jeho rod, zastřešuje nejenom malého Oskara, ale i celý svět.

A tak Oskar na jednu stranu svůj původ určuje a na druhou ho znejišťuje. Během celého románu bude pochybovat o tom, kdo je jeho opravdovým otcem. S ohledem na křesťanskou symboliku by se to dalo číst jako opak neposkvrněného početí, protože toto početí je poskvrněné až dvakrát. Pravděpodobně z tohoto důvodu Oskara moc nezajímají příbuzní z otcovy strany, protože se ani neví, kdo je jeho otcem.

Z následujícího vyprávění se dozvídáme, že na své třetí narozeniny Oscar dostal plechový bubínek a také se rozhodl, že přestane růst, a proto schválně spadl ze schodů do sklepa. Růst Oskar skutečně po tomto pádu přestal a soustředil se na bubnování. Brzy se u Oskara objevila i další schopnost, již můžeme označit za nadpřirozenou:

„...když jsem křičel, pukaly drahocenné věci: byl jsem v stavu k puknutí rozezpívat sklo; můj křik zabíjel květinové vázy; okenní tabulky srážel můj zpěv na kolena a dával vládu průvanu...“ (s.62-63)

Později tato schopnost Oskarovi mizí a dovídáme se, že v okamžiku, kdy příběh vypráví, už svůj kouzelný hlas nemá, ale bubnuje pořád. Co se týká Oskarova vzhledu, ten se také promění po tom, co se Oskar rozhodne vyrůst. Vyroste ale jen o něco víc než metr dvacet a objeví se mu hrb.

Není divu, že jako zvláště narozené dítě Oskar získává i zvláštní schopnosti. Jeho hlas však místo tvořící síly má sílu ničící. Používá ho, aby se mstil, sváděl a podřizoval. Zvláštní schopnosti nejsou pro postavy autorských mýtů ničím výjimečným, v případě Oskara Matzeratha však mají démonickou povahu. I to, jak se v průběhu života Oskar promění, by mohlo zrcadlit jeho vnitřní svět. I když na konci románu je jinými lidmi líčen jako člověk hodný, po tom, co všechno se o něm dozvídáme, nedivíme se, že z půvabného tříletého dítěte se proměnil do hrbatého trpaslíka. Zbývají mu jen krásné ruce a modré oči po babičce.

Číšník a pak i milionář Jan Dítě z románu „Obsluhoval jsem anglického krále“ o své rodině skoro nic neříká. Tento román je příkladem osobního životního příběhu. O dětství Dítěte víme jen to, že byl vychováván babičkou:

„...babička mě mohla vzít k sobě na vychování, ona maminka mě měla za svobodna, a tak mě dala svojí mamince, jako můj babičce...“(s.161)

Z textu se také dovídáme, že je malinký a má plavé vlasy. Ze zvláštních schopností je nutné zmínit jeho schopnost předvídat budoucnost, jež se projevuje v odhadování přání klientů a jejich povahy, a také to, že několikrát v jeho životě „neuvěřitelné se stalo skutkem“. I když nejsou tyto schopnosti tak vynikající, jako má Oscar Matzerath, mají tyto postavy kromě vnější dětskosti i další společné rysy, jako například podnikavost, lstivost a přizpůsobivost.

Lze říct, že tyto vlastnosti má i Abel Tiffauges, ačkoliv vzhled má od prvních dvou vypravěčů zcela odlišný. První část románu, neboli „Neblahé spisy Abela Tiffaugese“, je uspořádána, jak už bylo zmíněno, ve formě deníkových zápisů, jejichž jedna část se týká současného života hrdiny a druhá část představuje vzpomínky na jeho dětství od jedenácti let. Stejně jako předchozí vypravěč neříká Tiffauges o svých rodičích skoro nic s výjimkou toho, že s otcem měl velmi

odměřený vztah. Když na začátku vyprávění Tiffauges analyzuje svoji monstrózní povahu, dochází dokonce k závěru, že může mít jen domnělé rodiče. Takže se tu zas potkáváme s určitou absencí rodičů. Dalo by se to interpretovat jako tajemnost původu, která je typická pro hrdiny klasických mýtů. Klasičtí mytičtí hrdinové ale ve většině případů své rodiče odhalí, což se v autorských mýtech stát nemusí.

Jako jedenáctiletého chovance školy Svatého Kryštofa se Abel Tiffauges popisuje jako ošklivé, slabé dítě, jež se často stávalo objektem šikanování ze strany spolužáků. Po dvaceti letech byl Tiffauges krátkozraký, hubený a měřil už skoro dva metry. O něco později se jeho vzhled docela výrazně proměnil kvůli náhle vzniklé vášni k jídlu ze syrového masa. Současný automechanik Abel Tiffauges o sobě říká toto:

„Přestože se má váha pohybuje kolem sto deseti kilogramů, mám poměrně dlouhé a štíhlé nohy. Všechna síla se mi totiž nahromadila v širokých bocích a hrboilatých zádech. Zádové svaly mi tvoří kolem lopatek dvojitý balík, který se zdá drtivě těžký. I když úplně normálně stojím nebo jdu, vypadá to jako bych se stále ohýbal pod tíží hřbetu. Ovšem když na to přijde, uzvednu klidně jako peříčko předeek nebo zadek rosengarta nebo simky V.“ (s.80)

Podobná fyzická proměna by zas mohla být symbolem Tiffaugesova vnitřního světa, jenž je poněkud děsivý a úchylný. Taková tělesná konstrukce je přímo spojena s tím, čemu Tiffauges říká „phorie“ neboli idea nesení. Zjišťuje, že je pro něj nesení dětí způsob dosažení štěstí a euforie. Vidí ve phorii analogii se životem svatého Kryštofa a titána Atlase, kteří na svých ramenech nosili celý svět, a považuje za svůj úděl nést na ramenech nějaké „vzácné a svaté břímě“, i když zatím neví, jaké přesně.

Další výjimečná Tiffaugesova schopnost spočívá v tom, že jeho osud může ovlivňovat přirozený chod událostí a běh světa. O událostech, které Tiffaugesovi připomínají tuto jeho schopnost, říká:

„Jsou to samá varování, probouzející nejdůvěrnější a nejčernější tajemství mého života v očekávání Velkého Protivenství, které je náhle a prudce odhalí...“ (s.82)

Když se teď vrátíme na začátek „Neblahých spisů Abela Tiffaugese“, kde o sobě vypravěč říká, že je netvor a monstrum, budou už tyto pojmy dávat větší smysl. Tiffauges uznává, že nade všechno má rád děti, ale vlastní mít nemůže, protože

„monstra se nerozmnožují“. V jeho případě je to pravděpodobně spojeno také s mikrogenitomorfismem, jímž trpí. Takže nic jiného Tiffaugesovi nezbyvá než děti tak či jinak unášet. Toto symbolické unášení pro něj začíná fotografováním.

První společný rys, jenž najdeme u všech třech vypravěčů, je jejich osamělost, odcizení a společenská nezakotvenost. Jak si pamatujeme z první kapitoly naší práce, tento rys je příznačný pro hrdiny mytologických románů a rovněž pro autorské mýty. Meletinskij připomíná, že mytologizační poetika slouží „k metaforickému popisu situace v moderní společnosti (odcizení, tragické „robinsonství“ osobnosti, pocit neplnohodnotnosti a bezmoci soukromého člověka pod tlakem mysticizovaných sociálních sil) pomocí paralel s tradičními mýty...“⁷³. Výrazná tělesná osobitost hrdinů je vylučuje ze společnosti a zároveň přidává těmto postavám určitou vyvolenost.

Blanka Činátlová zdůrazňuje důležitost motivů těla v autorských mýtech. Na rozdíl od tradičních mýtů, kde se tělo zobrazovalo podle apollinského typu a představovalo vzor krásy, tělo v autorském mýtu je představováno podle kánonu dionýského. Deformovanost nebo slabost těla vypravěčů autorských mýtů je podle Činátlové náznakem smrti a zániku, který vytváří situaci časového nedostatku. Navíc „blížící se konec drammatizuje tempo vyprávění, klade důraz na každé proslovené slovo (...) a příběhu dává punc absolutní důvěryhodnosti a nezpochybnitelnosti“⁷⁴, vždyť umírající člověk lhát nemůže.

Pamatujme si, že jedna z nejdůležitějších úloh tradičního mýtu je propojení jedince s okolním světem. V autorském mýtu se toto propojení uskutečňuje právě skrz rozpadající se tělo, které se snaží „splýnout s kosmickým tělem“⁷⁵. Každý ze tří vypravěčů se pokouší to udělat jinak. Oskar Matzerath pracuje jako kamenický praktikant a dělá nápisy na náhrobních kamenech. Lze říci, že se nachází na hranici dvou světů – mrtvých a živých. Dokonce tyto dva světy propojuje, když vysekává

⁷³ MELETINSKIJ, Jelezar Moisejevič. Poetika mýtu. Praha: Odeon, 1989, s.381

⁷⁴ ČINÁTLOVÁ, Blanka. O tom, co se stane, když je člověk zajedno se svými orgány (autorský mýtus) in ČINÁTLOVÁ, Blanka. Příběh těla. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s.62

⁷⁵ Tamtéž, s.64

nápisy do kamenů, a tím zvěčňuje jména lidí, kteří už tento svět opustili. Blízkost Oscara ke hřbitovu zase navádí na myšlenku o rozpadu a zániku, rozpuštění těla v zemi a spojení se světem.

Abel Tiffauges uskutečňuje svoje splnutí s vesmírem jiným způsobem, má pro to speciální rituál defekace. Podstatou dionýského těla je jeho otevřenost, proto „obrazům těla dominují hraniční části, jimiž do těla něco vchází a vychází“⁷⁶, je to svérázný symbol proniknutí jednoho do druhého, prostupnosti světa a člověka. Tiffauges hltá svět v jeho čerstvé, neupravené formě, v podobě syrového masa a odůvodňuje to láskou ke zvířatům. Výsledkem trávení je podle jeho školního kamaráda Nestora, jehož názory Tiffauges považoval za zásadní, půda, protože země k sobě přitahuje to,

„...co je v těle umocněná podoba země, co je země plná živých zárodků a dlouho zrající v hloubce našeho živočišného tepla. Hnuj není nic jiného než zem, jíž animálnost propůjčila dynamiku, která je jí vlastní.“ (s.68)

Toto svérázné fyzické propojování se světem má pro Tiffaugese podobu meditativního rituálu, jenž musí být vykonán o samotě a v klidu.

Potřebu splynout se světem pravděpodobně pociťuje i Jan Dítě, jenž se to snaží udělat asi nejtradičnějším způsobem, a to skrz přírodu. Výrazně se to projevuje, když vestaví svůj hotel dovnitř starého lomu uprostřed lesa. Další jeho sblížení s přírodou přichází, když se vypravuje na lesní brigádu, kde pak poprvé pocítí obtížnost lidské společnosti. Vezme tedy práci cestáře v tak odloučeném místě, že se tam žádný člověk ani neobjevuje. Společnost mu budou dělat koník, koza, vlčák a kočka, s nimiž si bude pěkně rozumět. Tělo Dítěte se také proměnilo, přizpůsobilo se životu v přírodě a už nepatřilo do života předchozího:

„Vytáhl jsem zase frak, oblékal jsem se, ale nešlo mi to, knoflíčky mi padaly z tvrdých prstů a ruce jsem měl od práce tak toporné, že jsem si nedovedl pořádně uvázat bílého motýlka,..“ (s.317)

Blanka Čínátlová tvrdí, že jakákoliv změna lidského těla v autorském mýtu může zrcadlit osud celého světa, protože „to, co se děje ve světě, se zapisuje do

⁷⁶ Tamtéž, s.64

lidského těla⁷⁷. Právě tento popis hrubých rukou bývalého milionáře ukazuje na proměny, jež se ve světě staly, na to, že čas fraků a řádů vypršel a místo něj přichází proletářská pracovitost.

Stejně lze nahlížet i na proměny, jež proběhly s tělem Oscara Matzeratha po tom, co se rozhodne vyrůst. Jako Německo, jež se zbavilo jedné diktatury, ale nepřestalo být omezováno, Matzerathovo tělo se promění, začne mluvit a jednat, ale jako symbol břemena minulosti mu naroste hrb.

Propojení se světem neznamena ale sjednocení se společností. Protagonisté jsou ze společnosti vyloučení nejenom kvůli své vnější odlišnosti, ale také kvůli jiným faktorům. Oskar Matzerath nemůže přejít do světa dospělých, protože nemluví, vypadá a chová se jako dítě. Jan Dítě není přijat do světa Němců, i přestože si vzal za manželku Němku, a později ho do své společnosti nechtějí přijmout ani milionáři, protože je pro ně poválečným zbohatlíkem. Francouzská společnost nemůže přijmout zvláštní lásku Abela Tiffaugese k dětem a posílá ho do vězení.

Prostřednictvím obřadu iniciace by měl zasvěcenec vstoupit do nového života. Daniela Hodrová ve své knize „Román zasvěcení“⁷⁸ pokládá za základ iniciace mýtus znovuzrození. Obřad iniciace, jenž pochází z tradičních společností, se stává důležitým motivem v mýtech vyspělejších kultur a potom i v literatuře. V různých podobách se iniciace objevuje i v autorských mýtech. Hodrová klasifikuje iniciaci v románech XX. století jako „nejisté zasvěcení“ a předpokládá, že literatura se k tomuto tématu obrací třemi způsoby: 1. dílo zachovává iniciační model, ale k vrcholné iniciaci z nejrůznějších důvodů nedochází; 2. dílo naplňuje iniciační schéma i s jeho vrcholnou fází; 3. dílo reflektuje sebe sama jako román zasvěcení⁷⁹.

Odvážíme se říct, že v případě zvolených románů jde o druhý typ využití motivu iniciace. Jenomže zasvěcení nepřináší očekávané důsledky, možná proto, že ze dvou aspektů iniciace – fyzického a duchovního dospění – se vždy splňuje

⁷⁷ Tamtéž, s.65

⁷⁸ HODROVÁ, Daniela. Román zasvěcení. Vyd. 2., rozšř. Praha: Malvern, 2014

⁷⁹ Podrobněji viz tamtéž, s.151-152

jenom jeden. Jak už jsme zmínili, každý z hrdinů touží po světě, do kterého nepatří, a proto prochází obřadem, jenž by ho měl do tohoto nového života zasvětit. Nejzřejmější případ tohoto nejistého zasvěcení nám podává Jan Dítě, když chce být přijat do společnosti Němců.

Dítětova iniciace je doslova obřadem a míníme tím jeho svatbu s Němkou Lízou:

„A Líza, když viděla, že se usmívám, že jsem přijal tu hru, ke které jsem byl odsouzen tímhle úřadem, vzala sklenku a podívala se na mě, všichni ztuhli tím obřadem a já jsem vstal, abych byl ještě větší, stáli jsme proti sobě se sklenkami v prstech a ti důstojníci se dívali, aby líp viděli, zírali, uhadovali, jako bychom byli u nějakého výslechu, a Líza se zasmála tak, jako se smála, když jsme bývali v posteli, [...] a tak mě dlouze přede všemi políbila, a já jsem zavřel oči, drželi jsme sklenky se šampaňským, a tak jsme se líbali, tak se naše sklenky naklonily a víno zvolna teklo na ubrus, a celá společnost zmlkla a od té doby byli všichni jako zaražení, dívali se na mě už uctivě, dokonce mě pořád zkoumali a tím zkoumáním zjistili, že se slovanskou krví si ta německá krev užije daleko víc než zase s německou, a já jsem se za pár hodin stal cizincem sice, ale cizincem, kterého si s lehkou závistí nebo nenávistí všichni váží...“ (s.244)

Vidíme tady takové elementy tradičního rituálu jako obětování vína, přítomnost členů společnosti, do níž bude neofyt přijímán, a vykonání symbolického činu zasvětitelkou. Jenomže pak se ukáže, že Jan Dítě nemůže vykonat svou úlohu v této společnosti a zplodit zdravé árijské dítě. I přestože je schválen lékařskou komisí jako fyzicky vhodný, duchovně se Němcem nestává.

Další iniciaci, jež není tak důsledná, ale také nasycená symboly, vidíme v románu „Plechový bubínek“. Dochází k ní, když se Oscar Matzerath rozhodne začít růst. Během pohřbu staršího Matzeratha Oskarův předpokládaný syn Kurtík zasáhne svého otce kamínkem do hlavy, po čemž Oskar spadne do již nezasypaného hrobu svého předpokládaného otce a začne mu krváčet z nosu. Lze to interpretovat jako rituální smrt, sestup do podsvětí a obětování vlastní krve na hrobu předků, jež by mělo iniciaci umožnit. Po tomto rituálu Oscar skutečně začne růst, ale nedosáhne výšky normálního člověka, a tak se mu nepodaří se do společnosti úplně začlenit. I přestože je duchovně připraven na nový život, fyzicky pro ten život zůstává nevhodný.

Iniciace Abela Tiffaugese otevírá jeho phorické předurčení. Nehoda, která se přihodila mladému pracovníku v Tiffaugesově dílně, završila proces, jenž začal ve škole Svatého Kryštofa, kde byl malý Abel sám poprvé nošen na zádech:

„Jedním skokem jsem byl u něho a zdvihl jsem do náručí jeho hubené, bezvědomé tělo.

A právě v tom okamžiku ve mně něco začalo jihnout s nesnesitelnou a srdcervoucí sladkostí. Stál jsem jako omráčený, zasažen bleskem milosti sešlé z nebe. Oči jsem měl stále upřené na to tělo spočívající v mém náručí. Z jedné strany zvláštní výraz kostnatého a zakrváceného obličejce pod chomáčem kaštanových vlasů, z druhé ta drobná semknutá kolínka a těžká bagančata, klátící se nešikovně ve vzduchu. [...] Devatero sborů andělských mě obklopovalo neviditelnou a zářící gloriolou. Vzduch byl plný kadidla a harfových akordů. V žilách mi majestátně tekla proud sladkosti.” (s.91)

Stejně jako pro Oscara Matzeratha nastává okamžik zasvěcení pro Abela Tiffaugese nenadále, bez jakýchkoliv speciálních příprav. A zase se u této události objevuje krev jako symbol posvátné oběti. V případě této iniciace se oběťmi stanou děti, jež bude Tiffauges unášet do Napoly v Kaltenbornu. Podle dané citace lze říci, že Tiffauges zažívá svéráznou katarzi a přechází do světa phorie v doprovodu andělů. Když Daniela Hodrová analyzuje pojetí adepta zasvěcení, tvrdí, že adept je nástrojem vyšší moci a že „počátek jeho cesty, cesta sama a její konec tvoří mytický kruh“⁸⁰. Platí to i pro Abela Tiffaugese, který od okamžiku zasvěcení začíná všude hledat phorické symboly a stále víc si uvědomuje, že je stvořen pro nošení. Cesta Tiffaugese končí v bažinách s židovským klukem na ramenech, končí takto i román. Když připustíme, že Tiffaugesova iniciace byla podařená a že je pro svou úlohu vhodný duchovně a fyzicky, měl by konec románu znamenat, že svoje předurčení splnil, ať bylo jakékoliv. Pokud však duchovně nedospěl a proměnil se v monstrum, představuje opak sv. Kryštofa a neslouží tak Kristu, ale jeho opaku.

Vidíme, že motiv iniciace hraje důležitou roli v autorském mýtu a představuje tematický a mytologický prvek, patřící do struktury mýtu tkáně.

Nemůžeme opominout motiv dítěte a dětství, jenž se vyskytuje ve všech třech zvolených románech ve velmi výrazné podobě. Zkusíme na něj nahlédnout z

⁸⁰ Tamtéž, s.179

jungovského hlediska a použijeme pro to jeho stať „Psychologie archetypu dítěte“⁸¹. Podle Junga může mít dítě podobu dětského boha nebo mladého hrdiny, přičemž povaha boha je nadpřirozená a hrdinova je polobožská. Pro oba tyto typy je společné zázračné narození a opuštěnost v dětství.

Narození Oscara Matzeratha probíhá docela obecně, ale hned po tom, co se objeví na světě, rozumí všemu, co se děje kolem něj, a uvažuje o tom s logikou příslušnou dospělým:

„Abych to řekl hned: patřil jsem k oněm dokonalé slyšícím kojencům, jejichž duchovní vývoj je již při porodu dovršen a postupem doby se jen stvrzuje. [...] Ba více: co jsem pochytil uchem, to jsem hned zhodnotil v mém nepatrném mozečku, a když jsem vše slyšené dostatečně rozvážil, rozhodl jsem učinit to a ono a ostatní nechat být“.
(s. 43-44)

Táto zvláštní schopnost a to, že se narodil do světla elektrických žárovek, pro něž navrhuje reklamní slogan „Buď světlo! I bylo světlo“⁸², odkazuje k povaze dětského boha, která pak vyvrcholí v postavě malého Ježíše.

O okolnostech narození Jana Dítěte víme jen to, že byl nemanželským dítětem. Absence otce by mohla připomínat motiv neposkvrněného početí, ale v tomto případě je to spíš jeho opak. O dětství Jana Dítěte nevíme skoro nic, ale symbolicky nekončí, protože je zachováno v jeho jménu a je tak dítětem napořád. V tomto případě by se spíše dalo mluvit o polobožském původu hrdiny, což se potvrdí v poslední kapitole románu, jejíž děj se koná o Vánocích. K této symbolice, stejně jako k malému Oskaru-Ježíšovi, se vrátíme později.

Abel Tiffauges zdůrazňuje svou spřízněnost se zázračnými silami a o sobě říká, že vyšel z noci času:

„...já jsem zde byl už před tisíci, před statisíci lety. Když země byla ještě jen ohnivá koule kroužící v nebi z helia, byla to moje duše, která ji rozněcovala a roztáčela“.
(s.13)

Tiffauges však dítětem není, do vlastního dětství se vrací jenom ve vzpomínkách. Nicméně je dětmi patologicky přitahován a touží po jejich

⁸¹ JUNG, Carl Gustav. Psychologie archetypu dítěte in KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. Věda o mytologii. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995, s. 75-103

⁸² Genesis 1, 3: *I řekl Bůh: "Buď světlo!" A bylo světlo.*

společnosti. Odkazy na dětství a dětinskost se prolínají celým textem. V roli dětského boha může vystupovat Abelův školní kamarád Nestor, který díky svému privilegovanému postavení, fyzické mohutnosti a zvláštní filozofii ovlivňuje celou školní společnost. Tiffauges sebe pokládá za Nestorova žáka a následovníka. Když na Tiffaugese budeme nahlížet z hlediska Rabelaisovy (Bachtinovy) logiky, uvidíme, že představuje obrovské, monstrózní dítě – svérázného Gargantua. Blanka Činátlová upozorňuje na to, že se Tiffaugesevo karnevalové tělo řídí „logikou obrácenosti“, při které nízké je zaměňováno vznešeným a naopak: „Abel se obrací k zemi, k vnitřnostem, k pohlcování a vyprazdňování a noří se do monstrózní fekální mytologie, v níž hraje hlavní roli říjení, požírání a kálení“⁸³. Toto říjení, požírání a kálení by v groteskní podobě mohlo popisovat základní činnosti karnevalového dítěte.

Jung vynalézá Zvláštní fenomenologii archetypu dítěte⁸⁴, která se skládá ze čtyř charakteristik. První a již námi zmíněnou charakteristikou je opuštěnost dítěte. Jung předpokládá, že opuštění, pohození a nebezpečí, ve kterém se dítě ocitá, zdůrazňují nejistotu a záhadnost jeho zázračného zrození. Navíc podle Junga se dítě musí vyvíjet k nezávislosti, to ale není možné, pokud se neoddělí od vlastního původu.

O rodičích Jana Dítěte a Abela Tiffaugese nevíme prakticky nic. Zajímavé je, že v textech se ani jednou nezmiňuje Janův otec a Abelova matka, ale v průběhu děje vznikají postavy, které je nahrazují. Roli Janova otce přijímá vrchní Skřivánek z hotelu Paříž, jenž ho trénuje, předává svoji zkušenost a dělá z něj člověka, který bude jednou obsluhovat habešského císaře.

Matku Abel Tiffauges objevuje v Kaltenbornu, není to však jeho matka, ale spíše obraz Matky v širším slova smyslu. Paní Emilie Nettová, neboli „Haimmutter, matka domova“, jak jí říká Tiffauges, byla jedinou ženou v Napole a řídila hospodářskou stránku jejího života:

⁸³ ČINÁTLOVÁ, Blanka. O tom, co se stane, když je člověk zajedno se svými orgány (autorský mýtus) in ČINÁTLOVÁ, Blanka. Příběh těla. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s.71

⁸⁴ JUNG, Carl Gustav. Psychologie archetypu dítěte in KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. Věda o mytologii. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995, s.91-103

„Ani ne tak její funkce jako spíš kaltenbornská tradice dovolovala, že k ní každý směl přijít, ať už na ošetřovnu nebo domů, a nepotřeboval k tomu ani povolení, ani zvláštní důvod. Byla zde pro všechny a její dveře byly vždycky otevřené. Tiffauges si rychle našel cestu do její vypulírované a přetopené malé kuchyně vonící po leštidle a červeném zelí. Sedával ve svém koutě, dlouho, bez hnutí a mlčky a poslouchal, jak běží čas v rytmu tikajících hodin se závažím a jak něco bublá v hrnci na plotně.“ (s.271-272)

To, že Abel Tiffauges nachází pro sebe matku v citadele nacistického Německa, může stejně jako v případě Jana Dítěte svědčit o vnitřní proměně, ukazovat na to, že už se napůl (z matčiny či otcovy strany) stává někým jiným.

Oskar Matzerath má k dispozici výrazně víc rodičů než dva předchozích hrdinové. V souladu s Jungovou tezí o záhadnosti zrození dítěte jsou okolnosti Oscarova početí poněkud nejisté, a proto má dva předpokládané otce. Než mu ve třinácti letech zemře matka, je obklopen její láskou. Oscar předpokládá, že smrt jeho matky byla vyvolána vnitřním rozporem, jenž pocházel z jejích vztahů s manželem a milencem. I přestože ji měl rád, také předpokládá, že mohl být jednou z příčin její smrti:

„Ve mně viděla trpaslíka. Byla by se trpaslíka zbavila, jen kdyby byla mohla. [...] Buď já nebo trpaslík, to byla její otázka, a tak skoncovala se sebou, [...] a teď, když leží v Brentově, říkají všichni, milenci i zákazníci v krámě: trpaslík ji dobubnoval do hrobu. Kvůli Oskarovi nechtěla už žít, on ji zabil!“ (s.178)

Oskar uznává, že u tohoto výroku schválně přehání, ale později se k tomuto tématu ještě vrací, například když mluví o smrti Jana Bronského:

„Nikdy, ani v tom nejnedůtklivějším rozpoložení si nemohu zapírat tuto skutečnost: můj buben, nikoli, já sám, bubeník Oskar, jsem přivedl do hrobu nejdříve svou ubohou mamku a pak Jana Bronského, svého strýčka a otce.“ (s.258)

Oskar se nachází uprostřed milostného trojúhelníku a po smrti matky se stává nepřímou příčinou smrti zbývajících dvou účastníků. Nakonec se i Albert Matzerath udává partajním odznakem, jenž mu za přítomnosti ruských vojáků Oskar strčí do ruky:

„Zatímco starý Heilandt spíš shazoval než spouštěl do hrobu bednu s Matzerathem [...], přiznal si Oscar, že záměrně usmrtil Matzeratha, protože Matzerath byl se vši pravděpodobností nejen Oskarovým domnělým, nýbrž skutečným otcem; a taky proto, že už měl dost toho muset se celý život vláčet s nějakým otcem“. (s.426)

A tak, zbaviv se všech svých rodičů – domnělých a skutečných – začíná Oskar růst, což by odpovídalo Jungově tézi o nezávislosti, k níž dítě směřuje.

Druhou charakteristikou z Jungovy fenomenologie je nepřemožitelnost dítěte. Jung si všímá určitého paradoxu – v mýtech je dítě na jedné straně bezmocné, ale na druhé straně jeho síly často přesahují možnosti obyčejných lidí. Platností této teze jsme se mohli ujistit už na příkladu zvolených autorských mýtů. Také Jung tvrdí, že archetypální dítě „zosobňuje životní síly přesahující omezený rozsah vědomí, cesty a možnosti, o nichž vědomí při své jednostrannosti nic neví, a celistvost, která zahrnuje hlubiny Přírody“⁸⁵, a představuje touhu realizovat se a neschopnost konat jinak. Takže „dítě“ touží po splnění své úlohy a dokud nedosáhne cíle, je nezničitelné.

Takže skoro do konce románu si Jan Dítě myslí, že jeho životním cílem je stát se milionářem. Jenom po tom, co dosáhl všeho, co si přál, a ztratil všechno, co měl, pochopil, že toužil po něčem jiném:

„Dokonce jsem byl škodolibě sám sobě rád, sám jsem si přál, že jsem dopadl tak, jak jsem dopadl, že moje cesta dopředu je už teď jen cestou mojí, [...] už jsem se jen těšil, že zítra odjedu někam daleko, daleko od lidí, že tam lidé sice budou, ale že tam bude taky to, nač jsem věřival, jako všichni zaměstnanci pracující ve světle žárovek, že jednou se vydám do přírody, že jednou až budu v penzi, tak se podívám, jak vypadá les a jak vypadá slunce, které celý den a celý život svítí mi do tváře tak, že si před ním musím skrývat obličej kloboukem nebo stínem...“ (s.292)

Když se vydává do místa svého posledního zaměstnání, je si už jistý, že tato práce pro něj bude doopravdy poslední. Spravuje silnici až do zimy, kdy o Vánocích symbolika dětského božství dosahuje svého vrcholu. Dítětův domeček se proměňuje v betlém plný zvířátek, na jeho hrudi září hvězda řádu za zásluhy o trůn habešského císaře a tímto příběh Jana Dítěte končí.

Abel Tiffauges se inspiruje postavou svatého Kryštofa, jenž nesl přes řeku Krista v podobě dítěte, těžkého jako celý svět. Takže i Tiffauges vidí svou úlohu v nesení a čeká na Velké Protivenství, které odhalí tajemství jeho života. I přestože byl zapojen do války, zůstává jí nepoškozen až na ten okamžik, kdy si vezme na

⁸⁵ Tamtéž, s.94

ramena malého židovského chlapce, který ho zavede do bahna, a poslední, co vidí, je zlatá šesticípá hvězda.

Během svého života se Oscar Matzerath ocitával ve velmi nebezpečných situacích, ale vždycky zůstával osudem nedotčen. Pomocí své dětské infantililty, bubínku a vysokého hlasu Oscar manipuloval lidmi, ovlivňoval životy a měnil osudy. Dozvídáme se o tom od Oscara zatčeného v Léčebném a zaopatřovacím ústavu, jenž zapisuje svůj příběh a blíží se ke svým třicetinám.

Nelze s jistotou říct, zda Oskar má nějaké předurčení nebo životní úlohu, ale na začátku svého vyprávění říká:

„Třicítky musím dosáhnout, abych znovu mohl oslavit své třetí narozeniny. Asi jste to již uhodli: Oscarovým cílem je návrat k pupeční šňůře...“ (s.186)

V den svých narozenin dostává zprávu, že brzo bude z ústavu propuštěn, a přemýšlí, co by měl začít dělat. Žádná z možností ho ale neláká a je vyděšen blížícím se setkáním s Černou Kuchtou:

„Neptejte se Oscara, kdo ona vlastně je! Nemá už slov. Neboť co mi dříve sedělo za krkem, pak líbalo můj hrb, to mi nyní a nadále kráčí vstříc...“ (s.627)

Za další rys typický pro mytologický obraz dítěte pokládá Jung hermafroditismus. Jung interpretuje tento jev v souladu s bisexuální povahou kosmogonických bohů a tvrdí, že spočívá ve sjednocení protikladů. Hermafroditismus dítěte plyne z neurčenosti jeho pohlaví. V souladu s inverzní logikou autorských mýtů lze tuto neurčenost identifikovat v pohlavní neschopnosti hrdinů. Jak konstatuje Blanka Činátlová, „řada hrdinů autorských mýtů je zasažena nějakou „ránou pohlaví“ – malý pohlavní úd (Oskar Matzerath, Abel Tiffauges), impotence, pohlavní pud paralyzovaný incestní vášní a podobně“⁸⁶. Toto lze spojit i s neschopností hrdinů zvolených románů zplodit dítě – dítě přece nemůže mít děti. Jan Dítě, jenž žádným pohlavním problémem netrpí, najednou musí podstoupit léčení proti impotenci, aby jeho manželka mohla počít dítě. Dítě se sice narodí, ale je postižené. Abel Tiffauges se hned ve svém prvním deníkovém záznamu přiznává,

⁸⁶ ČINÁTLOVÁ, Blanka. O tom, co se stane, když je člověk zajedno se svými orgány (autorský mýtus) in ČINÁTLOVÁ, Blanka. Příběh těla. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s.64

že nemůže mít potomstvo, jelikož je monstrem. Oscar Matzerath předpokládá, že je otcem Kurta, ale uznává, že možná to tak není.

Završující čtvrtý rys Jungovy fenomenologie charakterizuje dítě jako počáteční a konečnou bytost. Oscar Matzerath říká, že se o třicetinách vrátí ke svým třetím narozeninám, a končí vyprávění dětskou říkankou o Černé Kuchtě. Jan Dítě dopisuje své zápisky o Vánocích, svátku narození Ježíše Krista. Abel Tiffauges v noci prchá s Efraimem na ramenech z Kaltenbornu a tímto plní své předurčení, na něž se těšil:

„Ať ponese v budoucnu cokoli, ať má ramena obtíží a požehná jakékoli vzácné a svaté břímě, můj život se triumfálně dovrší – bude-li to chtít Bůh – tím že půjdu po zemi a ponese na šíji hvězdu zářivější a zlatější, než byla hvězda Tři králů...“ (s.95)

Jung pokládá za hlavní čin dětského hrdiny „přemožení obludy z temnot: je to dlouho vytoužený a očekávaný triumf vědomí nad nevědomím. Den a světlo jsou synonyma pro vědomí, noc a tma pro nevědomí“⁸⁷. Pro autorský mýtus jako postmoderní román není však takové finále vždycky možné. V souladu s touto koncepcí lze číst závěr románu „Obsluhoval jsem anglického krále“ jako vítězství vědomí nad nevědomím, u zbývajících dvou textů může být interpretace opačná.

Archetypy patří do oblasti kolektivního nevědomí a kulturní paměti. Sám o sobě archetyp představuje mytologický prvek a to, že se vyskytuje v literárním díle, odhaluje onu mytologickou tkáň, jež je příznačná pro strukturu autorských mýtů. Archetyp dítěte je tím, co odkazuje na původní zdroj mýtu, i přestože se v románech vyskytuje s ohledem na dobu v modifikované podobě.

⁸⁷ JUNG, Carl Gustav. Psychologie archetypu dítěte in KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. Věda o mytologii. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995, s.90

Čas a paměť

Z naratologického hlediska se kategorie času v literárním díle skládá z času příběhu a času vyprávění. Vztahy mezi těmito kategoriemi charakterizují způsob propojení příběhu s přítomností, vymezují začátek a konec příběhu a vytvářejí pořádek událostí příběhu. Seymour Chatman ve svém díle „Příběh a diskurz“⁸⁸ tvrdí, že diskurz probíhá v přítomném čase, takzvaném „narativním NYNÍ“. Jak jsme zjistili na začátku této kapitoly, námi zvolené romány patří do kategorie odkrytých narativů. Chatman říká, že u takovýchto narativů „existuje nutně dvojitý NYNÍ – NYNÍ diskursu v přítomném čase a NYNÍ příběhu (obvykle v minulém čase), tj. okamžik, v němž se začne odvíjet děj“⁸⁹. Zkusíme prozkoumat časové vztahy zvolených románů nejdřív z naratologického hlediska.

Nejvíce nás bude zajímat vztah přítomnosti a minulosti, jejich propojení a komunikace. U románů „Obsluhoval jsem anglického krále“ a „Plechový bubínek“ je tento vztah poměrně shodný. V obou románech je vypravěč ukotven v nějakém určitém bodě svého života, který pro nás představuje narativní NYNÍ. Dokonce i prostorově je tento bod docela pevný: pro Oscara Matzeratha je to Léčebný a zaopatřovací ústav, pro Jana Dítěte – chaloupka někde v horách. Tento čas je skoro statický, v případě Matzeratha plyne velmi pomalu, pro Jana Dítěte se skoro zastavil, vyprávění dodává tempo jen opakující se konec a začátek každé kapitoly:

„Dávejte pozor, co vám teďka řeknu“ a „Stačí vám to, tím dneska končím“.

V souladu s narativními pravidly začínají oba příběhy v minulosti, kde se odehrávají hlavní události. Oscar Matzerath svoje vyprávění začíná daleko před svým narozením, aby popsal okolnosti, jež k němu vedly:

„Začnu daleko před sebou; nikdo totiž by neměl líčit svůj život, nemá-li dost trpělivosti, aby před datováním vlastní existence vzpomněl aspoň polovinu svých prarodičů.“ (s.12)

⁸⁸ CHATMAN, Seymour Benjamin. Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008.

⁸⁹ Tamtéž, s.64

Tento přístup je v literatuře známý již od Laurence Sterna, jenž ve svém románu „Život a názory blahorodného pana Tristrama Shandyho“ vytváří prehistorii postavy, zahrnující osudy starších členů rodiny. Jak upozorňuje Blanka Činátlová, velká část autorských mýtů „vypráví genealogický příběh rodiny zasazený do poměrně izolovaného a jasně ohraničeného časoprostoru, nejčastěji města“⁹⁰. Je to spojeno s tím, že mýtus jako takový se snaží propojit jedince a svět a proto sjednocuje makrokosmickou a mikrokosmickou rovinu pomocí analogie, zobrazuje jedno skrz druhé.

Čas Oskarova příběhu je specifický ještě tím, že se ve třech letech pro něj zdánlivě zastavil. Oscar se nemění, nestárne, je vnímán společností jako dítě. Ale čas kolem něj jde dál, umírají a rodí se lidé, začíná a končí válka, ale Oskar je ze svého „úkrytu“ v dětském těle dokonalým pozorovatelem, který si může dovolit vstupovat do chodu dějin jen podle vlastního přání. Jenom po tom, co začne růst, bude se muset do života zapojit a čas pro něj poběží stejně jako pro všechny ostatní. Většina Oskarova příběhu se odehrává v Gdaňsku a není náhodou, že Oskarův čas se dá do pohybu v době, kdy z tohoto města odjíždí.

Čas vyprávění v románu „Plechový bubínek“ docela odpovídá procesu vzpomínání. Oscar se snaží dodržovat chronologii svého příběhu, ale popis některých událostí doplňuje později, přemýšlí nad nimi, nahlíží na ně ze své současné polohy, dokonce opravuje sám sebe:

„Právě jsem si znovu přečetl poslední odstavec. Nejsem sice spokojen, zato ale Oskarovo pero může být, neboť se mu podařilo přiléhavě, obsažně, místy v duchu záměrného přiléhavě obsažného pojednání přehnat věci, ne-li přímo lhát“. (s.257)

Celý román spěje k bodu, ve kterém se střetnou čas vyprávění a čas příběhu. Čím blíže je tento závěrečný bod, tím větší napětí dodává Oskar vyprávěným vzpomínkám – poslední kapitola je věnována jeho útěku od policie a přebírá rytmus říkadla o Černé Kuchtě, která je symbolem všech Oskarových strachů.

⁹⁰ ČINÁTLOVÁ, Blanka. O tom, co se stane, když je člověk zajedno se svými orgány (autorský mýtus) in ČINÁTLOVÁ, Blanka. Příběh těla. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s.61

Oskar vzpomíná, sepisuje své vzpomínky, aby je zanechal pro svého syna, a cítí, že čas mu uniká. Proto, když nemůže psát sám, kvůli důsledkům své nemoci, vypráví svůj příběh ošetřovateli Brunovi, jenž ho zapisuje:

„Ani plnicí pero se nechce podřídit mému vedení. Budu muset poprosit Bruna o studené obklady. Pak – s chladně ovinutýma rukama, nohama a koleny, s šátkem na hlavě – vyzbrojím ošetřovatele Bruna papírem a tužkou; plnicí pero půjčuji totiž nerad. Jestlipak ale Bruno bude chtít a umět naslouchat?“ (s.442)

Čas Oskara dohání v podobě Černé Kuchty a tato hrozba zvětšuje věrohodnost jeho výkladu.

V románu „Obsluhoval jsem anglického krále“ lze pozorovat podobnou tendenci k splynutí NYNÍ diskurzu a NYNÍ příběhu. Hlavní příběh vypravěč začíná tím, jak on jako mladík nastoupil do zaměstnání v hotelu Zlatá Praha. Na rozdíl od „Plechového bubínku“ to není příběh několika generací, nýbrž jediného člověka, jenž je sám na začátku vyprávění a sám na jeho konci. Čas příběhu je na jednu stranu lineární, ubíhá spolu s věkem protagonisty a události jsou líčeny v chronologickém pořádku. Na druhou stranu má podobu určité cykličnosti, jež je spojena s prostorem. Život Jana Dítěte probíhá v nejrůznějších hotelech, a pokaždé když se přesouvá do nového zaměstnání, čas se jakoby obnovuje a začíná odpočítávat od začátku. Spíše než o cykličnosti by se v této souvislosti dalo mluvit o spirálovém časovém průběhu.

Stejně jako Oskar pozoruje Jan Dítě okolní svět a život kolem sebe, všímá si všeho už i kvůli tomu, že to patří k jeho práci. Hromadí se vzpomínky na lidi, události a vlastní život, a tak i Jan Dítě začíná pociťovat nátlak času. Přemýšlí o smrti a vlastním pohřbu a je si poměrně jistý, že smrt ho může zasáhnout v této horské chaloupce. Proto se rozhodne svůj příběh sepsat:

„...a já jsem se v té chvíli polekal, že kdybych zemřel, tak všechno to neuvěřitelné, které se stalo skutkem, že všechno odejde, [...] a já jsem pocítil touhu všechno, jak to bylo, napsat, aby i ostatní lidé si to mohli přečíst, ale tím co říkám si před sebou namalovat všechny ty obrazy, které se navlíkaly jak korálky, jak růženec na dlouhou nit' mého života...“ (s.316)

Román „Král duchů“ nabízí jinou časovou perspektivu, i když lze říct, že příběhové a diskurzivní NYNÍ na konci textu také splynou.

„Neblahé spisy Abela Tiffaugese“ jsou podobným typem vyprávění, jaký již známe z předchozích dvou románů. Vzpomínky se střídají s úvahami, jež můžeme situovat do narativního NYNÍ. Pak se ale mění vyprávěcí situace a místo Abela Tiffaugese zaujímá nepřítomný vypravěč, jenž popisuje Tiffaugesův život od toho místa, kde končí první kapitola. Jak tvrdí Chatman, v tomto případě je zřetelné jenom NYNÍ příběhu a čas vyprávění je minulý s výjimkou vnitřních monologů. Právě podobu vnitřních monologů přejímají „Neblahé spisy Abela Tiffaugese“, jež se zas objevují od páté kapitoly.

Tiffaugesovy vzpomínky na vlastní dětství se podstatně liší od vzpomínek ostatních dvou vypravěčů. Zapisuje je, ne aby předal dál, ale spíše pro sebe, aby si ujasnil původ své monstruozity. Cílem každého zapisování je zachování v paměti, ale Tiffauges svoje poznámky nepíše, aby byly přečteny, protože si nepřeje být odhalen:

„Policajti obrátili všechno vzhůru nohama, a je to tak velice dobře. Odnegli si všechny fotografie a nahrávky, ale našel jsem, rozházené po zemi své Neblahé spisy. Ty analfabety zřejmě odpudily lístky popsané písmem, jehož „leváctví“ znesnadňuje čtení. Jen právě z nich by se přece všechno dověděli...“

I přes výrazné rozdíly v organizaci vyprávění spěje čas Tiffaugesova příběhu stejně jako příběhů ostatních vypravěčů ke konci, a konkrétně k apokalypse. Tiffauges ji předvídá, mluví o ní jako o něčem, co je nevyhnutelné a brzy nastane.

Vzpomínky hrdinů v sobě soustřeďují nejenom osobní paměť, ale paměť rodiny, města, země, což je vztahuje k původu a zapojuje do kosmogonického dění. Stávají se svědky, účastníky a tvůrci dějin.

Ve zvolených románech (s určitou výjimkou „Krále duchů“) se propojuje minulost (vzpomínání), přítomnost (vyprávění) a budoucnost (zapisování) a propojení časových dimenzí je jednou z hlavních úloh mýtu. Jak si pamatujeme z první kapitoly naší práce, Assmann tvrdí, že vzpomínání vytváří z událostí mýtus, a tak je autorský mýtus mimo jiné tvořen vzpomínkami jeho vypravěčů.

Nemůžeme přehlédnout ještě jeden velmi výrazný motiv vzpomínání, který se objevuje v každém ze zvolených románů. Je to téma fotografování, fotografie a rodinného alba.

Z časového hlediska se fotografie stává synonymem nekonečného opakování. Roland Barthes píše: „co Fotografie do nekonečna reprodukuje, to se stalo pouze jednou: Fotografie je mechanickým opakováním toho, co se existenciálně nikdy opakovat nemohlo“⁹¹.

Pro všechny hrdiny fotografie symbolizuje zastavení času a překonání reality. Pro Tiffaugese je to pokus uchopit, udržet (dokonce přivlastnit) dětství, přerušit růst mladých těl a nedovolit jim zestárnout. Fotoalbum Oskara Matzeratha se celé skládá z takových zastavených okamžiků, jež mu pomáhají vzpomenout, domyslet, vybubnovat historii své rodiny a tímto ji znovu oživit. Zmocnit se reality pomocí fotografování se snaží i detektivové z románu „Obsluhoval jsem anglického krále“ – fotí se s objekty, jež mají střežit, a zůstávají na těch fotografiích preláty v korunovačních klenotech.

Motiv přivlastnění dějin, času, těla se alegoricky projevuje i v tom, že každý může s fotografií zacházet podle vlastní chuti. Například z nich vytvořit koláž, jak to dělá Oskar Matzerath:

„Mohli jsme sami se sebou po libosti zacházet, [...]. Mačkali jsme ty obrázky, překládali, rozstříhávali nůžkami, jež jsme pouze k tomu účelu stále nosily při sobě. Skládali jsme k sobě starší a novější kontrfeje, dělali jsme se jednoocí, tříocí, za uši jsme dosazovali nosy, mluvili jsme a mlčeli pravým uchem a brady nám srůstaly s čely. [...] dařilo se nám vytvářet nová a, jak se nám zdálo, šťastnější stvoření.“ (s.50)

Ve spojení s už zmíněnou hrůzou před plynutím a nevratností času jsou fotografie okamžiky „ukradenými“ u dějin. Díky své vytrženosti z kontextu umožňují svým majitelům vytvářet z nich nové příběhy, měnit minulost podle vlastní chuti a názoru, zpřítomňovat ji pro sebe, zažívat ji tak, jak by oni ji chtěli zažít.

⁹¹ BARTHES, Roland. Světla komora: vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s.10

Lineární čas je největším nepřítelem protagonistů, z nichž každý chápe, že se blíží konec jeho příběhu. Jenomže každý se tomu postaví jinak – Matzerath se snaží před svým koncem utéct nebo se schovat za dveřmi Léčebného a zaopatřovacího ústavu, Dítě na svůj osud pokorně čeká v horské chaloupce a Tiffauges své budoucnosti jde vstříc.

Vzpomínání a psaní je tím, co hrdiny udržuje naživu - vyprávějí příběhy, dokud jim nedojdou slova. Paměť protagonistům umožňuje prodlužovat svůj osobní čas, vzpomínajíce na minulost ji zas prožívají. Přímo o tom říká například Jan Dítě:

„Ostatně čím dál víc jsem shledával údržbu téhle cesty s údržbou svého života, který se mi jevil zpátky, jako by se stal někomu jinému, jako by celý můj život až sem byl román, kniha, kterou napsal někdo jiný, avšak k té knize života jsem měl jediný já klíč, jediný svědek mého života jsem byl já sám, i když taky moje cesta neustále na začátku i na konci zarůstala bejlím. Avšak tak jako krumpáčem a lopatou, tak jsem vzpomínkou udržoval sjízdnou cestu svého života do minulosti, abych se mohl dostat myšlením nazpátek tam, kde jsem si chtěl zavzpomínat“. (s.308)

V krátké vyprávění Dítě a Matzerath umisťují své životy a zas je prožívají, možná v něčem jinak, než to bylo doopravdy, protože paměť umožňuje minulost pozměnit. Jejich vlastní minulost se i pro ně stává mýtem, do kterého se mohou ponořit a s kterým mohou splynout.

Prostor a dějiny

Když současný český literární vědec Tomáš Kubíček rozebírá pojetí narativního prostoru⁹², tvrdí, že prostor je jedním ze způsobů individualizace narativního aktu, jež specifikuje vnitřní svět postavy. Všímá si, že v moderních románech postava často nemůže podat objektivní zprávu o vyprávěném světě, «rezignuje na scelující pohled a tím na komplexnost a završenost příběhu, který vypráví (protože ztratila schopnost zobecnit jeho smysl), ale ještě stále může ručit za omezující subjektivnost svého sdělení, za svůj jedinečný vjem»⁹³. Tímto vzniká určité propojení mezi prostorem a postavou tak, že z pozorovatele se stává pozorovaný.

Na příkladu autorského mýtu by šlo tuto tezi prohloubit. Každý z protagonistů zvolených románů je zapojen do nějakého konkrétního prostoru, který se v průběhu děje pořád mění. Tento mikrokosmos je ale součástí makrokosmu – Francie, Německa, Československa a celé Evropy. Velké dějiny, již se dějí v prostoru makrokosmickém, prolínají se do osudů protagonistů skrz jejich soukromý svět. Vypravěč, jenž podává zprávu o své ulici, zaměstnání, sousedech zároveň nahlíží do makrokosmu, ale jakoby zevnitř. Přestože Kubíček předpokládá, že vypravěč v moderním románu ztrácí objektivní nadhled, vypravěč autorského mýtu to ani nepokládá za svůj cíl. Jak už jsme řekli, vzpomínání na historii vytváří mýtus, nikoliv učebnici dějepisu. Protagonisté se nesnaží pochopit historii, zajímá je jenom jejich osobní příběh, ke kterému však dějiny tvoří významné pozadí.

Propojení mikro a makrokosmu, malých a velkých dějin je možné pomocí konkrétních detailů. Vnitřní prostor zvolených románů je světem symbolů a znaků. V románu „Plechový bubínek“ osobní věci nabývají osudového významu. Tak například hra v skat a sada hracích karet se stávají symbolem milostného trojúhelníku Oskarových rodičů:

⁹² KUBÍČEK, Tomáš. Prostor in KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 78-100

⁹³ Tamtéž, s.83

„Skat, který jak známo lze hrát jen ve třech, byl pro mamku a oba muže tou nejpřiměřenější hrou; byl jim útočištěm, přístavem, který našli vždy tenkrát, kdy je život chtěl svést, aby v té či oné konstelaci ve dvou propadli tak hloupým hrám jako je šestašedesát nebo mlejn“. (s.56)

Fantasmagorická a nejabsurdnější hra ze všech, skat, proběhne během obrany polské pošty, na jejímž konci zešílevší Jan Bronský staví z karet domeček, který se zhroutí, když pošta padne. Tento symbol lze číst jako konfrontaci Polska a Německa, jež ve výsledku pro nikoho nedopadne dobře.

Symbolem, který přímo odkazuje na dějiny a na jejich proměnlivost, je partajní odznak. Je schopen zachránit život (čtyři obránci polské pošty mohli uniknout, protože si našli oblečení se stranickými odznaky) nebo zabít (Alberta Matzeratha přímo doslova). Po dosažení vrcholu své moci je však partajní odznak svrhnout a Oskar ho musí vyškrabovat z fotografií.

Nakonec i Oskarův bubínek je symbolem - uchovává v sobě minulost, má odpovědi na otázky, a je nezničitelný, protože se pořád objevuje v obnovené podobě. Může to být osud, Polsko či celý svět, zmenšený do velikosti dětské hračky. Také to může být metafora času, jenž na rozdíl od Černé Kuchty neznamená brzký konec, nýbrž neustálým obnovováním a bubnováním symbolizuje nekonečný proud života.

Román „Kráľ duchů“ je symbolem doslova přeplněn. Vedle phorických symbolů si Tiffauges také všímá znaků inverze:

„Blahodárná inverze. Jde v ní o to, obnovit smysl hodnot, který zhoubná inverze předtím zvrátila. Satan, pán světa, nastavuje za pomoci svých kohort vládních činitelů, úředníků, prelátů, generálů a policistů zrcadlo tváří Boží. A způsobuje tak, že z pravice se stává levice, z levice se stává pravice, dobru se říká zlo a zlu se říká dobro“. (s.86)

Toto zrcadlení se projeví například v podobnosti Tiffaugese vrahu Weidmannovi, a ve shodných osudech tří zvláštních holubů a tří kluků. Inverze zasáhne i Třetí říši, kterou hrabě von Kaltenborn pokládá za výtvar symbolů. Zrcadlí i sám Tiffaugesův příběh: začíná školou svatého Kryštofa a končí školou Napola.

Svéráznou inverzi najdeme i v příběhu Jana Dítěte, který se stává z číšníka milionářem. V symbolické podobě uchopí do vlastních rukou svět – postaví hotel,

vybuduje ho od začátku do konce a vládne tam jako demiurg. To však nepotrvá dlouho.

Ve všech třech románech se v různých formách vyskytuje téma uniformy. Uniforma zbavuje lidi individuality, maskuje jejich osobnost a v případě zvolených románů dělá z protagonistů dokonalé pozorovatele všeho, co se kolem nich děje. Jan Dítě ve svém fraku ve službách gastronomie jen plní rozkazy a je v podstatě jedno, od koho pocházejí. Uniforma ho dělá neviditelným a bezvýznamným:

„Jenže to už jsem pochopil, že tyhle ženy, co tady otěhotněly a nosily v břiše děti a koupaly se, že mě považovaly za skutečného slouhu, za nic než slouhu, i když ve fraku, dokonce jako bych ani nebyl, jako bych byl jejich věšák, protože se přede mnou nestyděly“. (s.239)

Tiffauges se skrývá za uniformou vojáka či zajatce a je tímto zbaven odpovědnosti za své činy. Stejně tak i Oskar Matzerath se skrývá za dětskou tvář malého bubeníka, jež nabývá podoby uniformy a staví ho mimo morální normy:

„...sotva jsem spolu s Janem opustil dopisní komoru poté, co nás k tomu vyzvali domobranci svým „Ven!“, jakož i svými štábními baterkami a karabinami, přitočil jsem se ochranu hledající Oskar mezi dva strýčkovsky dobromyslné vyhlížející domobrance, napodobil žalostný pláč a ukazoval na Jana, svého otce, žalujícím pohybem, jenž z ubožáka učinil zlého muže, který nevinné dítě zavlékl na Polskou poštu, aby je polsky nelidským způsobem použil coby krytu proti kulím.

Oskar si od této jidášské hry leccos sliboval pro svůj zdravý i rozbitý bubínek a ukázalo se, že právem: domobranci nakopli Jana do zadku, pustili se do něho pažbami, mně však ponechali oba bubínky...“ (s.257)

Podobná citace nemůže nevyvolat otázku o tom, jakou roli v autorském mýtu hraje morálka. Podle Blanky Činátlové problémy etiky do autorského mýtu nepatří vůbec, protože původní mýty nevyužívají kategorií dobra a zla, jejich hrdinové jednají ve jménu vítězství řádu nad chaosem. A tak „v mytickém světě nepovstává pravdivost z individuální morálky, ale ze zjevenosti“⁹⁴, takže důležité je, že mýtus – tradiční a autorský – praví pravdu, jež nemůže být ani dobrá ani zlá. Tato pravda by však měla sloužit k nastolení ztraceného řádu. Hrdinové autorských mýtů ale

⁹⁴ ČINÁTLOVÁ, Blanka. O tom, co se stane, když je člověk zajedno se svými orgány (autorský mýtus) in ČINÁTLOVÁ, Blanka. Příběh těla. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s.68

historii nenapravují a místo pořádku spíše do života přinášejí chaos. Souhlasíme s tím, že posuzovat je by z morálního hlediska bylo nesmyslné, ale příčinu k tomu vidíme v tom, že jak už jsme zmínili, protagonisté jsou svědky dějin, svědci se neposuzují, ale svědčí. Stejně tak nelze kategorii dobra a zla uplatnit na historii samotnou. V tomto smyslu se dějiny sblíží s mýtem, protože jsou již dané a pokus je interpretovat z hlediska morálky bude vždy mylný.

Světové dějiny nejsou předmětem pozornosti autorského mýtu. Pronikají do něj skrz postavy, jsou vnímány jejich očima. Označení „velké dějiny“ neplatí pro postavy románů, protože to, do čeho jsou zapojeny, je jejich každodenním životem, jenž není hrdinský ani významný z hlediska historie.

Autorský mýtus propojuje makrokosmickou a mikrokosmickou rovinu mimo jiné pomocí prostoru, jenž je společný pro oba tyto světy. Ve stejném prostoru se potkávají Abel Tiffauges a Göring, v prostoru obývacího pokoje Matzerathů se objevuje Hitler, i když jenom v podobě obrazu. Jan Dítě obsluhuje svého prezidenta a habešského císaře. Na druhou stranu historie jakoby schválně vylučuje protagonisty ze svého dění, nechává je na okraji, aby události mohli pozorovat z dálky. Dítě a Matzerath nejsou zapojeni do druhé světové války, Tiffauges se ve francouzské armádě zabývá holuby (v čemž dokonce lze vidět určitou nadsázku, protože holub je symbolem míru) a pak jako válečný zajatec se ocitá v místech uprostřed německé přírody, což ho svým způsobem izoluje od vnějšího dění. Lze říci, že Jan Dítě je také izolován od vnějšího světa prostředím hotelů a jiných ubytovacích zařízení, včetně sanatoria a věznice. Nejbliž se k bojové linii dostává Oskar Matzerath jako účastník Frontového divadla. Oskar ale i v tomto případě zůstává svědkem či divákem, o čemž svědčí například to, že velká část kapitoly „Prohlídka betonu – aneb Mystika Barbarství Nuda“ je napsána ve formě divadelní hry.

Protagonisté se nacházejí jakoby na hranici dvou světů – jsou zároveň přítomni a nepřítomni, jednají a pozorují, jsou uvnitř a zvenku. Tato hranice mezi mikrokosmem a makrokosmem není striktní, ale tím, že vypravěči mají od událostí časový odstup, se ještě nad touto hranicí povznášejí.

Z již řečeného plyne, že pro autorský mýtus není důležitá důvěryhodnost faktů, nýbrž to, jak jsou zobrazeny. Historické aluze a odkazy ke světovým dějinám slouží k tomu, aby propojily fikční svět románů s čtenářským světem. Tím vzniká pocit sounáležitosti, jež čtenáře zapojuje do dění románu, se kterým sdílí stejný historický prostor. Čtenář o některých románových událostech už ví z jiných (často důvěryhodnějších) zdrojů a tyto znalosti románové dění opodstatňují.

Dějiny se stávají pozadím autorského mýtu, vplétají se do jeho látky, ale neslouží už k tomu, aby co nejpřesněji popsaly minulost, ale k tomu, aby vytvořily společný prostor pro vypravěče a čtenáře, sblížily fikční a reálný svět, symbolizovaly něco, co se „doopravdy“ stalo. Dalším nástrojem, pomocí něhož se vytváří spojení mezi vypravěčem a čtenářem, je jazyk a specifika vyprávění.

Děj a jazyk

Na závěr této kapitoly bychom chtěli zdůraznit několik jazykových jevů, jež jsou příznačné pro autorský mýtus a ovlivňují narativní a významový aspekt tohoto druhu románů.

Jak už jsme se zmiňovali, v autorských mýtech se často objevuje střídání vypravěčů a typů vyprávění. Román „Obsluhoval jsem anglického krále“ je psán ve formě vnitřního monologu, a proto převážně v Ich-formě. Do vyprávění však občas vstupují další mluvící, což vyvolává efekt polyfonie.

Pro román „Plechový bubínek“ je charakteristické neustálé střídání Er- a Ich-formy, což odpovídá proměňující se perspektivě vypravěče. Ich-forma patří do NYNÍ diskursu a Er-forma – do NYNÍ příběhu. Vypravěč nahlíží sám na sebe a na svoje činy, stává se najednou účastníkem a divákem svého příběhu.

Podobná dvojí perspektiva se vyskytuje i v románu „Kráľ duchů“, s tím upřesněním, že Er-vypravěč není totožný s Ich-vypravěčem. Nicméně Er-vypravěč je vševědoucí a na rozdíl od Oskara Matzeratha, jenž vypráví sám o sobě, vytváří určitý odstup a díky tomu vzniká iluze objektivity.

Oskar Matzerath vpouští do svého příběhu další vypravěče – ošetřovatele Bruna Munsterberga, jenž zapisuje to, co mu vypráví Oskar, ale přidává vlastní poznámky, a Gottfrieda von Vittlara, jehož opis udání soudu Oskar přikládá. Bruno poslouchá, ale zároveň rediguje to, co zapisuje. Vittlar nabízí jiný pohled na stejné události, o nichž se Oskar již zmiňoval. Postmoderna si ale nevybírá jediné správné hledisko, podporuje různorodost variant, protože z částí se skládá celek a pravdivost mytický příběh tímto nepostrádá.

Pro autorský mýtus a pro zvolené romány je důležitý poměr vypravovaného a zapisovaného. Z textů prostupuje výrazná oralita, jež v první radě odkazuje na mytologickou tradici. Mýtus se recituje a vypráví se nahlas. Takže vzniká otázka, komu románoví vypravěči pronášejí své příběhy.

Oskar Matzerath říká, že svůj příběh vypráví pro svého syna, jenž se ale k textu nedostává. Posluchačem Oskarova příběhu je ošetřovatel Bruno, jenž zároveň zásobuje protagonistu „nevinným“ papírem:

„Trval jsem na slůvku nevinný a poprosil jsem Bruna, aby je řekl i v obchodě. Když se pozdě odpoledne vrátil s balíčkem, byl, jak se mi zdálo, zabrán v myšlenkách. Nejednou a utkvěle se zahleděl do onoho stropu, odkud přijímal veškerá svá vnuknutí, a chvíli na to se dal slyšet: „Doporučil jste mi pravé slovo. Nevinný papír jsem žádal, a prodavačka se prudce zčervenala, než mi přinesla žádané.“ (s.11)

Nepopsaný papír je tak synonymem čistoty, v jehož srovnání je cizí vina viditelnější. Papír má schopnost projevovat skryté, utajované, privátní.

Když se Bruno uchopuje zapisování příběhu, používá tužku, na rozdíl od Oskara, který píše plnicím perem. Tužku lze snadno vymazat, zničit napsané řádky nebo je přepsat a opravit. Proto Bruno není tvůrcem příběhu, je jenom jeho pouhým reproducentem. Zapisování zachycuje ústní vyprávění, konzervuje ho a tímto tvoří historii, jež se stává zafixovaná na papíru a zachovaná pro budoucnost.

Jan Dítě zapisuje svůj příběh sám, sedě před zrcadlem. Není však úplně jasno, na koho se obrací na začátku a na konci každé kapitoly a kdo mu naslouchá. Stejně tak i Oskar často pracuje o samotě a Abel Tiffauges vůbec žádné posluchače nemá. V klasickém mýtu se posluchač stává také účastníkem děje, je zapojen do světa mýtu pomocí empatie a citové spřízněnosti s hrdinou. V případě autorských mýtů se čtenář ztotožňuje s posluchačem, o čemž nepřímo svědčí i sám text románu „Obsluhoval jsem anglického krále“:

„...já jsem měl tu čest, že jsem obsluhoval habešského císaře a on mne vyznamenal navždycky tím, že mi dal řád a ten řád mi dal sílu, abych čtenářům napsal tenhle příběh...“ (s.319)

Jazyk románu „Obsluhoval jsem anglického krále“ se od ostatních dvou románů liší nejvíce. V prvních dvou textech se jazyk přibližuje literární normě, i přestože je stylizován jako zapsané vyprávění (s určitou výjimkou románu „Kráľ duchů“). Jan Dítě svůj příběh vypráví tak, jako by ho nahrával. Oralita vyprávění je zdůrazněna opakujícími se vypravěčskými refrény, jež přímo posluchače oslovují. Podle gramatické formy lze posoudit, že vypravěč se obrací na vícero lidí či svůj příběh vypráví pro určitou společnost. Ve vyprávění dominuje hovorová řeč,

jejíž použití zesiluje dojem přítomnosti vypravěče, jenž mluví teď a tady. Přestože čas se v horské chaloupce skoro zastavil, děj pokračuje a spočívá právě v tomto procesu promlouvání a poslouchání. Rétorika vyprávění připomíná proudění vody v řece, jež svůj chod nezpomaluje a nezrychluje a běží jen dopředu. Ve specifické jazyce románu „Obsluhoval jsem anglického krále“ lze také vidět metaforu času podobnou nekonečnému rytmu, jenž vychází z plechového bubínku.

V souvislosti s časem už jsme zmiňovali to, že děj románu se vyvíjí ve tvaru spirály. Každá kapitola má podobu samostatného příběhu, životní etapy, jež často bývá omezená konkrétním prostorem. Podobný obraz dělení na kapitoly funguje i v románu „Král duchů“.

Každý román se obrací na nějakého posluchače, dokonce ho svou oralitou vyžaduje. Mýtus se ale nevypráví pro konkrétního jedince, je určen pro všechny, kdo ho potřebují a chtějí poslouchat. Posluchačem autorského mýtu je jeho čtenář, není to nějaký konkrétní člověk, jenž drží v rukách knihu, ani ne teoretický modelový čtenář. Autorský mýtus je obrácen na celou společnost, na celé lidstvo, a je zapisován a vyprávěn pro něho.

Říkali jsme, že jednou z funkcí klasického mýtu je zapojení jedince do okolního světa a sjednocení s ním. Lze říci, že autorský mýtus plní tuto úlohu s ohledem na svou postmoderní specifiku a tvoří z čtenáře zároveň svědka a účastníka světových dějin.

Závěr

Diplomová práce „Autorský mýtus v postmoderním románu“ se zabývala motivem mýtu v literatuře druhé půlky 20. století. Cílem práce bylo zjistit kořeny autorského mýtu, na základě jistých teoretických koncepcí charakterizovat jeho současnou podobu a odhalit ji v postmoderní literatuře.

Na základě analýzy teoretických textů a románů „Obsluhoval jsem anglického krále“ Bohumila Hrabala, „Král duchů“ Michela Tourniera a „Plechový bubínek“ Güntera Grasse jsme dospěli k určité koncepci autorského mýtu. Zjistili jsme, že pro autorský mýtus je příznačná specifická struktura a že se v analyzovaných románech objevují některé společné motivy. Pokusili jsme se určit funkce těchto mytologických motivů a prozkoumat, jak konkrétně v románech fungují dějiny, paměť a jazyk vyprávění.

Za jednotlicí interpretační téma jsme zvolili postavu vypravěče. Také ve všech textech nacházíme určitou souvislost ve fungování času a paměti. Paměť vytváří mýtus z osobních vzpomínek a z velkých dějin. Hrdinové se pomocí vzpomínání přenášejí do mytického času a pomocí vyprávění tam přenášejí i posluchače-čtenáře. Tímto se propojuje několik časových vrstev. Také v románech pozorujeme propojení mikro- a makrokosmu, malých a velkých dějin, jež sdílejí jeden a tentýž prostor. Zkoumáme také otázky pravdy a svědectví a docházíme k závěru, že prostřednictvím vypravěče se svědkem historie stává i čtenář. Dějiny se v autorském mýtu stávají také mýtem, vplétají se do jeho tkáně a tvoří pozadí k vyprávění o sobě.

Na závěr se obracíme k otázce jazyka a orality a dospíváme k názoru, že posluchačem autorského mýtu je nejenom čtenář, ale celé lidstvo, pro které je příběh vytvořen. Zapisování navíc příběh konzervuje a zachovává pro budoucí generace.

I když jsme tyto kategorie času, prostoru, děje, jazyka, paměti a dějin uměle rozdělili do dvojic, v textech románů se stále proplétají a navzájem se ovlivňují. Bylo nutné aplikovat tuto metodologii, abychom oddělili mytické struktury a mohli jednotlivé mytologické prvky analyzovat.

Když porovnáme teoretický podklad a výsledky interpretace zvolených románů, uvidíme, že koncepce Northopa Frye platí jen částečně, a to v podobě mýtu zimy, zastupovaného satirou a ironií. Také v textech výrazně převažuje démonická symbolika, jak je to zřetelně vidět z románů „Král duchů“ a „Plechový bubínek“.

Co se týká teorie Philippa Selliera, došli jsme spíše k jejímu popření než potvrzení. Výrazná oralita, jež se ve všech třech románech objevuje, určitým způsobem zpochybňuje jejich písemnost. Také jsme dokázali, že pro autorský mýtus není důležitá důvěryhodnost faktů, nýbrž to, jak jsou zobrazeny. Takže otázka pravdivosti obecně pozbývá na aktualitě. Navíc všechny romány vytváří specifické prostředí, jež propojuje několik časových vrstev, zapojuje do děje čtenáře a vytváří z něj svědka nejenom fikčních peripetií, ale i světových dějin. Vytváří tímto možnost katarze a zakládá nový model světa, který není omezen historickou chronologií a konkrétní perspektivou.

Jako velmi užitečná se projevila koncepce mytologického románu Jeleazara Meletinského. Museli jsme však brát ohled na to, že svou analýzu zakládá na literatuře z období moderny. Jeho tezi o tom, že mytologismus v románu se stává nástrojem strukturace vyprávění, kterou rozvíjely Daniela Hodrová a Blanka Činátlová, jsme aplikovali v podobě teorie o struktuře v podobě tkáně a skeletu. Každý z románů nabízí dílčí – skeletové – mytologické prvky, jako je například motiv iniciace, a také prvky tkáně, jako je opozice cyklického a lineárního času nebo orální povaha vyprávění.

Také jen částečně se nám podařilo využít koncepci Haydene Whitea o reprezentaci historie. White předpokládá, že historická fakta jsou sama o sobě neurální a důležité je, jak jsou představena. Tento mechanismus lze vidět i ve zvolených románech, kde se dějiny stávají pozadím k osobnímu příběhu a je na ně nahlíženo právě skrz prizma osudů konkrétních lidí. Dějiny však nejsou hlavním tématem autorského mýtu, jehož cílem není dějiny reprezentovat přesně a objektivně.

Koncepce paměti, již jsme uvedli v teoretické části, se na základě analyzovaných románů o hodně rozšířila. Ukázalo se, že paměť a vzpomínání

v autorském mýtu mohou sloužit jako nástroj ovládní času, který navíc rozšiřuje prostorové hranice vyprávění.

Pro mýtus klasický je charakteristický pohyb vyprávění směrem od chaosu k pořádku. Autorský mýtus je v tomto smyslu inverzní a ukazuje, jak se zdánlivě ustálený svět řítí do chaosu. Inverze se v postmoderní poetice projevuje v mnoha různých rovinách, znehodnocuje tradiční hodnoty, zaměňuje božské za démonické, v bachtinovském smyslu obrací svět vzhůru nohama. Dějiny se stávají fikcí, vzpomínky se převrací do reality, malé ovlivňuje velké a čas se obrací nazpátek. Autorský mýtus je fenoménem postmoderní doby, jenž se stále vyvíjí.

Na příkladě zvolených románů jsme pochopili, že žádná z koncepcí uvedených v teoretické části nemůže být akceptovatelná ve svém celku. Autorský mýtus je různorodým jevem, jež není možné popsat kompletně v rámci jediné teorie, protože taková charakteristika by byla příliš obecná. Každý ze zvolených románů se i přes určitou tematickou shodu v něčem liší, a tak není možné nalézt nějaký „standard autorského mýtu“. Proto skoro všechny z teoretických koncepcí uvedených v první kapitole platí jen částečně. Dokonce tyto teorie mohou být na některé texty aplikovatelné, ale v jiných případech nemusí fungovat. Kvůli výrazné ambivalenci, jež je pro postmoderní literaturu příznačná, lze každý autorský mýtus interpretovat pomocí několika teoretických koncepcí a ve výsledku lze získat několik odlišných způsobů čtení. Takže metoda kaleidoskopu platí nejenom pro vnitřní strukturu románů, ale i pro jejich interpretaci – z mnoha prvků teoretických koncepcí se skládá nová interpretace, která se může pod vlivem panujícího vědeckého paradigmatu či konkrétního filozofického názoru měnit. Tak, například, autorský mýtus poskytuje hodně témat, jež mohou být zvolena jako ústřední motiv interpretace. Může to být tělesnost, postava vypravěče, dějinnost, otázky paměti, problém etiky a pravdy, role čtenáře a mnoho dalších. Navíc, na každý z těchto podnětů lze nahlížet různě. Aby bylo možné dospět k nejhlubšímu pochopení autorského mýtu, má smysl teoretické přístupy kombinovat a doplňovat je. Podobným způsobem jsme se snažili postupovat v naší analýze i my. Naštěstí postmoderní koncepce takový přístup umožňuje.

Soupis literatury

Primární literatura:

GRASS, Günter. Plechový bubínek. Brno: Atlantis, 2001, 629 s.

HRABAL, Bohumil. Obsluhoval jsem anglického krále in HRABAL, Bohumil. Tři novely: [Ostře sledované vlaky; Taneční hodiny pro starší a pokročilé; Obsluhoval jsem anglického krále]. Praha: Československý spisovatel, 1989, s.131-319

TOURNIER, Michel. Král duchů. Praha: Odeon, 1988, 416 s.

Sekundární literatura:

ASSMAN, Jan. Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku, Praha: Prostor, 2001, 320 s.

BARTHES, Roland. Mytologie. Druhé vydání v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2004, 170 s.

BARTHES, Roland. Nulový stupeň rukopisu in BARTHES, Roland. Kritika a pravda. Praha: Dauphin, 1997, s.31-40

BARTHES, Roland. Světlá komora: vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, 107 s.

BOAS, Franz. The mind of primitive man. Revised ed. New York: Macmillan, 1938. 285 s.

CHATMAN, Seymour Benjamin. Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008, 326 s.

ČINÁTLOVÁ, Blanka. O tom, co se stane, když je člověk zajedno se svými orgány (autorský mýtus) in ČINÁTLOVÁ, Blanka. Příběh těla. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s.58-76

COHNOVÁ, Dorrit. Signály fikčnosti. Naratologický pohled. *Aluze – Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 1/2008, s.40-54

- DURKHEIM, Émile. Elementární formy náboženského života: systém totemismu v Austrálii. Praha: OIKOYMENH, 2002, 491 s.
- ELIADE, Mircea. Mýty a hromadné sdělovací prostředky in ELIADE, Mircea. Mýtus a skutečnost. Praha: OIKOYMENH, 2011. s. 132-137
- ELIADE, Mircea. Mýty, sny a mystéria. Praha: OIKOYMENH, 1998, 195 s.
- ELIADE, Mircea. Posvátné a profánní. Praha: OIKOYMENH, 2006, 147 s.
- FRAZER, James George. Zlatá ratolest. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1994, 632 s.
- FRYE, Northrop. Anatomie kritiky: čtyři eseje. Brno: Host, 2003, 440 s.
- HODROVÁ, Daniela. Mýtus jako struktura románu in MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. Poetika mýtu. Praha: Odeon, 1989, s.384-395
- HODROVÁ, Daniela. Román zasvěcení. Vyd. 2. Praha: Malvern, 2014, 335 s.
- IGGERS, Georg G. Dějepisectví ve 20. století: od vědecké objektivy k postmoderní výzvě. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, 177 s.
- JUNG, Carl Gustav. Psychologie archetypu dítěte in KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. Věda o mytologii. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004, s.75-103
- KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. Praha: Dauphin, 2013, 247 s.
- KUŽMA, Erazm. Kategorie mýtu v literární vědě in TRÁVNÍČEK, Jiří. Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století. Brno: Host, 2002, s.39-59
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mýtus a význam. Bratislava: Archa, 1993, 56 s.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Strukturální antropologie. Praha: Argo, 2006, 374 s.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. Pamjať v kulturologičeskom osvjašenii in LOTMAN, Jurij Michajlovič. Staťi po semiotike i topologii kultury. Tallinn: Alexandra, 1992, s.200-202
- LYOTARD, Jean-François. O postmodernismu. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, 206 s.
- MACURA, Vladimír. Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře). Praha: Academia, 2008, 351 s.
- MACURA, Vladimír. Znamení zrodu a české sny. Praha: Academia, 2015, 658 s.
- MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. Poetika mýtu. Praha: Odeon, 1989, 467 s.

ONG, Walter J. Technologizace slova: mluvená a psaná řeč. Praha: Karolinum, 2006, 236 s.

SELLIER, Philippe. Co je literární mýtus in KYLOUŠEK, Petr. Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno: Host, 2002, s.99-117

WHITE, Hayden V. Tropika diskursu: kulturně kritické eseje. Praha: Karolinum, 2010, 364 s.

WHITE, Hayden. Literární postupy při reprezentaci faktů in BOLTON, Jonathan. Nový historismus. Brno: Host, 2007, s.26-32