

ALENA DVOŘÁKOVÁ

K POSTKOLONIALISMU

VÝBOR LITERÁRNĚKRITICKÝCH TEXTŮ Z LET 2001-2023



K postkolonialismu
Výbor literárněkritických textů z let 2001–2023

Alena Dvořáková

Recenzovali:

Ladislav Nagy (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích)

Petr Šrámek (Univerzita Pardubice)

Na obálce: Detail mapy Britského impéria autorů J. C. R. Colomba a Waltera Cranea, původně vydané coby příloha časopisu *The Graphic* v Londýně 24. 7. 1886 a reprodukované se svolením David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries (Stanford, USA).

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
Praha 2024

Redakce Jan Havlíček
Grafická úprava Jan Šerých
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Vydání první

© Univerzita Karlova, 2024

© Alena Dvořáková, 2024

ISBN 978-80-246-5891-9

ISBN 978-80-246-5906-0 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

Studie a eseje	7
Moderní čtenář, bengálská noc	9
Malinko moci v bezmoci (nad <i>Mlíkařem</i> Anny Burnsové)	15
Vztah J. M. Coetzeeho k anglické romanopisecké tradici	33
Dějiny nemilosti (nad Coetzeeho <i>Hanebností</i>)	41
Člověk starcem (ke Coetzeeho <i>Pomalému muži</i> a <i>Deníku špatného roku</i>)	59
Nad překladem Coetzeeho <i>Deníku špatného roku</i>	70
Literární figurace a kalkulace spásy (nad Coetzeeho ježíšovskou trilogií)	81
Matematika spásy (Bondy, Deml, Coetzee, Krasznahorkai)	87
Ježíš jako plavec (nad <i>Evangeliem nového světa</i> Maryse Condéové)	109
Román ve „válce proti terorismu“ (Rushdie, Amis, Updike, DeLillo, McEwan)	125
Spravedlnost se slibuje (nad <i>Slibem</i> Damona Galguta)	131
Odpouštění opouštění (nad romány Abdulrazaka Gurnaha)	141
Černé národní písně (nad <i>Šalomounovou písní</i> Toni Morrisonové)	151
Dovržit sumu svého já (nad <i>Poutí</i> V. S. Naipaula)	168
Otroci vlastních výtvorů (nad romány Patricka Whitea)	186
<hr/>	
Časopisecké a novinové recenze	207
Mimo zákon postavený vdovy syn (nad <i>Nedem Kellym</i> Petera Careyho)	209
Dezorientalismus (nad románem <i>Désorientale</i> Négar Djavadiové)	215
Dědictví samých ztrát (nad <i>Dědictvím ztráty</i> Kirana Desaiové)	218
Proč Richard Flanagan tak strašně miluje slova? (nad románem <i>Úzká cesta hluboko na sever</i>)	220
Hlas pouště a hluk velkoměsta (nad <i>Poutníky</i> Nadine Gordimerové)	233
Ráj ve stavu radioaktivního rozpadu (nad prózou <i>Začni žít</i> Nadine Gordimerové)	236
Když jsme umírali po syrsku (nad románem <i>Smrt je dřina</i> Chálida Chálífy)	239
Detektiv na stopě koloniální minulosti (nad románem <i>Když jsme byli sirotci</i> Kazua Ishigura)	243
Kde, kdy, s kým a proč vlastně (nad prózou <i>Kde zrovna jsem</i> Jhumpy Lahiriové)	247
Dějiny lidstva z pohledu Pukliny (nad románem <i>Puklina</i> Doris Lessingové)	250
Byli jste. Buďte. Jste? (nad <i>Rájem</i> Toni Morrisonové)	254
Dobytí Nového světa jinak (nad <i>Milosrdenstvím</i> Toni Morrisonové)	258

Nejtemnější kouty země (nad <i>Dívkou</i> Edny O'Brienové)	261
Sytý hladovému nevěří (nad <i>Hladovou cestou</i> Bena Okriho)	265
S pravdou se nedá žít (nad <i>Čarodějkou z Florencie</i> Salmana Rushdieho)	268
O historické nutnosti porážek a vítězství (nad <i>Vítězným městem</i> Salmana Rushdieho)	273
Spas se kdo můžeš (nad povídkovou sbírkou <i>Na víkend do Afriky</i>)	278
Jakou mateřštinou mluvil Kalibán? (nad <i>Bouří</i> Williama Shakespeara)	284
Kdyby Bůh byl černoška (nad <i>Barvou nachu</i> Alice Walkerové)	287
<hr/>	
Knižní doslovy	289
Vidiny ztracené celistvosti (nad <i>Rájem</i> Abdulrazaka Gurnaha)	291
Zneklidňující druh žalu (nad <i>Vybledlou krajinou s kopci</i> Kazua Ishigura)	302
<hr/>	
Portréty	307
Z bledé zločinkyně laureátkou (Nobelova cena za literaturu 2007 Doris Lessingové)	309
Setkání čtvrtého druhu: Doris Lessingová	317
Setkání čtvrtého druhu: Toni Morrisonová	321
<hr/>	
K pojmu postkolonialismu (doslov)	327
<hr/>	
Ediční poznámka	360
<hr/>	
Literatura	364
I. Primární zdroje	364
II. Sekundární zdroje	367
Rejstřík	372

STUDIE A ESEJE

MODERNÍ ČTENÁŘ, BENGÁLSKÁ NOC

Čtu *Dusivou noc*, výběr třinácti povídek od jedenácti bengálských spisovatelů narozených ve dvacátém století. Bengálsky neumím, o bengálské literatuře vím jen to, co jsem se dočetla v obsáhlém doslovu indoložky Hany Preinhaelterové (výbor dále obsahuje mapku Indie, poznámku o Bengálsku a slovníček). Při četbě si tedy užívám slastné nevědomosti, jež mě osvobozuje od povinnosti zabývat se texty z hlediska toho, co o nich lze vědět. Nemusím srovnávat překlady s originály: úplně mi stačí, že se překlady dobře čtou. Netrápí mě pomýšlení, kolika významům a vícesmyslům jsem neporozuměla, kolik narážek a souvislostí mi z neznalosti kontextu uniká, jakých jiných přešlapů se dopouštím (nejsem si jista, zda jména autorů dobře skloňuji, a už vůbec je neumím vyslovit). Pravda je, že na bengálské půdě vpravdě ničemu nerozumím. Čtu tak, jak jsem naposledy četla nejspíš jako desetileté dítě, které se cítí být osloveno Homérovými eposy stejně bezprostředně jako májovkami nebo verneovkami; jako dítě, které se s Defoeovým Robinsonem a Dickensovým Copperfieldem sžívá stejně dokonale jako se Štorchovým Havranpírkem nebo s Majerové Robinsonkou. Je to četba s naivní důvěrou, že ve velké, krásné, čtivé, dojemné, dobrodružné, světové literatuře se také vše velké, krásné, čtivé, dojemné, dobrodružné a světové nachází na povrchu, jaksi na očích – a lidé, kraje a krajiny líčené ve fiktivních vyprávěních ze všech konců světa jsou vposled všechny právě tak exotické (jinaké) jako důvěrně známé.

Netrvá to však dlouho a četba začíná mou naivní důvěrou nahlodávat. *Dusivá noc* má podtitul „moderní bengálské povídky“. Troufale nepoučeného čtenáře, jako jsem já, napadá, že se tu slovo moderní užívá buď v nějakém jiném smyslu, než jak je to v kulturně-literárním kontextu na Západě běžné, anebo to musí být jen zástupná nálepka chronologického určení, jakési synonymum pro blíže neurčenou současnost. Nejstarší autorka zastoupená ve výboru se narodila v roce 1909, nejmladší roku 1966 a většina povídek byla zřejmě sepsána ve dvacátém století. Je v Bengálsku modernita totožná s dvacátým stoletím? Anebo aspoň s jistými historickými událostmi dvacátého století? Doslov jako by to naznačoval, když bengálskou literaturu charakterizuje v první řadě prostřednictvím dvojího traumatu ztráty domova a identity, spojeného s rozdělením Bengálska po druhé světové válce. (Za třetí charakteristické bengálské trauma je v doslovu označena bída.) I pak se ale vnucuje zajímavý postřeh: bengálská modernost se zdá být – přinejmenším

z naivního pohledu neznalého západního cizince, jako jsem já – z větší části literárně i existenciálně nemoderní. Řeknu to ještě jinak. Případá mi – a je to jistě troufalost –, že moderní povídky jsou ve výboru jen tři: Nestoudnost pana D. od Atína Bandjopádhjáje, Zlatý nektar Džaje Gosvámího a vůbec nejlepší Odpoledne Humájúna Áhmeda. Čímž je se slastnou naivní četbou konec, neboť nyní tuto troufalost budu muset vysvětlit, anebo se o to aspoň pokusit.

Zdá se mi, že po evropsku rozumíme modernitou či moderností jistou neustále se prohlubující nezakotvenost lidské existence: a to zejména nezakotvenost v absolutně platném řádu (skutečností, zákonitostí, hodnot), v čemsi, co je v životě a literatuře objektivně dané a vskutku nevyhnutelné. „Modernímu“ obyvateli západní městské a velkoměstské civilizace připadá právě taková nezakotvenost čímsi stále samozřejmějším, přinejmenším ve vidinách minulého a budoucího, jakými jsou film a literatura, když už ne pokaždé ve skutečnosti. A se samozřejmostí této nezakotvenosti souvisejí i typicky „moderní“ obtíže s lovením smyslu života. Ukažme si to na rozdílu mezi moderní povídkou a pohádkou, jako je například pohádka O dvanácti měsíčkách. Když pohádka pošle Marušku v zimě na jahody, spoléhá se na to, že čtenář Maruščin úkol bez dalšího správně přečte jako holou nemožnost. Z Maruščina osudu vytuší potenciální tragičnost specifické kombinace zákonitosti přírodní (v prosinci jahody nerostou) a psychologické (macechy bývají na nevlastní dcery nevráživé). Součástí pohádkovosti pohádky je pak i takzvaný šťastný konec, který spočívá v zázračném prolomení moci osudu a v naplnění sice nemožného, ale velmi lidského přání – viz Maruščino setkání se dvanácti měsíčky. Dodejme, že v *Dusivé noci* je takovouto pohádkou spíš než povídkou dílko Mahášvety Debí nazvané Lov. Jeho hrdinkou je shodou okolností také Maruška, ovšem tato bengálská Maruška žádné zázračné měsíčky nepotřebuje, na šťastný konec si vystačí sama. V důsledku toho vyznívá Lov o dost neskutečněji než pravá pohádka – protože zjevně pohádkové přání nenaplňuje zázračnými, ale realistickými prostředky.

Moderní povídka má ovšem přesně opačné východisko než pohádka: možné je skoro všechno. Problém osudovosti se v ní postupně, přes přechodná stadia, přesunul až k opačnému extrému. Nejprve zmiňme jedno význačné přechodné stadium jako příklad: charakterizují je různé osudové ironie, řekněme jako v povídkách Thomase Hardyho, které mi připomnělo Áhmedovo Odpoledne. Tyto ironie jsou literární stopou vědomí, že skutečná tragédie lidského osudu nespočívá v objektivních nemožnostech – lidově řečeno v tom, co na nás padá zvenčí (ať už je to nedostatek talentu, tělesné a duševní postižení, bída, nemoc a podobné, potenciálně katastrofické nepřízně osudu). Pravá tragédie pramení až z toho, jaký osud tváří v tvář zdánlivým „holým nemožnostem“ nevědomky (a mnohdy tragikomicky) volíme a vytváříme sami sobě „zevnitř“. A to například vlastní neschopností žít ve světě, v němž je možné skoro všechno, to jest zatvrzelým setrváváním ve víře v objektiv-

ně neexistující osudovosti. Ty nejmodernější moderní povídky (řekněme ve finálním, beckettovském stadiu) pak zápolí už přímo s představou, že ve světě, kde je prakticky všechno možné, je všechno stejně nesmyslné, případně absurdní: takzvaný osud už je chápán jen jako zcela lživý a umělý výtvar zaostalého literáta. A není vůbec jasné, zda neosudový život může mít smysl, a tudíž ani to, jaký smysl má žít (a psát přitom povídky). Ve vrcholně moderní povídce tedy ironie přechází v absurditu průběžné dekonstrukce všeho i jen náznakem osudového; a „moderní“ čtenář má v důsledku toho sklon vnímat takzvanou objektivní nemožnost či osudovou událost jako nekalý literární trik: literaturu čte zásadně u vědomí toho, že literární postavu umírající na mor nezabíjí mor, ale škrť autorova pera. Dobře totiž ví – v souladu s klíčovými aspekty modernity to má potvrzeno, částečně i z vlastní zkušenosti –, že možné je prakticky všechno.

A skutečně, literárně osudová neosudovost má svůj protějšek v žité, existenciální nezakotvenosti moderního čtenáře. Tato nezakotvenost má mnoho různých podob. Tak zaprvé spočívá v odtrženosti člověka od přírodních dějů. V noci se díky veřejnému a soukromému elektrickému osvětlení žije, aspoň někde, téměř tak intenzivně jako ve dne. Lidská působnost je do značné míry vytržena z vlivu přírodních živlů: vyasfaltované silnice a vybetonované ranveje zůstávají relativně sjízdné i za dešťů či sněžení. Při obstarávání jídla mě bezezbytku nesvazuje lokální klima: moderní člověk může jíst jahody po celý rok (a Maruška z pohádky by si pro ně i v prosinci mohla dojet do supermarketu). Modernita spočívá též v pomyslném osvobození od klíčových aspektů lidské přirozenosti. Ženy se díky antikoncepci a potratové politice dokáží relativně snadno vyvléci z dříve mnohem jednoznačnější osudotvorné moci přírodních dějů probíhajících v jejich tělech. Díky internetu člověk provádí čím dál více činností na dálku, bez ohledu na omezení daná lidskou tělesností.

Žitá, běžně zakoušená modernita dále spočívá v rozvolnění, ne-li v rozvázání tradičně úzké spojitosti mezi osobní identitou a náboženským vyznáním, jak se to projevuje například v představě „tolerance“ pojímané jako schopnost každého vyjít s úplně každým, ať už ten i onen „věří v cokoliv“. (O tom, že odvrácenou stranou této takzvané tolerance – její nutnou podmínkou – je zglajchšaltování všech jednotlivců, od nichž se čeká, že budou „osobití“ na jeden způsob anebo aspoň v rámci poměrně striktně daných mezí – počínaje dámským holením a oblékáním a výchovou dětí konče –, už se tolik nemluví.) Pokračujme dál. Modernita spočívá také v rozvolnění, ne-li úplném zániku společenských stavů či kast – „kdokoliv se může stát čímkoliv“ –, samozřejmě hlavně v ideálu a různých vidinách, méně už v praxi. (I v Evropě je kastovnictví dosud živé, i když obvykle v omezeném rozsahu a jakoby tlumeně, v podobách, které nejsou na první pohled zřetelné. Člověk přicházející do některé cizí evropské společnosti „zvenci“ mnohdy existenci kastovní bariéry vytuší až zprostředkovaně, například když se mu jakoby ze

záhadných důvodů nikdy nepodaří získat nějaké zaměstnání, ač nikdo nepochybuje, že by na ně hravě stačil: pohyb kastami dolů je stejně podezřelý jako pohyb nahoru.)

A naposledy, a snad ze všeho nejpodstatněji, spočívá modernita právě v tom, do jaké míry moderní člověk všechny dosud zmíněné moderní svobody militantně přeceňuje: nejen svobodu od přírody (a nemusí hned na Islandu vybuchovat sopka; stačí, že prosincové jahody jsou bez chuti a bez zápachu), ale i svobodu od lidské přirozenosti, svobodu od náboženské víry, svobodu od společenské role a postavení. Moderní člověk vychází z přesvědčení, že kdokoliv může cokoliv, kdykoliv a kdekoliv, aspoň dokud se mu opakovaně, neoddiskutovatelně a pokud možno vědecky neprokáže opak; ale i tehdy možná namítne, že v budoucnosti bude nejspíš stejně všechno jinak.

V návaznosti na výše řečené platí, že pravým dilematem pro moderního člověka není, že něco chce nebo musí, a nemůže to být nebo mít. Jeho dilema spočívá naopak v tom, že může ledacos, jen už tak nějak neví, co vlastně chce; a když už se pro něco rozhodne, není to ono, už jen proto, že má pocit, že mu mezitím tolik jiného a lepšího uniká; až si nakonec musí říct, aby se z toho nezbáznil, že je to vlastně všechno tak nějak jedno. Proto má moderní člověk takové potíže s polapením smyslu života. A právě o tomto pojednává moderní povídka: její ironie a absurdity spočívají například v tom, že se člověku příliš pozdě ukáže, že mu vlastně všechno jedno není, anebo že – i když je skoro všechno možné – ne všechno je stejně dobré (viz proklaté prosincové jahody ze supermarketu).

V souladu s výše uvedenými aspekty modernity považuje moderní čtenář víru v existenci holých nemožností a vpravdě osudových omezení za příznak literárního braku (povídka Khejáli od Samareše Madžumdára nejspíš modernímu čtenáři připomene viktoriánské duchařské historiky a gotický román), případně za příznak didaktismu, ne-li aktivistické propagandy, jež se na osudový patos spoléhá proto, aby v člověku probudila touhu „osudovou“ skutečnost změnit. V životě pak bude podobnou víru v osudovost pocíťovat a označovat jako civilizační zaostalost. Na takového čtenáře budou bengálské povídky nejspíš působit tak, jako by na své nmodernosti a s ní spojené osudové, neironické pochmurnosti umíněně lpěly (humor nalézám jen ve dvou povídkách, v *Odpoledni* a *Nestoudnosti pana D.*). Jako by nejenže nemohly, ale dokonce snad dětinsky odmítaly vzít na literární vědomí, že příběhy a skeče, které čtenáři s poněkud prvoplánovým patosem předkládají jako důkazy osudovosti a tragičnosti lidské existence, ve skutečnosti žádnou univerzální daností ani pravdou o člověku nejsou. Představují naopak úmyslný literární výtvar, to jest magický „trik“ nepodléhající přírodním zákonům (aspoň ne bezprostředně) – a jejich neschopnost toto uzнат a přijmout za vlastní si moderní čtenář pravděpodobně vyloží čistě jako (troufnu si to vyslovit?) příznak ideové a technologické zaostalosti světa, v němž se odehrávají.

Ukažme si to na konkrétních příkladech. Povídka Safarův příběh od Ábula Bášára má asi tento děj: Safar je od narození tělesně postižený, má ochrnuté nohy. Ve vesnici k němu lidé včetně jeho matky (s výjimkou vypravěče, který je Safarovým oddaným přítelem) namnoze zaujímají postoj, jaký byl ještě nedávno typický také pro Evropany: mísí se v něm charakteristické pocity hrůzy, odporu a viny vůči postiženému, které pak v takzvaně zdravém člověku mohou přerůst ze špatného svědomí až v nepochopitelnou zášť a nenávisť. (Za co mě-nás-člověka Bůh narozením takového netvora trestá? Radši od něj dál, kdo se na to má dívat, a tak podobně a tak dál.) Když Safar dospěje v muže (vyjádřeno obraznou logikou příběhu: když se mu „mrtvé“ nohy ochlupí), odmítne se smířit s osudem opovrhovaného znetvořeného chudáka (ač si sám sebou není v hloubi duše jist): procestuje zemi, postaví dům, ožení se, má dítě. Navzdory životním úspěchům v něm hlodá vědomí závislosti na dobré vůli a soucitu ostatních (utvrdí ho v tom i drsný sousedský spor o půdu). Safarův „osud“ nakonec vyvrcholí groteskní příhodou: chce synkovi natrhat ze stromu ovoce, z neohrabanosti však spadne na čerstvý hrob světce, a tím ho znesvětil. Za tento zločin je potrestán znásilněním své ženy. Jeho život se osudově uzavírá: v očích ostatních stvrzuje představu, že Safarova snaha o normální lidskou existenci je sama o sobě hříšná a za tento hřích teď Bůh troufalého Safara potrestal. Toto přesvědčení nakonec jako by sdílel i Safar sám, ač nechápe, ani na smrtelném loži, čím se vlastně provinil: „Nevím, kde jsem se provinil. Nikde jsem nenašel odpověď. Proč, Bože, proč jen jsi dal vyrůst těm chlupům na mých mrtvých nohou?“ (s. 173)

Povídka má nepochybně silný patos. Přesto se mi zdá, že v mém moderním čtenáři nezanechá hlubší stopu, z jednoho prostého důvodu: protože moderní čtenář si řekne, že takhle tomu přece vůbec nemuselo a nemusí být. A hned dodá: stačilo by přece relativně málo, aby tomu tak nebylo. A pak se nejspíš zamyslí a zeptá: že by to byla povídka didaktivní, která se zaostalým lidem snaží přiblížit cosi, co my, moderní lidé, považujeme „už dávno“ za samozřejmost? (Ponechme tu modernímu čtenáři jeho iluze.) A všechny tyto otázky a odpovědi budou jen způsobem, jak odmítnout právě onu mnohvrstevnou patetickou osudovost, na níž bengálská povídka trvá. (Co si například počít se samozřejmostí, s níž povídka pojednává o tom, že se neúmyslné znesvěcení hrobu logicky trestá znásilněním ženy viníka?)

Na tutěž obtíž s výkladem narazí moderní čtenář ještě citelněji u povídky *Psí matka* autorky Tilottamy Madžumdárové. Přiznám se, že vůbec nevím, co si o ní myslet: vypráví o zbídačelé bezprizorné ženě, která, neznámo jak, počne a porodí dítě. Ostatní chudáci, ač jinak ctnostmi nijak neoplývají, nedokáží její zbědovanost, zvláště v mateřství, lhostejně snášet a nosí jí jídlo. Ona však jejich soucit a každou pomoc zatvrzele odmítá. O dítě se neumí postarat, ale nikomu jinému ho do péče nedá. Dítě záhy zemře. Matka chvíli šílí a pak je stejně netečná, k sobě i k ostatním, jako dřív. Konec příběhu. Povídka

není špatně napsaná a obsahuje několik působivých pasáží (zejména scénu, v níž zfetovaný, nadřzený žebrák obtěžuje malé děvče). Potíž je spíš v tom, že vyprávění opět ústí ve volbu, která je pro moderního čtenáře literárně a existenciálně nezajímavá, ne-li ideově pochybná: buď přijmout vylíčené jako tragickou danost lidského osudu („tak už to na světě chodí“), anebo povídku přečíst jako didaktický apel, literární pokus o změnu světa („takhle to sice u nás chodí, ale přitom by vůbec nemuselo“). To první není pravda (viz definice modernity), to druhé sice ano, ale to my, moderní čtenáři, víme „už dávno“: proto máme mj. sociální zabezpečení. Co si s povídkou a se „špatným pocitem“, který v nás vyvolává tou svou neužitečnou, nepozvedávající pochmurností, máme počít? Litovat Bengálce?

Na závěr jen stručně o třech bengálských povídkách, jež jsem tu dříve označila za opravdu moderní: o Áhmedově Odpoledni, Bandjopádhájově Nestoudnosti pana D. a Gosvámího Zlatém nektaru. Nebudu tu prozrazovat jejich děj, jen se pokusím naznačit zdroj jejich modernosti. Všechny tři mají jedno společné, vyznačují se totiž dvojí ironií. Zaprvé je to ironie v náhledu na zobrazovanou skutečnost: „osudem“ člověka se totiž v povídkách stávají všelijaké nepravděpodobné shody náhod a nečekané zvraty, díky nimž se zjevně může stát skoro všechno, i to, co se nakonec přece jen nestane. Zadruhé zde nacházíme ironii v náhledu na samotný akt zobrazování, to jest projevuje se tu ironické vědomí neosudovosti samotné literární tvorby: zejména ve snaze překvapit nebo zaskočit čtenáře dějovou fintou tak, aby si uvědomil povahu literárního triku, jemuž říkáme povídka. První dvě povídky naoko sdílejí ironickou nadřazenost nad postavami se čtenářem (čtenář je stejně vědoucí jako povídka sama, baví se nad směšnými figurkami postav), ve skutečnosti ji ale v průběhu vyprávění téměř nepostřehnutelně obrací proti němu. Ironie Zlatého nektaru je poněkud drsnější, neboť přichází nečekaně v závěru a moderního čtenáře pravděpodobně zaskočí a vysměje se mu: ovšem i toto překvapení zůstává ironicky „moderní“, a tudíž příjemné, navzdory pochmurnosti vlastní pointy.

Přečtěte si bengálské povídky *Dusivé noci*. A nebuďte překvapení, pokud vám snad bude úzko nad tím, jak jste lidsky a čtenářsky moderní.

Literatura

Preinhaelterová, Hana (ed.): *Dusivá noc. Moderní bengálské povídky*, přel. Ondřej Abonyi et al., Praha: ExOriente 2009.

MALINKO MOCI V BEZMOCI (NAD MLÍKAŘEM ANNY BURNSOVÉ)

MUŽ ZABIT PŘED ŠKOLOU PŘI ČEKÁNÍ NA SYNA

Vražda muže, který byl zastřelen, zatímco v západním Belfastu čekal před školou na dítě, je připisována republikánským disidentům.

Muž byl zastřelen po třetí hodině odpoledne u vchodu do Školy svaté Marie na Glen Road v době, kdy se v místě vyskytoval velký počet dětí. Při útoku padlo pět nebo šest výstřelů.

[...]

Podle očitých svědků seděl muž ve chvíli, kdy byl zastřelen, před školou ve svém Porsche.

[...]

Místní radní za SDLP Tim Atwood prohlásil [...] „V roce 2018 je něco takového absolutně nepřijatelné; tohle šílenství patří do minulosti a my nesmíme dovolit, aby se znovu stalo něčím normálním.“

[...]

Škola dnes zůstane zavřená a po jejím otevření bude žákům nabídnuto psychologické poradenství.

(Gerry Moriarty, *The Irish Times*, 5. 12. 2018)

I. TRABLE S MLÍKAŘEM

Román *Mlíkař* (*Milkman*, 2018, č. 2020)¹ severoirské spisovatelky Anny Burnsové (nar. 1962) pojednává o lapálii, která potkala jednu bezejmennou dívku, když si ji začal nadcházet a namlouvat o dost starší a ještě ke všemu ženatý muž. Zatímco ta lehkomyslně šlape pěšky domů z práce či večerní francouzštiny – a za chůze se noří do četby klasiků bezpečnějších století, než je to dvacáté, případně dumá, zda výstřední učitelka neměla přece jen pravdu, že le ciel může nabývat i jiných barev než jen obligátní *bleu* –, neodbytný ctitel zvaný Mlíkař ji stíhá v bílé dodávce a odmítá vzít na vědomí její zdráhání.

1 Text původně vyšel v *Souvislostech* 29, č. 3 (2018), s. 46–62, a to ještě před vydáním *Mlíkaře* v překladu Ester Žantovské (Praha: Argo 2020). Všechny citáty z díla Burnsové uvádím ve vlastním překladu z angličtiny.

Ovšem divné je už to, že si ten člověk nechává říkat Mlíkař, když na rozdíl od místního mlíkaře žádné mléko nevozí.

Neblahá záležitost s mlíkařem-nemlíkařem má více rovin než jen tu osobní, případně obecně ženskou. Příběh se odehrává v severoirském Belfastu na sklonku sedmdesátých let, kdy ve městě převážně segregovaném na protestanty a katolíky probíhá zvláštní forma občanské války. Od srpna 1969, kdy tato válka-neválka, eufemisticky přezdívaná *Nepokoje/Troubles*, vypukla – a kdy dlouhodobé napětí mezi severoirskými protestantskými lojalisty a katolickými nacionalisty přerostlo v sektářský konflikt „moderovaný“ mnohatisícihlavou britskou armádou –, uplynulo téměř jedno desetiletí. V jeho průběhu se ze střetů mezi katolíky a protestanty, ale také mezi katolíky a britskými vojáky, britskými vojáky a lojalisty, a vposled i mezi katolíky navzájem (a lojalisty jakbysmet) „vysrážel“ svět, v němž je život v mnohém k nežítí.

A právě s tímto „ochromujícím světem“ velkých Trablů nás hrdinka-vypravěčka románu – jinak také troufalá čtenářka „celých knih“ (s. 200) – seznamuje při líčení vlastních, zdánlivě malichernějších trablů s Mlíkařem. Coby čtenáři se v jejím světě ocitáme zprvu jako nicnechápající návštěvníci – cizinci, jimž se belfastská specifika musí polopatě vysvětlovat. Teprve postupně se stáváme též němými svědky ukrutností, které tamní obyvatelé pášou nejen na druhých, ale také – a možná především – na sobě. Hlavně ale celou dobu napjatě sledujeme, jak hrdinka kličkující před Mlíkařem střídavě zmatkuje jako malá holka – která ještě neví, že „opravdu nemusí mít ráda každého, kdo se k ní přiblíží, a nemusí ho strpět“ (s. 6) –, a vzápětí se zase coby skorodospělá žena snaží neztrácet hlavu a udržet si v nerovném zápase aspoň „trošku moci“ (srovnej „This was my one bit of power in this disempowering world“, s. 205).

Formálně i tematicky představuje *Mlíkař* bezpochyby vrchol autorčiny dosavadní tvorby. Čtenářům odhaluje, jak chutná moc, která svou autoritu odvozuje od násilí, a činí tak nejen literárně důmyslným, ale také velmi napínavým a zábavným způsobem. V řadě komických scén naplno vyjevuje absurditu lidské existence za belfastského válčení: asi vůbec nejpodařenější je scénka, kdy městský úředník v rámci mírové iniciativy, jež má učinit z belfastských ghett turisticky přívětivější zóny, přichází vyvěsit pamětní desku na dům syna slavných rodičů a vybere si k tomu zrovna okamžik, kdy k dotyčnému nedosti loajálnímu katolíkovi zavítalo na ne zcela zdvořilostní návštěvu trestné republikánské komando (s. 190–191).

Mlíkař vyniká literárně též v užším slova smyslu, totiž vynalézavostí, s jakou rozehrává klíčové jazykové drama románu – vypravěčský zápas o pojmenování nesnadno pojmenovatelných skutečností, navíc v proudu autenticky působící pouliční „mluvy“. Právě takový zápas o autentické a pravdivé vyjádření zůstává základním styčným bodem literatury a politiky, literatury

a veřejného života obecně. Burnsové román mapuje fázová rozhraní soupeřících, potírajících se druhů řeči, jejichž materiální obdobou jsou ony nebezpečné styčné či hraniční ulice (tzv. *interface roads*) mezi znesvářenými komunitami v Belfastu, po nichž se často pohybuje její hrdinka. Hrdinčina mladistvá naivita a nezkušenost slouží mimo jiné jako prostředek ironického pranýřování neautentických způsobů chování a promlouvání, jimiž se různá společenská uskupení a jejich příslušníci snaží zamaskovat to, co se skutečně děje – tím, že znemožňují, aby se o tom vedla jasná řeč. Jako by v *Mlíkaři* bylo každému souzeno sát již s mateřským mlékem pointu básně „Das Wort“ Stefana Georga (zde v překladu Fatimy Cvrčkové ze sborníku *Jazyková metafora živého*, s. 102): „Tak smuten poznal jsem zříkání tíž: kde chybí slovo, ni věc nebudiž.“

II. DĚTSKÝMA OČIMA, SRDCEM A MOZKEM

Mlíkař je autorčin třetí román, který za svou formálně-tematickou soudržnost a působivost vděčí postupům vyzkoušeným a rozvinutým v předchozích prózách *Natvrdo* (*No Bones*, 2001) a *Drobné konstrukce* (*Little Constructions*, 2007), ale také v novelce *Ponejvíc hrdina* (*Mostly Hero*, 2014), která ponejvíc připomíná manicky komický „komiks v próze“. Zaměříme se nejprve na společné znaky všech čtyř děl. Podobně jako *Mlíkař* nabízejí i dřívější prózy nemilosrdné vhledy jak do povahy moci, tak do psychologie mužů i žen živořících ve společnosti stíhané a zároveň mocensky stratifikované násilím a s tím spojeným utrpením. V *Mlíkaři* samotném se výslovně odkazuje na „hierarchii utrpení“ (s. 86) coby klíčový princip uspořádání společnosti, která je ve válce; ale už v debutu *Natvrdo* se postavení té či oné rodiny v komunitě odvozuje od počtu příslušníků, které ztratila „v boji“. Všechny autorčiny prózy se dále nesou ve velmi podobném tónu, ve stylu osobitého absurdního realismu, podle pravidla výstižně formulovaného v *Drobných konstrukcích*: „co tu má jeden za surrealismus, je pro druhého realita“ (s. 207). Pokud jde o děj a způsob, jakým je v autorčiných dílech zpravidla strukturován, platí, že dětské či nedospěle naivní líčení prostředí a událostí se ve vyprávění střídá se zasvěcenými vysvětlivkami pro neznalé. Prim přitom hrají hodně černý humor, ironie dovedená ad absurdum a satirická nadsázka, přičemž důraz je vždy a všude kladen na ústřední roli jazyka při odhalování, ale hlavně při zastírání a zkreslování skutečnosti.

Upřednostňování dětskosti, dětinskosti či naivity vidění není u Burnsové samoučelným vypravěčským trikem. Naopak přímo vyplývá z traumatizující povahy násilného světa, který je napoprvé zákonitě nahlédnut, prožit a „zpracován“ očima, srdcem a mozkiem dítěte. Z takto poznamenaného dítěte vyroste jednou dospělý chtě nechtě utvářený prvotní, dětsky bezmocnou

a ustrašenou perspektivou, která se mu později bude opakovaně navracet jako paralyzující vzpomínka: „Její mozek a nervový systém, její srdce, se nedokázaly vyrovnat s dětmi. To z dětí se stávají dospělí, a ona pokaždé sklouzla do bezmocného, ustrašeného dětství.“ (No Bones, s. 255) Hrdinka Amelie Lovettová z *Natvrdo* připomíná v lecčem malou Alenku, jíž se podařilo vyrůst a uniknout z belfastské říše divů do normálního londýnského světa. Následky počátečního traumatu ji však v halucinacích přezdívaných „podvojně reality“ (s. 251) pronásledují dodnes:

Ozvalo se šepotání. Zaslechla je okamžitě. Vrazila si prsty do uší, jen aby to přestalo. Stáli venku a plánovali, co jí provedou. Koukla dolů a hned u země zahlédla malinkatá dvířka. Otevřela je. Uvnitř byla tma. Vmáčkla se dovnitř a zabouchla za sebou. A teď, aspoň dokud dokáže nepomyslet na vlastní pocity, na rodinu, na sex a na Irsko, by tu snad mohla se zadrženým dechem žít šťastně až nadosmrti. (No Bones, s. 280)

Podobná ženská postava, již uvěznilo v dětinskosti trauma incestu, figuruje též v *Drobných konstrukcích*, byť hlavním tématem tohoto románu není násilí veřejné, ale domácí:

Odhadoval, že jí bude tak dvacet, možná pětadvacet, a jo, působila opravdu mladě. To proto, že trpěla opožděným emočním vývojem. Už před lety uvízla kvůli své původní rodině v emočním věku pěti let. Kdybyste ji potkali, pomysleli byste si: Na jejím chování je vskutku NĚCO až moc jakožeholčičího. A třeba byste usoudili, že je to vlastně roztomilé. Anebo by vám to spíš lezlo na nervy. Jí samotné to teda lezlo na nervy. Taky kvůli tomu vyhledala terapeuta. „Poslyšte,“ povídá tomu terapeutovi, „mě už to vážně štve a unavuje bejt pořád pětiletá. Udělejte s tím něco. Nemůžete mi pomoci? Copak do háje neexistuje nějaká zkratka, kterou byste mě v tom růstu urychlil?“ (s. 110)

Románem se jako refrén nese ochromující výčitka muže natěšeného na obyčejný sex, vznášená v podrážděné reakci na nepochopitelnou zdráhavost či otálení traumatem zatížené přítelkyně: „Víš ty vůbec, jak seš dětinská?“ (s. 53, 188)

A do třetice má potíže s dospíváním též skorodospělá hrdinka *Mlíkaře*, která se pod vlivem hrůzného nazření, jak dospělost vypadá v jejím okolí, aktivně zdráhá „vyrůst“. Dospělost se jí jeví jako smrt zaživa, která účinně umrtvuje takzvaným „usazenectvím“, případně „přiusedlostí“ nebo snad dokonce „spokojářstvím“ (srovnej novotvar „the settler“, s. 294). Takový přiusedlík či spokojář se v životě spokojí i s tím, co vlastně ani moc nechce, jen aby bezpečně přežil – načež se (podobně jako hrdinčin otec v depresi) utěšuje televizními dokumenty o holocaustu, že by vlastně mohlo být o dost hůř, a taky že zjevně nemá cenu se o nic snažit, natož riskovat volbou toho, po čem opravdu toužíte (s. 87).

Paradigmatickým příkladem smrti zaživa je pak v *Mlíkaři* manželství s nemilovanou osobou: „Chtít [od manželství] obrovské a trvalé štěstí znamenalo žádat přespříliš. A právě proto byl u nás sňatek z nejistoty, sňatek z provinilosti, sňatek z lítosti, ze strachu, ze zoufalství, z křivdy a taky z děsivého sebeobětování tak či onak nevýslovným předpokladem pro uzavření manželství.“ (s. 256) Obrovský tlak ze strany katolických konzervativců na co nejpragmatičtější uzavírání obecně prospěšných manželství ovšem opět vyplývá z logiky válečné situace. Belfastští katolíci vnímají sami sebe jako bytostně ohroženou menšinu, taktak přežívající v obležení protestantskou hordou. Od dětí (a dívek zvláště) proto logicky požadují, aby co nejrychleji dospěly, provdaly se a plodily další a další „pravo-náboženská děcka“ („right-religion babies“, s. 116).

Jediná alternativa, která se hrdince nabízí, nepočítáme-li útek z Belfastu, je trvalý stav otupělogie či otupěligence (novotvar „numbance“, s. 176–178), kdy dotyčný uhýbá kolektivnímu nátlaku systematickým duševním sebeumrtvováním. Důsledně v sobě například potlačuje spontánní pocity – ve tváři si nasazuje bezvýraznou masku, na dotazy odpovídá zásadně, že neví (román tuto wittgensteinovskou jazykovou hru doslova nazývá „dělat ‚já nevím‘“, s. 180), a na veřejnosti se raději neprojevuje:

Takže „zářit“ bylo špatně, a být „příliš smutný“ bylo špatně, ale být „příliš veselý“ bylo taky špatně, což znamenalo, že jste se museli pohybovat mezi lidmi a být nijací; a taky přitom nemyslet, aspoň ne naplno, a právě z toho důvodu každý z nás ukrýval své soukromé myšlenky v bezpečí oněch hlubokých zákoutí. (s. 90)

I tato strategie se ovšem ukazuje být jen jinou formou smrti zaživa: kdo se navenek spontánně neprojevuje, ztrácí postupně kontakt sám se sebou i v soukromí.

Dodejme, že zvláště z českého pohledu je román pozoruhodný tím, do jaké míry při líčení belfastských „psychologik“ („psychologicals“, s. 84) vystihuje četné psychopatologie všedního dne české společnosti za komunismu, a někdy i po něm. Netýká se to jen již zmíněného přežívání ve stavu živé smrti, ale také politizace života do poslední mrtvě: „Skutečnost byla taková, že člověk se projevoval politicky, ať dělal co dělal, ať se vrtnul, kam chtěl, i když po tom vůbec netoužil. Bylo to taky o jeho vzhledu [...] o výběru fresek, tradic, novin, hymny [...]“ (srovnej celou pasáž na s. 24–25). S tím souvisí další význačná paralela mezi belfastským „válečným režimem“ a tím naším komunistickým, totiž široce rozšířená, ne-li všeobecná schopnost raději nevidět, co je nasnadě, aby se nám nestalo, že „uvidíme víc, než dokážeme unést“ (s. 70–71). Tento setrvalý duševní stav nazývá autorka v *Drobných konstrukcích* „nevěděním ale věděním“ („Not Knowing But Knowing“, s. 278, srovnej též s. 69, 103) a v *Mlíkaři* jej pro změnu označuje ironickým převrácením francouzského dějà vu

(již spatřené) na kolektivně předstírané „jamais vu“ / „nikdy nespátřené“ (*Milkman*, s. 43, 66, 113). Zároveň proti tomuto dospělému setrvávání ve vědoucňě nevědoucím stavu „vnitřních protimluvů“ („inner contraries“, s. 113) staví zápas o jasné vidění jako svého druhu dětinskost:

Také toto všechno se zdálo být normální, což tehdy znamenalo, že součástí zdejší normality bylo tento stálý, nepřiznaný zápas vidět. Věděla jsem už jako dítě – a možná právě proto, že jsem byla dítě –, že toto [temno] není ve skutečnosti fyzické; věděla jsem, že tento dojem šera, takového jako zkresleného světla, souvisí s politickými problémy, s křivdami, které se udály, s potížemi, které se nahromadily, se ztrátou naděje a nepřítomností důvěry a s duševní paralýzou, kterou zdá se nebyl nikdo ochoten či schopn překonat. (*Milkman*, s. 89–90)

III. ŠKODA KAŽDÉ RÁNY

Všem třem románům Burnsové je především společné zaměření na problematiku násilí, zvláště na skutečnost, že žádná hierarchizovaná společnost – natož ta, která se cítí být „ve válce“ (zde v občanské válce úzce spojené s britskou kolonizací Irska) – se bez násilí či aspoň jeho věrohodné hrozby dlouhodobě neobejde. Násilí figuruje v románech nejen jako základní, řáduvorný prvek líčeného světa, a zvláště dějtvorný činitel, ale také jako námět pro psychologizující rozbor. Z tohoto pohledu představuje *Natvrdo* zvláštní ženský *Bildungsroman* dramatizující „výchovu násilím“, kterou jsou nuceny podstoupit všechny děti vyrůstající za Nepokojů. Hrdinkou románu je již zmíněná katolická dívka Amelie Lovettová, narozená podobně jako autorka a také hrdinka *Mlíkaře* v roce 1962 v chudé belfastské (smíšené) čtvrti Ardoyne. Ameliiny drsné lekce se započínají srpem 1969, kdy se ardoynští protestanti pokusí vypálit tamní katolíky z jejich domovů. Katolíci se brání stavěním barikád a protiútoky, na což britská vláda zareaguje vyhlášením nouzového stavu a nasazením armády. V nejhorším se teprve sedmiletá Amelie krčí se psem pod kuchyňským stolem a sleduje, jak se matka se staršími sourozenci zoufale snaží zabránit vhození zápalné bomby do domu.²

Od prvotního traumatu se románový děj posouvá vpřed v epizodických skocích, jejichž strukturním principem je právě opakované protínání osudových „kapitol“ Ameliina dospívání s význačnými výbuchy násilí za vlekových se Nepokojů. Traumatizující historické události nejsou zpravidla líčeny

2 Pro názornější představu o povaze a rozsahu těchto střetů doporučuji shlédnout záběry z dobové reportáže (jiho)irské televize RTÉ, které dokumentují situaci bezprostředně po pouličních bojích a příjezdu britských vojáků: <https://www.rte.ie/archives/exhibitions/1042-northern-ireland-1969/1048-august-1969/320457-british-troops-in-ardoayne/>.

přímo. Zpřítomňují se v síti odkazů na dění za scénou či na jejím okraji, které přesto tvoří nepostradatelný kontext a podtext vyprávění: bez nich nelze následné peripetie Ameliina života – včetně odchodu z Belfastu do Londýna, následného nervového zhroucení a pobytu v psychiatrické nemocnici – dost dobře pochopit. Svět *Natvrdo* je plný surreálně temných ironií, které opět upomínají na způsoby fungování (a přežívání), jaké známe z vlastní komunistické minulosti. Žáci základních škol včetně Amelie jsou nuceni vyplodit na povel básně o míru, respektive o Míru s velkým M, byť jim mír nedává – coby dítětem vychovaným v sektářské mentalitě, vyrůstajícím „za války“ a schraňujícím jako své nejcennější poklady gumové projektily britské armády (s. 41) – sebemenší smysl:

a jak má vlastně člověk napsat soutěžní básně o míru? Co se na to téma dá říct? Co tím ty učitelky myslí? Dostanou nějakou nápovědu? Má to být vágní a zahrnovat každého, což znamená protestanty, anebo to má být podrobné a pojednávat jen o nich samotných? Celkem vzato jim připadalo, že ty básně jsou špatné znamení. Proč se namáhat s psaním něčeho, co nikoho nezajímá? Děti samozřejmě nic z toho neříkaly nahlas, což od nich bylo velice, ale velice rozumné, protože učitelky v jejich škole nebyly zrovna ty nejdemokratičtější, nejmírumilovnější a nejlaskavější typy. (s. 34)

Třešinkou na dortu násilné výchovy k pokrytectví je učitelčin důraz na *krasopisné* provedení nesmyslné básně, provázený pohrůzkou výprasku: „slečna Hanrattyová profackuje každého, kdo to nebude mít správně.“ (s. 35)

Konflikt v domněle demokratické severoirské společnosti se vyznačoval brutalitou – nejen drastickým porušováním lidských práv ze strany státních institucí, zejména armády, policie a vězeňského systému, ale také násilným terorem vyzbrojených paramilitaristických uskupení – v míře, která je nejen srovnatelná se zločiny spáchanými za komunistické normalizace, ale nezřídka je i přesahuje. Dospívající a sotvadospělé potkávají za Nepokojů ještě fatálnější absurdity než děti. Jeden a tentýž člověk se shodou historických náhod proměňuje bezmála ze dne na den z domácího v cizince, z přítele v nepřítel, se smrtelnými následky. Takový je tragický osud vzdáleného Ameliina bratrance Jamesyho, původem ardoynského katolíka, který se kdysi s rodiči odstěhoval do Británie, v šestnácti narukoval do britské armády a za Nepokojů měl tu smůlu (byť ji zpočátku vnímal jako svého druhu štěstí), že ho s jednotkou vyslali „domů“ do Ardoyne – aby tam mezi protestanty a katolíky udržoval onen mír s velkým M, který v Belfastu nikoho nezajímá (s. 10–28).

Ve světě *Natvrdo* se však politikum stává i z obyčejné cesty domů z hospody. Katolická mládež navracející se po zavírací hodině do Ardoyne musí projít „vražedným trojúhelníkem“ ulic, v němž v letech 1975 až 1982 působili takzvaní Shankillští řezníci neboli lojalistický gang, který po nocích lovil a brutálně vraždil osamělé chodce. Dodejme, že v *Mlíkaři* nabývá tato cesta,

popisovaná v *Natvrdo* ještě zcela adresně, symboličtějšího významu. Je povýšena na obecný, až nadčasový prostor nebezpečné „čtetby za chůze“ coby podvrtné aktivity, která se v hrdinčině katolické komunitě stává posledním projevem svobody a osobním aktem revolty proti kolektivnímu imperativu přežití: „Nebylo to ve veřejném zájmu. Nebylo to o vlastním přežití. Přitahovalo to k člověku pozornost a proč by chtěl někdo teď – když nepřátelé stojí za dveřmi, místní komunita je v obležení a my všichni musíme táhnout za jeden provaz – přitahovat k sobě pozornost?“ (*Milkman*, s. 205, srovnej též s. 3, 63, 200–205)

Už debut *Natvrdo* líčí belfastský svět Nepokojů jako natolik prosycený nesmyslným násilím, že lidem toužícím žít svobodně a hlavně bez násilí nezbyvá než z něj odejít nebo utéct. Ameliin osud zároveň dokládá, že pouhý únik ještě nikoho nespasí. Skýtá pouze příležitost k nahlédnutí vlastních traumat zvenčí, z relativního bezpečí londýnského blázince (doslova i obrazně). Závěrečná kapitola románu, v níž si vyléčená Amelie troufne po návratu do Belfastu vzít kamarády na „nebezpečný“ výlet do neznámých končin, nicméně naznačuje, že bez alespoň dočasného úniku z tísnivé „válečné“ reality severoirského konfliktu není možný ani opravdový mír, ani vnitřní smíření:

Co kdyby bývali nemohli odejít? Anebo co kdyby odejít nechtěli? Co kdyby byl ostrov Rathlin také jejich domovem? Jak by tam mohli žít a nebýt neustále ve střehu, když by měli neustále co do činění s lidmi jako Ambrose Gray? Byla to těžká, děsivá otázka a žádný z výletníků na ni dosud neměl odpověď. Ale odvaha byla už v tom, že si ji vůbec položili, a tak se teď [v přívozu] sesedli k sobě a celou cestu zpátky na pevninu se ani jednou nepohádali. (s. 321)

Epizodickou, jinak ale víceméně tradiční strukturu vyprávění v románu *Natvrdo* střídá v *Drobných konstrukcích* zábavný i pobuřující vypravěčský experiment. Severoirská politická situace tvoří v tomto románu pouze pozadí příběhu, v němž se ke slovu dostávají převážně apolitické, zato však až příliš lidské psychopatologie rodinného klanu Doeů. Děje se tak v době, kdy – jak to později vyjadřuje *Mlíkař* – první, revoluční garda protistátních katolických aktivistů/teroristů („idealistických týpků“) sedí ve vězení a v terénu ji vystřídali bezskrupulózní gangsteři přežívající v těsné symbióze s obyčejnými zločinci typu Doeů („odpírači v gangsterském stylu“, *Milkman*, s. 118). Na povaze belfastské reality se však tímto střídáním stráží mnoho nezměnilo, protože nárok čehokoliv na skutečnost se nadále odvozuje od ochoty prosadit jej násilím, obzvláště hrubou fyzickou silou: „Z právního hlediska patřil ten obchod Tomovi. To jeho jméno stálo na kupní smlouvě, to jeho byly peníze, které za něj zaplatil. Jenže ve skutečnosti – v té skutečnosti, v níž vás někdo unese a bude vás mučit a pak vás zabije jen proto, že si řekne proč-ne – nebylo nej-

menších pochybností o tom, že je to Komunitní středisko rodiny Doeových.“ (*Little Constructions*, s. 19)

Na rozdíl od jasně členěných, epizodicky uzavřených kapitol románu *Natvrdo* čelíme v *Drobných konstrukcích* turbulentnímu víru vyprávění točícího se kolem hrstky klíčových událostí (zběsilých výbuchů převážně rodinného násilí), které vposledku zapříčiní „pád rodu Doeů“. Vyprávění se k těmto uzlům až posedle navrácí a snaží se je zobrazit a rozklíčovat z různých perspektiv. Text je sice stále členěn do kapitol, ale takových, jimiž se nic neuzavírá: příběh násilí nemá žádný konec, natož šťastný. Doopravdy končí vždy jen jeho vyprávění: v tomto případě se tak děje obrazným odchodem vypravěčky do jiné dimenze, za „hranice“ vyprávěného světa, kterýmžto gestem jako by se dřívější Ameliin odchod z Belfastu povyšoval na obecnou konstantu.

Podobně rozvolněně, jako nezadržitelný proud vyprávění, působí zprvu též následující *Mlíkař*, byť tento román má ve skutečnosti pečlivě propracovanou strukturu: je členěn do chronologicky řazených kapitol, v nichž se vyprávění střídá s vysvětlováním. Navíc se vyznačuje důmyslným provázáním dějových linií s opakujícími se motivy: jako je zejména pozorování a rozebírání západu slunce; juxtapozice mezi chůzí, během a jízdou autem; motiv tance; různé „poruchy“ spojené s jídlem a zažíváním a tak dál. Pokud jde o vyústění děje, *Mlíkař* se od předchozích děl liší hlavně výrazně nadějnějším rozuzlením. I zde je v rámci zápletky užito násilí (po vzoru *Drobných konstrukcí*) též k neutralizaci hlavního zloducha. Avšak na rozdíl od předchozího románu přichází toto vysvobození pro hrdinku včas, dalo by se říct těsně před výpraskem. A jak naznačuje hrdinčino závěrečné přeskocení směšného plůtku, svobodné vyběhnutí do parku a úlevné vydechnutí, jemuž „skoro moc nechybělo do zasmání“ (s. 348), jejímu příběhu „skoro moc nechybí“ do autenticky šťastného konce.

IV. „ROZENÝ TECHNIK ANALYTIK“ V ROLI VYPRAVĚČKY

Ze srovnání zmíněných románů vyplývá, že se autorčin svébytný způsob vyprávění postupně vyvíjel. V debutu *Natvrdo* figurují již zmíněné „vysvětlivky pro nezalce“ spíše na okraji epizodického děje, vyprávěného sice ve třetí osobě, ale polopřímou řečí z pohledu hlavní hrdinky. Do textu jsou diskurzivní komentáře vepsány zvenčí coby pozadí, případně ilustrace psychologie postav či situací, aniž by byly pokaždé motivovány zevnitř vyprávěného příběhu. V *Drobných konstrukcích* se naopak vysvětlující komentáře z této okrajovosti a podřízenosti ději razantně vymaňují. Stávají se z nich satiricko-psychologické „technické analýzy“ říznuté drby vyslechnutými od nejrůznějších „sprátelených spolehlin“ („friendly reliabilities“, s. 194), které

nezkrotnou výřečností, černočerným humorem a šířavou parodičností upomínají v dobrém na vypravěčský styl Elfriede Jelinekové v *Lačnosti* (Gier 2000, č. 2006, 2011). Tvoří svěbytnou doménu vypravěčky, která sice vypráví ve třetí (byť na ději zúčastněné) osobě, ale zároveň si osobuje roli profesionální „náhodné kolemjdoucí“ („neboť má odbornost spočívá v tom, že jsem náhodnou kolemjdoucí“, s. 31). Tím se stylizuje do domněle nezúčastněné pozorovatelky, bez jejíchž komentářů bychom si četbou mohli sami přivodit záchvat „hlavotřesů“ („headstagers“, s. 89), který přinejmenším u Doeů spolehlivě předchází drastickým výbuchům vzteku.

Vypravěčce *Drobných konstrukcí* je proto dovoleno odbočit z děje pokaždé, kdy je třeba věnovat hlubší pozornost záhadě, jakou z psychologického hlediska představují právě nejasně motivované, a přesto všudypřítomné násilnosti. Výsostným příkladem je klíčová šestá kapitola románu, jež jakoby bokem k hlavnímu ději pojednává o tom, co všechno hrozí mladistvě vyhlížejícím zralým ženám postávajícím na autobusové zastávce od mladíků dychtivě zapřádajících rádoby nezávaznou konverzaci, kteří, jak se bohužel vzápětí ukáže, mají hluboce problematický vztah k matce. Dodejme, že totéž téma nemotivovaného násilí se znovu vynořuje v *Mlíkaři*: „jako když jdete po ulici a nějaký chlápek, úplně jedno jaký, vám ve chvíli, kdy ho budete míjet, dá jen tak pro nic za nic facku, prostě protože měl zrovna blbou náladu a přišlo mu to vhod, anebo ho předtím šikanoval nějaký voják ze země, za vodou‘ a teď je s tou šikanou pro změnu řada na vás, a tak vám prostě jednu vrazí“ (*Milkman*, s. 162). V *Mlíkaři* však slouží hlavně k ilustraci rozdílu mezi místními feministkami alias „problematikářkami“ („issue women“), které z takové malichernosti dělají bůhvíproč problém, a takzvané „normálními ženami“, pro něž je podobné násilí denním chlebem: „Pak [ty problematikářky] mluvily o obyčejném fyzickém násilí, jako by takové násilí nebylo prostě normální [...]“ (s. 162).

Podobnou metafikční odbočku představuje v *Drobných konstrukcích* též komická vsuvka do akčního děje v sedmé kapitole (v níž mimo jiné otec škrtí dceru), pojednávající o nezdařeném pokusu televizního psychologa osvětlit vztahy mezi muži a ženami na základě analogie s knihovnou plnou nejen knih, ale také políček a zarážek (zejména těch ve tvaru králíka):

Podle tohoto [televizního] dokumentu byly ženy knihy, a muži zarážky. Ale muži byli zároveň i políčky a taková ti porcelánová králíčky na konci políček, co drží knihy, aby nepadly. [...] „[Ženy] jsou knihy,“ pravil psycholog. „Ne. Nejsou to vlastně ani knihy. Spíš svůdné náměty na knihu,“ dodal. „Ale velice chabě vystavěné, pokud jde o trojrozměrné ztvárnění. Samy se na svět nedostanou bez toho, aby je ztvárnil a rozvinul nějaký ten silný kadlub. A k tomu je právě zapotřebí mužů.“ Takže už asi chápete, že muži jsou stránky a možná i samotný text, stejně jako nejrůznější vazby, desky a obálky. [...] Někteřím mužům se to přirovnání nezamlouvalo. A některým ženám taky ne. Nejdřív

z toho povstal zmatek a vzápětí i rozbroje. Jako první si stěžovali muži, že chtějí být taky náměty, a ne jenom stránky a text a obálka. „Ne,“ odmítl je psycholog. „To nepřichází v úvahu. Vy musíte být tam, kde je to akční a kde se něco produkuje. Ale proč se tím trápit?“ pokračoval. „Akce a produkce a výsledek, to přece něco znamená, že ano. A kromě toho,“ pousmál se, „když mluvím o mužském a ženském, tak přece nemyslím skutečné muže a –“. „Heleďte, vážená,“ skočily mu do řeči ženy. „Co tím jako chcete říct, že nejsme dost silný?“ Srotily se kolem jeho křesla a tlačily se čím dál blíže. Převrhly mu i stolní lampu. Dýmka mu upadla na zem. „Možná jsem jen zvolil nesprávný výraz,“ začal. „To teda ksakru jo,“ ženy na to. „No dobrá, počkejte,“ ohradil se psycholog a zvedl ruce, jako že se vzdává, „já se vám to přece snažím vysvětlit, kdybyste mě laskavě vyslechly. Mluvím o psychologických konstruktech. O mužském v ženě, o ženském v –“ „A proč nemůžeme bejt obojí?“ ozvali se znovu muži. / Následovala tisková konference, na které muži ukazovali prstem na psychologa a mumlali: „On tvrdí, že nemůžeme bejt obojí.“ A ženy se ušklíbaly a jako všichni, co se ušklíbají ze strachu a bezmocného vzteku, a přitom předstírají pobavení, namítaly: „Copak je někdo živ ze zarážky? Copak někdo chodí a rozpomíná se na zarážky a cituje z nich? Copak nějaký králík dokáže změnit člověku život?“ (*Little Constructions*, s. 129–131)

Teprve v *Mlíkaři* dovádí autorka tuto metodu prokládání dějových epizod vysvětlivkami a komentáři k dokonalosti tím, že jí plně motivuje hrdinčiným charakterem i příběhem. Hrdinka vypráví výslovně proto, *aby se obhájila* – sama před sebou i před světem. Předkládá čtenáři hlubší důvody vlastního zdánlivě nepochopitelného, či aspoň lehkomyšlně nezodpovědného chování, vysvětluje, z jakého psychologického podloží vyrůstá její bezradnost a bezmoc, a čím je historicky a společensky podmíněna. Východím předpokladem je tu hrdinčino (a zřejmě i autorčino) tušení, že bez podobného vysvětlování a zdůvodňování by dokonce i čtenář mohl nad dívčinou neschopností odpálkovat Mlíkaře jen nechápavě, ne-li pochybovačně, či dokonce kriticky vrtět hlavou.

A právě v tomto tušení se odráží základní axiom všech násilných světů: každá oběť násilí si je tím, co se jí přihodilo, sama vinna – musí být, ať tak, či onak. Vyprávění stylizované do obhajoby tu opět není pouhý stylistický trik, ale míří přímo k jádru věci, k logice moci odvozované od násilí. Omlouvat a obhajovat se nemusí ti, kteří násilí páchají (anebo se mu obdivují či přinejmenším klaní a podřizují), neboť ti jsou při tomto nastavení světa v souladu se skutečností, dalo by se říct: uctívají toho pravého boha. Omlouvat a obhajovat se musí ty z obětí násilností, které byly spravedlivě ztrestány za to, že si chtěly vesele žít a tvářit se, jako by násilí nebylo nejmocnějším božstvem a nejvyšší skutečností – jmenovitě všichni, kdo si čtou za chůze po nebezpečných ulicích nebo si klidně jdou jen tak zaběhat do parku. Jedna z nejvýmluvnějších pasáží v celém románu se týká právě této kolektivně posvěcené logiky násilí:

Kdybych bývala řekla, „Nabídl mi, že mě svezí, když jsem šla po styčné ulici a četla si přitom *Ivanhoea*,“ odpověděli by, „Proč jsi prosím tě šla tak nebezpečnou ulicí, a ještě si četla *Ivanhoea*?“ Kdybych si postěžovala, „Šla jsem si zaběhat do parků & vodních nádrží a on se v těch parcích & vodních nádržích najednou objevil a běhal taky,“ namítli by, „Co je to za nápad chodit běhat do tak nebezpečných, pochybných míst, a co je to vůbec za nápad chtít běhat?“ A kdybych se zmínila, že „když jsem byla na francouzštině a s třídou pozorovala nebe, jak útrpně snáší západ slunce, parkoval s tou svojí bílou dodávkou v uličce hned naproti škole,“ řekli by zase, „Takže ty jsi opustila bezpečí naší uzavřené komunity a šla sis klidně do centra, do smíšené čtvrti, studovat cizí jazyky a pohlížet na život jako na obrazné znázornění?“ A kdybych se svěřila, „Vyjádřil mi soustrast ohledně sestřiny ztráty zavražděného přítele a jedním dechem spojoval mého skoromožná přítele s neustále se opakující bombou v autě,“ namítli by, „Jaktože ještě nejsi vdaná a proč se taháš s nějakými možná přítelem?“ (*Milkman*, s. 181)

Na závěr kapitoly o násilí dodejme, že v románových světech Burnsové se sice oběťmi násilí stávají často ti nejslabší – zvířata (psi, kočky, ale také želvy), děti a ženy –, ale zvláště o ženách zároveň platí, že se na násilí velmi často aktivně podílejí, a hlavně se mu nesmírně obdivují u mužů. Už v *Drobných konstrukcích* Burnsová zdůrazňuje, že muži a ženy v klanu Doeů se od sebe prakticky neliší: „Mezi muži a ženami nejsou žádné rozdíly. Žádné. Až na jeden. Muži chtějí vědět, co je to za kvér. Ženy prostě chtějí nějaký kvér.“ (*Little Constructions*, s. 1) Vyprávěčka si dále všimá, že ženy často žijí s násilnými muži v duchu „tiché dohody“ („in the vein of collusion“), že násilí, jedno jestli obrácené dovnitř, nebo navenek, bude opěrným bodem jejich vztahu (*Little Constructions*, s. 187). V *Mlíkaři* pak autorka neméně ostrozrace satirizuje „ženské fanynky“ republikánských paramilitantních bojovníků (*Milkman*, s. 120), jejichž největší ctižádostí je zaujmout postavení „té ženy toho muže“ – jenž musí být „vůdcem, Jedničkou, a tím z ní obratem udělat Jedničku mezi přívěsky“ (s. 121). Rozepisuje se také „o poměrně nezanedbatelném ženském světě spolupachatelek vražd“ (s. 122) a o „ženských, které přímo milují brinkot tříštícího se skla“ (s. 127).

Autorka tedy ve všech románech, byť v každém trochu jinak naznačuje hlavně toto: určující dělicí čára („mírová zeď“) nevede v lidské společnosti mezi muži a ženami, katolíky a protestanty, hetero- a homosexuály, našinci a cizinci, a nakonec ani mezi dětmi a dospělými. Vede spíš mezi všemi, kdo propadli či se podřídili neúprosné logice násilí (ať už z lačnosti a chtíce všeho druhu, anebo ze strachu o přežití a traumatu), a nerozumnými snílky, kteří navzdory vší zkušenosti dál bláhově doufají, že se umrtvující výchovy násilím lze dobrovolně vzdát, osvobodit se od ní, anebo jí při troše štěstí uniknout.

V. CO JE VE JMÉNU?

Na způsobu, jakým autorka zachází se jmény, ať už jde o jazykové pojmenování věcí, či lidí, jména vlastní, či obecná, lze v jejich dílech pozorovat podobný experiment a vývoj jako u vypravěčské metody. Od obyčejných pojmenování v románu *Natvrdo – jmen*, která selhávají spíš výjimečně – se v *Drobných konstrukcích* posunujeme nejmíň na půl cesty k mnohočetným kódům a zvláštní bezejmennosti *Mlíkaře*. Čím se liší Mlíkař od mlíkaře či pana Mlíkaře? Ani v jednom románu není hra se jmény bezúčelná: pojmenování vypovídají o povaze světa právě tím, do jaké míry se jim daří pravdivě zachycovat skutečnost, případně v čem jsou na ni krátká.

Už v debutu *Natvrdo* není vždy spoleh na obecná pojmenování. Vzpomeňme zmiňovaného Míru s velkým M, který postrádá smysluplný obsah. Dále se již zde vyskytuje postava mlíkaře-nemlíkaře, který sice stále ještě mléko vozí (a má i vlastní jméno, Eddie Breen), ale zároveň už mlíkařskou dodávkou rozváží i podstatně nebezpečnější artikl (*No Bones*, s. 181). Ještě podvratněji vyznívá scéna, v níž není jasné, zda Ameliina kamarádka veze v dětském kočárku bombu, nebo dítě: „Ne, pravila jsem já. ‚To je bomba.‘ / ‚Ne,‘ řekla ona. ‚To je děcko.““ (s. 69) Co je to za svět, v němž vzniká spor o to, zda jeden a tentýž předmět bude lepší pojmenovat „bomba“, nebo „děcko“? Zato vlastní jména v *Natvrdo* ještě jakžtakž „drží“: Amelie Lovettová je jenom jedna, nezaměnitelná. Vzácná výjimka z pravidla se najde v kapitole popisující pohřeb Ameliiny sestry Lizzie, která spáchala sebevraždu, kdy teta Sadie osloví Amelii takto: „Lizzie, chci říct Josie, chci říct Amelie, [...]“ (s. 240) Amelie vzápětí prchá z Belfastu, snad též v reakci na hrozbu definitivní ztráty vlastní identity.

V *Drobných konstrukcích* se potíže se jmény citelně přiostrhují (byť se to kupodivu netýká obyčejného mlíkaře, který gangsterské doupě Doeů zásobuje skutečně jen láhvemi mléka, jakkoliv je ukládá do zženštilé šeríkové fialové ledničky na Martini, *Little Constructions*, s. 79–81). Kdykoliv se tok vyprávění zasekne o psychologický oříšek typu sadismu, incestu, znásilnění či vraždění, okamžitě je to signalizováno v jazykové rovině: pravdu o takových hrůzách nedokáže nikdo vyslovit, běžná pojmenování (slova jako bití a mučení, vražda, znásilnění dítěte, potrat, hanba, pouliční lynč) na skutečnost nestačí a musí být průběžně nahrazována buď podivnými opisy („krev na rukou“, s. 167), nebo psychologickými pseudoterminy (které jsou často parodiemi oficiálních psychiatrických diagnóz: jako je syndrom halucinace prostorové fragmentace, případně syndrom zpřeházeného času).

Ústředním rysem *Drobných konstrukcí* je však ještě zásadnější „porucha“ vlastních jmen. Postavy sice vlastní jména mají, avšak taková, jimž hrozí zásadní dysfunkce – ztráta schopnosti jasně identifikovat a odlišovat jednot-

livce. Příjmení Doe je v tomto smyslu výborný „špatný vtip“: jako John Doe / Jane Doe se ve státní správě a justici řady angloamerických zemí tradičně označují osoby, případně mrtvol, jejichž pravá identita není známa. Žertík se ovšem postupem vyprávění mění v noční můru (též pro čtenáře, který se snaží sledovat, co kdo udělal komu). Nedostatkem adresnosti totiž trpí nejen příjmení, ale i křestní jména Doeů, která jsou variantami hrstky základních jmen začínajících na J. Ženské příslušnice klanu se jmenují Jetty, Jotty, Jane, Janine, Janet, JanineJoshuatine, Jennie, Jennifer a Julie; muži zase John, Joe, Johnjoe, Judas, JesseJudges (zvaný též JayJay), JimmyJesus a tak dál. V extrémních případech tato jména degradují na pouhé přívěsky Jéčka – „Pan J. s panem J. a panem J. – promiňte, ale já to musím takhle krátit z právních důvodů, protože konkrétně tato Jéčka nebyla později obžalována z vraždy [...]“ (*Little Constructions*, s. 140) – a zvláštní „kluzkostí“ naznačují cosi neblahého o způsobu, jakým to v klanu Doeů chodí, pokud jde o rodinné vztahy. U Doeů není nouze nejen o incest, ale také o neznámé otcovství a nepřiznané mateřství: jedna a tatáž osoba může být pro jednoho a téhož Doea tetou i matkou, z bratrance se může vyklubat bratr, ze sestry matka a tak dál, a pokusy identifikovat jedince jednoznačně pomocí jeho rodinné role jsou tudíž nebezpečně neprůkazné.

Vlastní jména na J vpsledku fungují jako ukazatele nahrazující pojmenování konvenčně nepojmenovatelné pravdy: je to znakový „kouř“, jímž se prozrazuje „ohýnek“ doeovské patologické promiskuity. Na okraj dodejme: těžko říct, do jaké míry je pravděpodobné, že by se katolická autorka inspirovala neblaze proslulou osobou severoirského loajalisty a příslušníka paramilitaristické UDA, Stephena McKeaga (1970–2000), přezdívaného též Top Gun. McKeag údajně pojmenoval všechny čtyři děti, které měl se čtyřmi různými ženami, sám po sobě: oba chlapce nazval Stephen a oběma dívkám dal jméno Stephanie. Lze spekulovat, do jaké míry podobné patologie obecně postihují klanová společenství, která se semkla kolem silného, promiskuitního vůdce, a do jaké míry tudíž jejich platnost překračuje sektářské hranice.

V *Mlíkaři* je už i pouhá existence vlastních jmen hluboce problematická: veškerá jména padla za obět sektářské mentalitě a stala se nedílnou součástí války. Sám akt pojmenování dítěte představuje vysoce riskantní podnik, neboť se jím testují hranice „našeho“ světa – aspoň pokud se člověk nespokojí se jmény, která prošla bezpečnostní prověrkou (u katolíků třeba „Roisin a Mary“, s. 304), a tudíž nejsou a ani v budoucnosti se neocitnou na seznamu nepřátelských, případně zrádcovských jmen (srovnej celou pasáž o jménech, *Milkman*, s. 22–25). V románu se na postavy odkazuje většinou jen popisnými nálepkami („mlíkař“, „nejstarší sestra“, „šéfkuchař“, „pilulkářka“ apod.) nebo vzácněji vyprázdněnou formou („Ňákej McŇákej“). Čtenář průběžně čelí otázce, zda si tuto strategii vykládat jako hrdinčino odvážné odmítnutí přistoupit na válečná pravidla správného pojmenovávání; anebo (což je prav-

děpodobnější) jako projev strachu z možných následků adresného „ukázání prstem“. Jsme-li ve válce, bude lepší nikoho výslovně nejmenovat, aby se z nás v očích druhých nestal udavač – zvláště to platí mezi belfastskými katolíky, kde je strach z falešného nařčení z udavačství všudypřítomnou „duševní poruchou“ a v románu slouží jako příklad toho, jak lze lidmi manipulovat pouhou hrozbou násilí.

Na rozdíl od *Drobných konstrukcí* se v *Mlíkaři* u rodinných rolí, jako je „nejstarší sestra“ či „první švagr“, mlčky předpokládá (kupodivu?), že jsou to označení spolehlivá a nezaměnitelná. Zato v případě ostatních obecných pojmenování provádí *Mlíkař* radikální kritiku pojmenovávací dysfunkce jazyka ve válečném světě. Skutečností, o nichž se nemluví („the unmentionables“, *Milkman*, s. 116) – případně je nelze vyslovit přímo a nahlas, ale jen šeptem a s pomocí opisu či kódu –, je v románu tolik, že jeho četba není jen úvodem do nového světa, ale také úvodem do „cizího“ jazyka. Vyprávění pod tlakem potřeby vyřknout nevyřknutelné nejenže plodí příšery v podobě novotvarů, ale navíc opakovaně podstupuje lacanovský rituál nekonečné substituce jak v politické, tak v soukromé sféře.

Hrdinka například opisuje Mlíkařovo členství v republikánském odboji takto: „Dobře jsem věděla, že tentokrát se to stalo kvůli Mlíkaři a jeho účasti, a tou ‚účastí‘ myslím jeho zapojení, a tím ‚zapojením‘ myslím aktivní odboj, a tím ‚aktivním odbojem‘ myslím, že kvůli těm politickým problémům, co tu existují, je to protistátní odpírač“ (*Milkman*, s. 7, výraz „renouncer“ neboli odříkač/odpírač je v románu jedním z klíčových novotvarů). Podobně když jde o způsob, jakým si republikáni vynucují podporu u svých soukmenovců: „A tak ho ti jeho místní odpírači navštívili a poprosili o podíl, no ale samozřejmě když říkám ‚poprosili‘, že ho jako ‚poprosili‘, že se dotazovali, jestli by něco z těch peněz nemohli dostat, tak tím myslím, že si to na něm jednoduše vyžádali.“ (s. 190) Opisům a substitucím podléhá v konzervativní katolické komunitě také vše, co se týká ženské sexuality, ať už je řeč o vagíně („Od chvíle, kdy se se mnou viděl prvně, mně častoval oplzlými poznámkami o mně samotné – o mý blažence, mý cíče, mý puklině, mý škatuli, mý pitce, mý černotě a mým fuj“, s. 1), o těhotenství („Přivodil ti snad fekundaci [...] Seš jím napuštěná?‘ upřesňovala to. ‚Zaočkovaná. Zalíhňená. Pohnojená, rozoraná, zahanbená, potřísněná, přivedená do lítosti, do přání »kěz by se to nestalo« – pro Boha živého, dítě, opravdu s tím musím ven? Ale proč s tím ven nejít? Proč prostě nemohla říct těhotná?“), nebo o potratu a andělíčkářkách: „Pak došlo na potraty a i ty jsem musela uhádnout, a to z ‚odčervovače, vývaru z poleje, drceného kořene satanova, předčasného vypuzení, selhání v procesu přicházení na svět‘, přičemž poslední pochyby rozptýlilo až matčino ‚No dobrá, děvče, víc, než jsi mě zklamala, už mě zklamat nemůžeš, a tak mi teda pověz: co sis na to pořídila a od které z těch podloudných babic jsi to dostala?““ (s. 223–224)

I tehdy, kdy v řeči nedochází k vyhýbavé náhražce, atrofuje jazyk na fráze a hesla, jejichž účelem není pravdivě pojmenovávat, ale zastírat, případně pouze signalizovat příslušnost a loajalitu ke správné straně či skupině. Takto funguje například oficiální jazyk britského státu: „Nakonec stát odpověděl přiznáním, že ano, při pronásledování hledaných aktérů bylo při precizním úderu zasaženo pár nahodilých osob, ano, skutečně došlo k jistým přehmatům, což je jistě politováníhodné, ale minulost je třeba nechat minulostí, nemá přece smysl pořád na ní lpět.“ (s. 303) Podobným zatuhnutím do vyprázdněných formulek se však vyznačuje též jazyk rebelů, v němž se to hemží „nervy z oceli“, „nadlidskou výdrží“ a „nezastupitelným obětováním normálního domáckého života“ na ten či onen oltář boje proti nepříteli (s. 131). Neméně vyprázdněný je jazyk zakrývající přežilost společenských konvencí v navenek konzervativní katolické komunitě, která odmítá přiznat a pojmenovat realitu vlastních „červených uliček“, kam se sestěhovává místní závadová mládež, zejména nesezdané páry, lesby a homosexuálové: „Oni se jen nechtěli dotknout starších příbuzných, například rodičů, prarodičů a zesnulých předků, dávno zesnulých, zranitelných předků, kteří nejspíš byli tak konzervativní, že by se kvůli tomu mohli snadno urazit, zvláště kvůli tomu, co média měla ve zvyku nazývat ‚zvrhlostí, dekadencí, demoralizací, šířením pesimismu, skandálními neslušnostmi a podloudnými nemravnými aférami.“ (s. 42, srovnej též s. 153)

VI. POUČENÍ Z PŘEDCHOZÍHO VÝVOJE (HISTORICKÉ PARALELY)

Shrňme si již řečené. Z raného románu *Natvrdo* přebírá pozdější *Mlíkař* metodu prolínání „velké“ historie Nepokojů s „malou“ historií jednoho ženského osudu, z *Drobných konstrukcí* zase metodu průběžného psychologizujícího dovysvětlování a důrazu na jazyk a problematiku pojmenování. Hrdinka *Mlíkaře* tak připomíná dětsky bezmocnou Amelii Lovettovou povýšenou na důmyslnou vypravěčku a obhájkyň vlastního příběhu, jejíž vyprávění obohacují důvtipné, psychologizující analýzy a jazykově vynalézavý styl. Navíc je toto vyprávění obdařeno skorošťastným koncem. Jakkoliv je *Mlíkař* opět zasažen do lokální, historicky zakotvené „přítomnosti“ Belfastu (a zejména katolické čtvrti Ardoyne) na sklonku sedmdesátých let, stává se ještě výrazněji než autorčina předchozí díla obecně platným a nadčasovým symbolickým prostorem pro tematickou i jazykovou analýzu moci a násilí ve společnosti, která dlouhodobě ustrnula ve stavu blízkém občanské válce.

Z českého pohledu jsou romány Burnsové pozoruhodné tím, do jaké míry vystihují klíčové aspekty naší vlastní komunistické minulosti – zvláště to, jaký dopad má na lidskou psychiku a na chování lidí ve veřejném prostoru život

v režimu, který svou autoritu odvozuje od skrytého i otevřeného, mnohavrstevného násilí. Ba co víc, přestože se tyto romány obracejí primárně do minulosti, těžko se při jejich četbě ubránit pocitu, že za současné politické situace představují sice nezamýšlená, ale přesto prozíravá proroctví o tom, do jakého bahna by česká společnost mohla v budoucnu opět zabřednout, kdyby propadla „válečně“ zkruslenému vidění typickému pro období nepokojů.

Když například Burnsová paroduje rétoriku belfastských katolických moralistů z konce sedmdesátých let, vrhá až tísnivé světlo na současné české konzervativce hřímající nejen v katolických kostelích proti genderistkám a homosexualistům – „A tak to pořád pokračovalo, hlavně ‚Tohle nesmíme dopustit‘ a ‚Lidi přece nespí s lidma‘ a ‚Manželství je základ státu, hned po územních hranicích.“ (*Milkman*, s. 42) –, případně proti troufalým heteroženštinám, které by snad chtěly mít v manželství ustláno na růžích: „Manželství neznamená mít ustláno na růžích. Je to boží přikázání, společenská povinnost, odpovědnost, znamená to chovat se přiměřeně věku, mít pravo-náboženská děcka a závazky a hranice a omezení a překážky. Neznamená to selhat v úsilí být požádána o ruku a skončit zažloutlá a vysušená, a umřít jako plachá, ale zatvrzelá stará panna na dávno zapomenuté, zaprášené, pavučinami obrostlé policiče.“ (s. 50) Když Burnsová v románech popisuje působení paramilitantních uskupení nebo třeba pouliční lynče páchané „obyčejnými slušnými lidmi“ („Ordinary Decent Folk“, *Little Constructions*, s. 49, 144, 261–263), těžko se zbavit dojmu, že též u nás se mezi „slušnými lidmi“ až příliš šíří poptávka po namakaných borcích aspirujících na pohraničníky všeho druhu a strážce pravého češství, neřkuli obhájce raději blíže nespecifikovaných, ale o to více vynášených „židovskokřesťanských“ hodnot.

Pokud pro nás z díla Burnsově plynou i jiná než čistě literární ponaučení, pak tato: dávejme si pozor na projevy, které společnost rozeštvávají na nás a ty druhé, zvláště pokud se výslovně nedistancují od násilí. A zejména se strašně řečí, které slovy *Mlíkaře* vytvářejí „tuhle psychopolitickou atmosféru plnou pravidel o sounáležitosti, o kmenové identitě, o tom, co se smí a co se nesmí, kdy věci zdaleka nekončí u ‚jejich jmen‘ a ‚našich jmen‘, u ‚my‘ a ‚oni‘, u ‚naší komunity‘ a ‚jejich komunity‘, ani u ‚za silnicí‘, ‚za vodou‘ a ‚za támhletím kamenem.“ (*Milkman*, s. 24) Odolávejme také všemu, co ve většinové společnosti neopodstatněně vyvolává a přiživuje až hysterický pocit bytostného ohrožení – zejména pokud jde o představu, že žijeme v obležení hordou nepřátel, kteří vždy a stále stojí „za dveřmi“ a jejich hrozivou přítomností lze ospravedlnit různé nouzové stavy a opatření, při nichž je nutno obětovat práva a svobodu rozmanitých jednotlivců pro dobro výhradně našeho kolektivu. A do třetice nedopustme, aby zvítězila myšlenka, že v reakci na ohrožení by bylo dobré založit si domobranu sestávající z ozbrojených skupinek našinců, kteří by se rekrutovali sice z obyčejných slušných lidí, ale spíš těch s býčími šíjemi a vypracovanými bicepsy. Tito obhájci zavedených pořádků by pak už

navždy nepolevovali v bdělé ostražitosti („Za mír se platí věčnou bdělostí“, jak hlásá lojalistické heslo na jedné známé belfastské pouliční fresce). Dnem i nocí by hlídkovali v ulicích, odchytávali všechny z hospody se navracející nepřátele (včetně vlastní závadové mládeže) a nám příusudlíkům tak zajišťovali kýžený pokoj, mír (Mír?) a klid na práci. Jak dobře ví dokonce i naivní hrdinka *Mlíkaře*, „lidé s ideologickými cíli nejednají vždycky ve jménu své ideologie“ (*Milkman*, s. 169), a severoirská historická zkušenost dokazuje dvojnásob. Zaprvé společnost, která je rozeštvána až do násilných střetů, může být *de iure* demokratická, a přesto fakticky ovládaná těmi, kdož jsou schopni a ochotni („proč-ne“) přivlastnit si moc a statky násilím na cizích i vlastních. Zadruhé, první vlnu idealistů zákonitě střídají borci v gangsterském stylu, kteří se rádi fotí ve vojenských kuklách a s kalašnikovy v ruce coby obránci vlasti před všemožnými nepřáteli, počínaje lidmi s nesprávnými jmény, účesy, pokrývkami hlavy, barvou pleti, vyznáním či rodným jazykem přes „potratářské homosexuální rebelky“ (*Milkman*, s. 156) a jiné „problematikářky“ až po nepřizpůsobivé všeho druhu. Abychom se jednou nedožili toho, že i u nás budou komanda slušných lidí pořádat trestné výpravy proti každému, kdo s nimi na požádání (a „požadáním“ tu myslím namířenou zbraň) odmítne táhnout za jeden provaz. Pak by bylo na každou četbu celých románů, a ještě k tomu za chůze, pozdě.

Literatura

Burns, Anna: *Little Constructions* (2007), London: Harper Perennial (HarperCollins) 2008.

Burns, Anna: *Milkman*, London: Faber & Faber 2018.

Burns, Anna: *Mostly Hero*, e-kniha, eBookPartnership.com 2014.

Burns, Anna: *No Bones* (2001), London: Flamingo (HarperCollins) 2002.

Moriarty, Gerry: Man killed waiting outside school for son, *The Irish Times*, 5. 12. 2018, s. 2.

VZTAH J. M. COETZEEHO K ANGLICKÉ ROMANOPISECKÉ TRADICI

I. PSANÍ: SÁM SE SVÝM (NE)PŘÍTELEM

„Dokonce bych se odvážil tvrdit, že pozice autora je ze všech nejslabší. Autor se nemůže na rozdíl od kritika odvolávat na spásný odstup od díla – to by byla jednoduše lež – a ani nemůže předstírat, že je tím, kým byl, když dílo psal – to znamená, když nebyl sám sebou.“¹

Jihoafriický spisovatel afrikánského původu John Maxwell Coetzee (1940) píše převážně anglicky, a angličtinu označuje za svůj mateřský jazyk. V roce 1963 získal magisterský titul University of Cape Town na základě pojednání o díle Forda Madoxe Forda, v roce 1968 obhájil na University of Texas v Austinu doktorskou práci založenou na kvantitativní a kvalitativní stylistické analýze anglických děl Samuela Becketta. Současně se věnoval studiu programování, kybernetiky a statistiky – a v jeho textech o literatuře a psaní se od počátku dostává do popředí zájem o jazyk „jako stroj“ (spíše než jazyk „jako systém“). Mezi jeho první literární pokusy dokonce patří experimenty s možnostmi počítačového generování poezie, které však později označil za pouhé „zabíjení času“. V jeho projevu předneseném při převzetí Nobelovy ceny za literaturu v prosinci 2003 však jako by se ozývalo tušení, že právě „zabíjení času“ – ať už v podobě přečkávání rozličných „časů soužení“, anebo v podobě odvážného útočení na „samu Smrt na sinavém koni“ – je vlastní, i když ne jedinou funkcí literárního stroje.

Coetzeeho prvotina *Dusklands* vyšla v roce 1974, následovaly romány *In the Heart of the Country* (1977, č. *V srdci země* 2009), *Waiting for the Barbarians* (1980, č. *Čekání na barbary* 2002), *Life & Times of Michael K* (1983, č. *Život a doba Michaela K.* 1988), *Foe* (1986, č. *Ďábel DeFoe* 2011), *Age of Iron* (1990, č. *Doba železná* 2010), *The Master of Petersburg* (1994) a *Disgrace* (1999, č. *Hanebnost* 2002). V literárněkritických článcích se Coetzee zabývá jednak jihoafrickou literární tradicí, jednak kanonickými díly evropské literatury (Defoe, Kafka, Beckett, Dostojevskij, Rilke aj.). Značnou pozornost věnuje jazykovědným

1 Rozhovor J. M. Coetzeeho s Davidem Attwellem v oddílu *Kafka* v knize J. M. Coetzee: *Doubling the Point. Essays and Interviews*, ed. David Attwell, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1992, s. 206; dále jen Coetzee 1992.

otázkám, za všechny jmenujme statě o stylistickém a rétorickém významu slovesného rodu.²

Vývoj Coetzeeho díla lze popsat jako dva souběžně probíhající děje. V rané tvorbě se autor osvobozuje od pozitivistických konstrukcí jazyka a kultury tím, že je vpisuje do fiktivních příběhů jako zosobněné „mytologie“. Tyto mytologie pak postavám v hraničních stavech – na rozhraní vlastní a cizí kultury, na hranicích impéria, na okraji žánru, na sklonku života – vytvářejí prostor k promluvě, například z pozice „já“, anebo naopak promluvu znemožňují. Životní příběhy postav, přesněji charakter jejich promluv, případně možnost promluvy vůbec, se stávají zatěžkávací zkouškou působnosti různých mytologií: často v kontextu koloniálních dějin a na půdě jihoafrického Kapska. „Mytologiemi“ pozdějších Coetzeeho děl jsou různé literárněvědné teorie, ať už je to tradiční pojetí literárního realismu, strukturalistické či poststrukturalistické teorie a v neposlední řadě i tzv. teorie postkoloniální. Zároveň se tedy v Coetzeeho dílech odehrává ještě něco jiného. Tak jako „Robinsonův člověk“ provádí i Coetzee pozorování strojovosti jazykového vyjádření, strojovosti psaní – mimo jiné tak, že se vpisuje do způsobu psaní svých oblíbených autorů: Defoea, Kafky, Becketta, Dostojevského, Rilka, Hölderlina, Hardyho, Schreinerové a dalších.

Dalo by se říci, že k Defoeovi se Coetzee znovu a znovu vrací právě jakožto k vynálezci stroje zvaného román. Jak funguje román jako stroj, srovnáme-li ho s popravčím strojem v Halifaxu? Co vyrábí, když ne smrt? Je-li autor románů jeho vynálezce, kdo tento stroj obsluhuje, kdo je tu kat? Existuje nějaký obyčej, jenž by odsouzení umožňoval chodu románového stroje přece jen uniknout, při splnění nespelnitelných podmínek? A opravdu jen na okraj: odkud pocházejí brky, jimiž se tento stroj v něčíh rukou vpisuje do historie?

II. ALEGORIČNOST: CO JE CO A CO TO ZNAMENÁ

„[...] a zobrazit jeden druh uvěznění jiným je stejně rozumné jako zobrazit něco, co doopravdy existuje, něčím neexistujícím.“

(Defoeova předmluva k *Vážným zamyšlením*)

„Je to alegorie! volala žena z ulice; ale on tu alegorii, kdyby ho zabili, ne a ne uvidět. Tolik jeho zpráva.“

(z Coetzeeho nobelovské přednášky)³

2 Tři z těchto úvah, *The Rhetoric of the Passive in English* (1980), *The Agentless Sentence as Rhetorical Device* (1980) a *Isaac Newton and the Ideal of a Transparent Scientific Language* (1982), byly přetištěny v Coetzee 1992, s. 147–194.

3 V původním znění: *„It is an allegory! cries the woman in the street; but he can see no allegory for the life of him. Thus in his report.“* J. M. Coetzee: *He and His Man* (Nobel Prize Lecture), 7. 12. 2003, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2003/coetzee/lecture/>.

Coetzeeho nobelovský projev má nepřeložitelný název *He and His Man*. Jedná se o zřejmý odkaz k Defoeovu *Robinsonovi*: Robinson hovoří o Pátkovi jako o „my Man Friday“, čímž ho označuje za svého sluhu (ač je vlastně otrok). Coetzee však vztah pána a otroka v otázce psaní nejen rozrůzňuje, ale i zdvojuje: v angličtině totiž název přednášky znamená jak „on a jeho člověk“, tak „on sám se svým člověkem“, respektive „já sám se svým člověkem“, to jest já, jenž se zdráhám promluvit z pozice svého já.

Projev je ukázkou způsobu psaní, který je pro Coetzeeho typický: přepisuje se zde Defoe. Coetzee si přivlastňuje obsah Defoeových spisů: nejen postavu Robinsona Crusoea, ale také Defoeovy „zprávy“ o volavých kachnách a popravčím stroji v Halifaxu z cestopisu *Tour through the Eastern Counties of England* (1722). Ten byl později zahrnut do knihy *A Tour through the Whole Island of Great Britain* (1724), jež obsahuje i ilustraci halifaxské gilotiny. Coetzee si dále přivlastňuje řadu epizod z *Deníku morového roku* (*A Journal of the Plague Year*, 1722, č. 1982). Předlohou protagonisty *Deníku* byl údajně Defoeův strýc Henry Foe. Zastřená autobiografičnost Defoeových próz Coetzeeho zjevně přitahuje i dráždí. V obranném gestu si Coetzee psaním přivlastňuje i řadu okolností z Defoeova života, čímž „staršího“ autora přepisuje na postavu: Defoe je například oním obchodníkem, jemuž u Coetzeeho nejprve přimýšlíme cihelnu, jen abychom mu ji vzápětí odplavili Temží, a tak jej přivedli k bankrotu. Defoe je také majitelem vlastnických práv, jenž se kdysi ohrazoval proti kanibalským imitátorům „svého“ *Robinsona*. V předmluvě k druhému dílu *Robinsona* pak Defoe ústy svého člověka Robinsona na adresu svých imitátorů napsal: „Ti škodí pravému majiteli díla způsobem, jaký vyvolává odpor u všech poctivých lidí. A tento pravý majitel pevně věří, že má právo je vyzvat, aby dokázali, že mezi tím, co dělají, a olupováním pocestných či vykrádáním domů je nějaký rozdíl.“ Defoe mluví o „svém“ *Robinsonovi*, tak jako *Robinson* mluví o „svém“ ostrově: Coetzee si bere na mušku oba zároveň.

Hlavní ale je, že si Coetzee přivlastňuje též Defoeův styl. Na jedné straně přebírá doslovnou (obchodnickou) popisnost: obraty jako „to je to“, „toto je tam“, „to se dělá tak“, „tam mají to a to“, vysvětlivky („to čili něco jiného“), výčty, souřadná spojení. Na druhé straně vystihuje, jak Defoeův text navzdory této doslovnosti neustále sklouzává k alegoričnosti. Precizně například napodobuje význačný rys *Deníku*, jímž je vypravěčovo kolísání mezi přesvědčením, že „za“ morem nic není (že mor je cosi, co se dá beze zbytku popsat), a naopak náboženským, figurativním výkladem moru jako znamení Božího trestu za lidské hříchy. V Coetzeeho projevu se popisuje a alegorizuje jiný mor: psaní jako proces, výsledek a instituce.

Esejem o *Robinsonovi* a nobelovským projevem se ale vztah J. M. Coetzeeho k životu a dílu Daniela Defoea (asi 1660–1731), považovaného za jednoho ze zakladatelů anglické romanopisecké tradice, nevyčerpává. Mezi oběma texty není jen mezera neboli nic, ale i něco, co „něco znamená“: znamení, stopa.

Především, i když ne výhradně je to stopa po Coetzeeho románu *Foe* (č. *Ďábiel DeFoe*), experimentálním přepisu Defoeova *Robinsona Crusoea* (a částečně i románu *Roxana*). Coetzeeho přepis se k původnímu románu vztahuje dvěma způsoby. Zaprvé jako k mýtu o počátcích moderní západní (protestantské) civilizace. Defoeův román je tedy v první řadě stroj na výrobu mýtu. Coetzee tento mýtus zpochybňuje tím, že čtenářovu pozornost obrací ke způsobu, jakým tento mýtus vznikl. (Postupuje tedy obdobně, jako to později učiní Peter Carey u legendy o zbojníku Nedu Kellym. Lze se dohadovat, do jaké míry jsou oba autoři ovlivněni Nietzscheho postřehem, že základním krokem každé kritiky pojmu, mýtu či instituce je již pouhé odhalení skutečnosti, že tyto mají konkrétní historii a většinou neslavný původ.) Coetzee tedy píše svůj román jako příběh o vzniku příběhu *Robinsona Crusoea*. Do tohoto příběhu vpisuje i *Robinsonovo* ztroskotání na ostrově, ovšem v jiné podobě, než jak je známe od Defoea. Vypravěčkou románu *Foe* je ztroskotavší Susan Bartonová, Angličanka, jež se v průběhu svých dobrodružství ocitá na ostrově obydleném podivným mužem jménem Cruso (sic!) a jeho otrokem Pátkem. Zmíněnou vypravěčskou strategii – užití ženské postavy jako východiska i ohniska vyprávění zpracovávajícího mužský příběh, přepisujícího „mužský“ žánr (např. dobrodružný či pastorální román) anebo zobrazujícího tradičně „mužský“ diskurz (věda, filozofie) – volí Coetzee často. A to nejen ve svých románech, ale i v zatím posledních dvou prózách – *The Lives of Animals* (1999) a *Elizabeth Costello* (2003) –, které výrazně rozostřují hranici mezi fiktivní a nefiktivní prózou, vyprávěním a esejem, literaturou a kritikou.

Coetzeeho Cruso je na rozdíl od Defoeova *Robinsona* i samotné Susan s jednotvárným životem na nehostinném ostrově zcela spokojený. Netouží být zachráněn, netouží vepsat se do historie, a proto také i přes Susanino naléhání odmítá cokoliv psát. Jeho vzpomínky na dobu před ztroskotáním, jakož i dohady o Pátkově minulosti jsou navíc mlhavé nebo si protirečí. Jako pravý protestant pracuje nikoliv kvůli přežití, ale protože každou práci, byť by byla sebenesmyslnější, považuje za bohumilejší než „divošskou“ zahálku. Jeho kolonizační projekt je sice zcela neplodný, ale zato velkolepý: je jím výstavba terasovitých políček, která však není čím osadit. Cruso terasy připravuje pro případ, že by někdy v budoucnosti dorazili na ostrov kolonisté pracovití, a hlavně dost prozíraví na to, aby ztroskotali i se zásobou semen...

Coetzeeho Pátek je na rozdíl od Defoeova *Pátka* černoš, nikoliv Karib, a navíc je němý, protože mu kdysi z neznámých důvodů vyřizli jazyk. Coetzee vůbec mění „realie“ příběhu včetně popisu ostrova tak, aby odkazovaly na Jižní Afriku. Trosečníci jsou nakonec zachráněni, ale záchrana neznamená spásu – čas soužení opuštěním ostrova nekončí. Cruso umírá na lodi plující zpátky do Anglie, Pátka čeká v Anglii mnohem bezdušší život než na ostrově, ale ani Susan se spásy v podobě sepsání vlastních dobrodružství nakonec nedočká. Vlastní děj románu *Foe* tvoří její pokusy přimět spisovatele Foea,

aby jí pomohl sepsat její příběh, a zároveň se postarat o Pátka, což mimo jiné znamená pokusit se němého Pátka „rozmluvit“.

Čímž se dostáváme k druhému způsobu, jímž se Coetzeeho přepis vztahuje k *Robinsonovi Crusoeovi*. *Robinson Crusoe* je román, jenž vznikl ve stejné době jako tzv. autorský mýtus, tedy kanonizující a zároveň právní představa o vzniku a autorství literárního díla. Defoe tedy pro Coetzeeho není jen Defoe, ale také první autor v moderním smyslu slova: spisovatel a majitel slov, obchodník se slovy a myšlenkami. Román je tedy zároveň stroj na výrobu autorství: majetku a autority. K tomuto rysu románu odkazuje již titul Coetzeeho přepisu, jenž je nepřeložitelnou hříčkou. „Foe“ je Foe: vlastní jméno Daniela Defoea, který si rodinné příjmení pozměnil předponou *de* někdy kolem roku 1695. Zda tak učinil, aby si dodal na urozenosti, anebo aby snáze unikl před věřiteli, případně z nějakého jiného důvodu, není známo. V angličtině však *foe* také něco znamená: nepřítel. V jakém smyslu je Foe nepřítel, anebo nepřítel Foe? Kdo je nepřítel koho?

Románový Foe je na útěku před věřiteli. O literární formě, jakou by měla dostat Susanina dobrodružství, má vlastní představu. V zápase o autorství mezi ním a Susan se autorská autorita ukazuje být nikoliv věcí pravdy či pravdivosti, ale moci slov – v níž se odráží mimojazykové mocenské pozice, jimiž je každý diskurz poznamenán – a prodejnosti příběhu. V zápase o slovo paradoxně sehraje klíčovou roli němý Pátek. Právě jeho minulost – včetně příběhu zmrzačení, jež mu znemožňuje příběh o zmrzačení vyprávět – se zdá být oním kýženým počátkem, bez něhož ani příběh ostrova nemůže být sepsán. Nemožností odvyprávět příběh úspěšné kolonizace ostrova a civilizace divocha – v rámci Prozřetelnosti řízeného příběhu ztroskotání a spásy – jsou ovšem ohroženy nejen koloniální dějiny, ale i sama věrohodnost (své-bytnost) aktérů příběhu. Cenou, jíž se platí za touhu stát se autorem vlastního příběhu, je ztráta sebe sama, zejména ztráta symbolické hodnoty vlastního těla (tu si v románu *Foe* podrží právě jen Pátek). Moc nad vlastním příběhem a způsobem, jakým bude odvyprávěn, jakmile se člověk jednou dal na cestu autobiografie, se v tomto románu ukazuje být nejen věcí (dějinné) spásy, ale i vypravěčova bytí či nebytí.

Není divu, že pozice autora připadá Coetzeemu ze všech nejslabší. Když už jsme se jednou rozhodli „se psát“, znamená to, že na tom, jak obstojíme ve věci psaní (a čtení), závisí naše bytí a nebytí, záchrana, spása. Proto „Coetzeeho člověk“ píše tak, jako by útočil na čtvrtého jezdce Apokalypsy, samu Smrt na sinavém koni. Ovšem Coetzeeho texty vesměs působí jako alegorie, jež samy sebe přečetly jako alegorie již v procesu psaní. Vědomí vlastní alegoričnosti mají vepsané do těla textu jako znamení. Tímto znaméním čtenáři znemožňují, aby se s čistým svědomím oddal alegorické četbě, a nutí ho zkoumat, odkud se bere v textu podvojnost a mnohoznačnost. Základem všech Coetzeeho pokusů vepsat se do „svého člověka“ je proto otázka: lze si

při psaní udržet vládu anebo aspoň přehled nad tím, co se při psaní děje a co napsané znamená? Podotkněme zároveň, že „Coetzeeho člověkem“ je tu nejen Defoe, ale také, ne-li především už jmenovaní Kafka, Beckett a další, například Jonathan Swift. A pokud si na konci života stráveného trmácením na obchodních cestách v záležitosti psaní uvědomíme, že udržet na uzdě alegoričnost zpráv není zkrátka v naší moci, dá se s takovým vědomím ještě psát, mluvit a žít *beze studu*?

Coetzeeho pochybnosti o hodnotě psaní (v řádu peněz i v řádu spásy) vycházejí jednak z jeho chápání spřízněnosti jazyka, řeči a psaní s mocí – která si zpravidla vynahrazuje slabost svých pozic brutalitou – a jednak z osobní zkušenosti s kolonizací a apartheidem v Jihoafrické republice.⁴ Jak se Coetzee vyjádřil v jednom z rozhovorů, při psaní se vždy snaží docílit, aby se v popředí vypravěčského diskurzu, a tudíž i čtenářovy pozornosti, ocitla otázka „Kdo píše? Kdo se tu s perem v ruce staví do mocenských pozic?“⁵ Zdá se, že právě toto – a nikoliv důvěryhodnost děje, životnost postav, originalitu příběhu a hladký chod literárního stroje – považuje Coetzee při psaní za věc cti a snad i milosti.

III. STŘEDNÍ ROD PSANÍ

Psát znamená „psát se“, být „sám se svým člověkem“: toužit po spříznění a vzájemnosti, jež však psaní z principu neumožňuje. V této souvislosti hovoří interpreti o takzvaném „středním rodě“ psaní („doing writing in the middle voice“). Termín pochází z Coetzeeho krátkého textu *A Note on Writing*,⁶ který problematizuje zdánlivě čistý protiklad činného a trpného slovesného rodu v moderních indoevropských jazycích. Dodnes prý lze u některých sloves vycítit „přítomnost jakéhosi přízraku středního rodu“, svědčícího o existenci tří, nikoliv dvou rodových pozic: činný – střední – trpný.

Jedním z takových sloves má být „psát“. Psát (v činném rodě) znamená konat tuto činnost bez odkazu k vlastnímu já, dost možná, i když ne nutně, za někoho jiného. Psát (ve středním rodě) znamená konat tuto činnost (nebo ještě lépe: konat psaní) s odkazem k vlastnímu já. Neboli – po vzoru Barthesova skoku od gramatiky k významu – „psát dnes znamená učinit se ohniskem působení promluvy (la parole); psát s tím, jak jsem psán; ponechat pisatele (le scripteur) v psaní, nikoliv jako psychologický subjekt [...] ale jako činitele“.

4 Základními texty tu jsou Coetzeeho knihy *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa* (Johannesburg: Radix - Yale University Press 1988) a *Giving Offense. Essays on Censorship* (Chicago: University of Chicago Press 1996).

5 Rozhovor J. M. Coetzeeho s Tony Morphetem (1984). Citováno z *Critical Essays on J. M. Coetzee*, ed. Sue Kossew, New York: G. K. Hall 1998, s. 6.

6 J. M. Coetzee: *A Note on Writing* (1984), in: Coetzee 1992, s. 94–95.