Maturitní práce z předmětu Český jazyk a literatura

Gymnázium Jana Keplera

Tři dimenze hrdinství ve středoevropské literatuře

Miroslav Lžičař 2019

Vedoucí práce: Blanka Činátlová

Osnova

Úvod **3**
Inspirace | Poselství středoevropské literatury 4
Téma práce 5

Filozofické inspirace **6**
Prostor jako fenomén 7
Prostor jako médium 9

Středoevropský prostorový komplex **11**

Tři dimenze hrdinství **14**
Odstup a forma 16
Habsburský mýtus, mediokrita a ideál formy 16
Metoda a rituál 19
Moc a slast 20
Aparát a infrastruktura 21
Bezprostřednost a bezformí 23
Švejk a rozpad uniformy 23
Odloučení a transformace 26
Anděl dějin 28

Závěr **30**
Tři dimenze hrdinství 30
Tři dimenze střední Evropy 31
Tři dimenze závěru 31

Úvod

Inspirace | Poselství středoevropské literatury

Ještě před samotným začátkem psaní této práce jsem si kladl otázku, co je na středoevropské literatuře dvacátého století tak aktuální a naléhavé. Nejspíše bychom dokázali snadno vysvětlit, proč byl velký zájem o literaturu, kulturu, historii a o pojem střední Evropy vůbec ještě před přelomem milénia, ostatně vystihuje to slovinský prozaik Drago Jančar v eseji Konec tisíciletí, účet století[1] – jedná se o nostalgii, touhu *„...ohlédnout se jednou zpátky, k době, kdy to všechno začalo, kdy byla společnost nehybná, její ideje bohaté, umění různorodé [...] Kdy ‚svět ještě ležel v jitřní mlze a oddával se andělu zla...'"*. Avšak jakou funkci má mít středoevropská literatura v dnešním světě, kde se z ní možná stalo spíše *„Kuriózum, na které se stojí fronta ve výprodeji, kde je volně nabízeno, aby přivábilo turisty?"*.[2] A když pomineme politický rozměr entuziasmu, se kterým Milan Kundera obhajuje tento kulturní koncept v eseji Únos Západu aneb tragédie střední Evropy, nostalgii, jež pojem střední Evropy vždy do velké míry konstituovala, nebo turistickou „fascinaci"... Jaké sdělení v sobě středoevropská literatura nese pro mladší generaci, jako je ta naše, a co v ní potom hledat, jak ji číst? Přitom cítíme, že otázka identity – a to jak národní, tak individuální – a možnosti identifikace je pro středoevropana v současném globalizovaném světě nebývale důležitá – ovšem oslovuje tuto potřebu a touhu, nebo také nutkání hledat na základě tohoto sebeurčení identitu novou, středoevropská literatura?

–

Pokud se chceme zbavit Jančarova pocitu z Konce tisíciletí, že *„...jsme zůstali s prázdnýma rukama, zůstal nám jen „konec dějin", pragmatismus, vylhané bohatství senzací a něco málo ducha."*[3], je nutné přemýšlet o středoevropské literatuře jinak – ne pouze ve smyslu společensko-historickém, jako o paměti, ke které se obracíme,

[1] Drago Jančar In Trávníček, V kleštích dějin, Host, Praha, 2009, str. 230
[2] Konrad In Trávníček, tamtéž 209
[3] Jančar tamtéž, str. 230

o dějinách, jež končí, nýbrž ve smyslu něčeho univerzálnějšího, co zakládá naší identitu.

Smyslem této práce je dotknout se několika témat a literárních motivů, které rezonují v atmosféře střední Evropy nezávisle na diskontinuitě dějin a geopolitické situaci. Předpokládám, že estetické kvality středoevropské literatury vyvstávají z určitého kulturního podhoubí, jenž odráží kolektivně sdílenou zkušenost středoevropanství. Na čem se tato zkušenost zakládá? Čím je unikátní? Jak se promítá do středoevropské literatury?

Téma práce

Tři dimenze středoevropského hrdinství jsou úvahou nad pojmem prostoru střední Evropy a nad jeho funkcí ve středoevropské literatuře, především pak v aspektech hrdinství vybraných děl. Nejde mi o vytvoření pomyslného katalogu typů, encyklopedické klasifikace nebo hierarchizace hrdinů a nevím, jestli někomu tato práce poslouží jako interpretační klíč. Jejím cílem je spíše naznačit neuchopitelnou diverzitu středoevropské literatury a skrze některé zajímavé aspekty naznačit její mnohotvárnost a ambivalenci, spíše než pojmout celek. Nebudu tak klást důraz na tradiční kategorie, chronologii literárních žánrů nebo jednotlivých děl a své teze budu ilustrovat na útržkovitých příkladech napříč modernou a postmodernou a napříč autory různých národností – čerpat tak budu například z Josepha Rotha, Roberta Musila, Franze Kafky, Jaroslava Haška, Bruna Schulze, Stefana Chwina, Witolda Gombrowicze, Thomase Bernharda, W.G. Sebalda nebo z Dragana Velikiće. Výběr však není nijak reprezentativní a není to ani jeho cílem. Cílem jinak zdánlivě nesystematické fragmentární juxtapozice jednotlivých příkladů je spíše provokovat, než reprezentovat[4] a spíše pokládat otázky, než odpovídat. Domnívám se však, že to přes riziko jisté zkratkovitosti umožní pojmout téma šířeji a místy načrtnout nekonvenční spojitosti. Sice čerpám z některých ustálených ustálených pojmů – například z práce italského literárního historika Claudia Magrise, jehož *Habsburský*

[4] Výslednou klasifikaci tak prosím chápejte spíše na motivy Borgesovi "jisté čínské encyklopedie", která dělí zvířata na: patřící císaři, nabalzamovaná, zdomácnělá, prasátka, sirény, bájné, toulavé psy, zvířata zahrnutá do této kategorie, co jsou jako bláznivá, nespočítatelná, nakreslená tenoučkým štětcem z velbloudí srsti, a podobně, ta, co právě rozbila džbán a ta, co z dálky připomínají mouchy. (Borges In Foucault Slova a věci)

mýtus v moderní rakouské literatuře je považován za základní studii v tématu středoevropské literatury a problematiky střední Evropy vůbec; nebo z dalších neméně důležitých teoretických prací – primárně však vycházím z filozofické pozice.
Pomocí různých filozofických koncepcí prostoru poukážu na neoddělitelnou spjatost prostoru střední Evropy a hrdinství ve středoevropské literatuře. Fenomenologie boří tradiční koncept prostoru jakožto fyzikální veličiny, ke které lze objektivně přistupovat, a uvádí prostor do vztahu s tělesnou zkušeností člověka, s vlastním prožitkem prostoru a tím, jak se člověku jeví. V tom se inspiruji Husserlem, Heideggerem a Merleau-Pontyho pojetím prostoru a těla. Aby však bylo možné prostor analyzovat v jeho společenském významu a jako *heterogenitu subjektivních výpovědí*, jako prostor vztahů a neustálé interakce, „vymezování se“ vůči druhým, inspiruji se Deleuzeho a Guattariho poststrukturalistickým přístupem.
Následně se budu zabývat již konkrétně prostorem ve střední Evropě a na pojmu *středoevropského prostorového komplexu* naznačím, proč je téma středoevropského prostoru tak palčivé a jakým způsobem se dotýká jednotlivce. Na základě filozofické inspirace následně vyvodím tři aspekty hrdinství vycházející z tohoto prostorového komplexu, primárně však z literatury, pro níž má podle mé argumentace prostorová zkušenost zásadní význam a to ve významu tělesném i duševním.
Jednotlivé aspekty hrdinství ve středoevropské literatuře – Odstup a forma, Bezprostřednost a bezformí, Odloučení a transformace – tak vyjadřují v podstatě obecné postoje hrdinů, ve významu jejich vlastností, názorové nebo hodnotové pozice, ale i prostorové zkušenosti, způsobu „vymezování se“ k druhým, který tvoří klíčovou součást identity člověka. Nejde tedy pouze o tři dimenze hrdinství, ale také o hrdinství tří dimenzí – hrdinství prostoru jako takového.

Filozofické inspirace

Podle Sławińského prostor v literatuře „*už není jen jedním z komponentů zobrazené skutečnosti, ale je také středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují. Fabule, svět postavy, konstrukce času literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako*

jeho aspekty, části či převleky".[5] Prostor tak zjevně není v literární fikci pouze záležitostí „popisu", ani neplní funkci němého svědectví – často totiž není pouze prostorem statickým a mlčícím, ale prostorem prožitým a procítěným – a tak naskýtá příležitost jak skrze něj lépe porozumět světu jednotlivých postav, vcítit se do jejich pozice a postoje.

Fenomenologie se zabývá prostorem právě v podobě toho, jak se jeví subjektu, a opouští tak tradiční pojem prostoru jako univerzální veličiny, newtonovského sensorium Dei – orgánu božího vnímání, pomyslného geometrického lešení, na kterém jsou umístěny objekty. Zaměření se na prožitek prostoru sice nenabízí metodu jak studovat prostor samotný, nicméně to ani není cílem, cílem je studovat prožitek člověka a prostorovou zkušenost pojímat jako fundamentální součást lidské existence.

Avšak prostor není pouze subjektivní záležitostí, ale především prostorem sdíleným, prostorem, který je v jistém smyslu intersubjektivní, podobně jako například samotný jazyk. A ve střední Evropě, kde je prostor navýsost kolektivní, sdílený a mimořádně nahuštěný (detailněji tento aspekt rozebírám v kapitole Středoevropský prostorový komplex), jsou důležité především prostorové vztahy mezi lidmi a národy. Různý vztah lidí k prostoru se potom může lišit podobně jako se od sebe liší jednotlivé jazyky. A především, pomocí studia těchto prostorových vztahů lze podobně jako v případě studia jazyka hlouběji proniknout do nitra individua.

Prostor jako fenomén

Fenomenologie definuje prostor doslova (a to mi přijde z literárněvědného hlediska užitečné) jako to, co se prostírá. A prostírá se například „nahoru", „dolů", „doprava" nebo „doleva" – to znamená na základě tělesných poloh. Podstata orientace tak spočívá v jevech přirozeného světa (orientace – oriens – východ slunce), prostor není jakýmsi apriorním geometrickým lešením, nýbrž kontinuem jevů a jejich vzájemným uspořádáním, což udává perspektiva vypravěče, jeho úhel pohledu a způsob vidění, ale především jeho vlastní tělo – tělo jako axis mundi. Tento vztah lze

[5] Sławinski, J: Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století Brno: Host, 2002, s. 117.

i obrátit a kromě definice prostoru na základě těla se zabývat i zkoumáním těla na základě prostoru. Prostor je vnímán tělesně a tělo můžeme naopak chápat také jako těleso, prostorový fenomén o sobě. K tomu lze dojít skrze Husserlovo transcendentálně-filosofické pojetí tělesné duality, které tyto premisy obsahuje, ale možná ještě názorněji skrze Heideggerovu fundamentální ontologii.

Ústředním principem a odpovědí na otázku lidské existence je podle Heideggera pojem pobyt (Dasein – doslova „bytí tu‘‘), jakožto bytí, které definuje jeho vlastní konečnost – smrt se stává nejvlastnější možností pobytu a „perfectio člověka‘‘ je „výkonem starosti‘‘ – existovat znamená „starat se‘‘ o svojí existenci a „autentického bytí‘‘ můžeme dosáhnout teprve v momentech uvědomění si své smrtelnosti. Heidegger se zabývá primárně otázkou Sein (bytí), které se pokouší definovat na základě prostoru, onoho Da (tu, tady, zde, na tomto místě). Nicméně lze to i obrátit a věnovat se definici prostoru na základě bytí – tím je například koncepce prostoru příručního (Zuhandenheit), který je složený z věcí (Dinge), který je uchopitelný, manipulovatelný a instrumentální – jedná se v podstatě o antropologickou konstantu, která se promítá například i do vnímání krajiny: *„Les je obora, hora je kamenolom, řeka je vodní síla, vítr je vítr „v plachtách". Zároveň s odkrytým „světem našeho okolí" setkáváme se s takto odkrytou „přírodou". (91 Bytí a čas)‘‘.* Heidegger nicméně už podrobněji netematizuje tělo jako takové a jeho hlubší souvislost s prostorem – prostor chápe jako apriori.[6]

Na to se zaměřuje teprve Merleau-Ponty, u kterého se tělesnost stává východiskem pro fenomenologii vnímání – modem vnímání a tedy i jakéhokoliv poznání je pro něj tělo – tak lze překonat limity ontologické metody a její kategorizace na pojem bytí, čas nebo prostor a studovat je jako fenomenologické aspekty v jejich organické provázanosti s tělem člověka. *„Tělo jako inscenátor mého vnímání působí, že se hroutí iluze shody mého vnímání s věcmi samými,“* píše Merleau-Ponty.[7] Pomocí zkoumání tělesnosti pak lze lépe porozumět fundamentálním filozofickým otázkam

---

[6] Prostor se nenalézá v subjektu, ani subjekt nenazírá svět, ‚jako by" svět byl v prostoru, nýbrž ontologicky správně pochopený „subjekt", totiž pobyt, je v jistém původním smyslu prostorový. A poněvadž je pobyt popsaným způsobem prostorový, ukazuje se prostor jako apriori. […] Apriornost zde znamená: předchůdnost vyvstávání prostoru (jakožto krajiny) v příslušném vyvstávání příručního jsoucna ve světě našeho okolí. (136)

[7] In Ponty Viditelné a neviditelné 18

– pojmům jako čas, prostor, řeč, rozum, poznání atd. – protože dochází k jejich realizaci na tělesné úrovni.

Především tohle je pro literární interpretaci důležité východisko a to jak pro studium těla a tělesnosti, tak pro pojetí prostoru ve vztahu s tělem. Můžeme tak předpokládat, že u hrdinů středoevropské literatury bude jejich tělesnost, jež je často výrazná a také se neoddělitelně podílí na jejich „postojích“, aspektem středoevropského prostoru jako takového?

Prostor jako médium

Prostor pro Deleuzeho a Guattariho není nikdy prostor o sobě, ale vždy prostor někoho. Prostor tak má vždy neúprosně mocenské a vlastnické konotace – Deleuze a Guattari rozlišují například rýhovaný prostor, který charakterizuje teritorializace, logos a hierarchizace, vlastnictví usedlíků; v kontrastu k hladkému, který je prostorem nomádů, bezformí, deteritorializace a „vyhlazování“. To zároveň implikuje i konkrétní antropologické důsledky, Deleuze a Guattari zmiňují použití látek.[8] Rýhovaná je tkanina, kterou tvoří osnova a útek, vertikály a horizontály, rub a líc, a proces tkaní-rýhování je procesem ustanovování určité hierarchie a řádu.[9] Hladká je plsť, spleť slisovaných tenkých vláken, „anti-tkanina‘‘, která nezná pravý úhel, nemá žádnou strukturu, ani rub, ani líc a vyrábí se nesystematicky, válením bloku sem tam. Látky jsou zároveň metaforou formy obecně. Tkanina implikuje logos – řád a hierarchii, míru a kalkulaci, euklidovskou geometrii, spíše vizuální vnímání. Pro plsť je naopak charakteristický nomos – prostor nevymezený, nerozdělený, venkovský – stojící v protikladu k polis. Hladké je neustálá změna, vývoj kontinuální vývoj formy, prostor afektů spíše než vlastností, haptické spíše než optické vnímání. Hladký prostor obsahuje intenzity, větry, hluky, síly a vlastnosti, zvukové a taktilní síly, jako je tomu v poušti, stepi nebo ledu. Praskání ledu a zpěv písků. Rýhované je to, co přetíná stálé a proměnlivé, co uspořádává a řadí rozdílné formy, co organizuje horizontální melodické linie a vertikální harmonické roviny. V hladkém časo-prostoru

[8] Následuje parafráze z DG Hladké a rýhované

[9] Deleuze uvádí Platónův model tkaní jako paradigma „královské vědy‘‘, tzn. umění vládnout lidem a vést státní aparát.

člověk obývá, aniž kalkuluje, a v rýhovaném časo-prostoru člověk kalkuluje, aby obýval. Hladké a rýhované je zároveň neustále v konfliktu – rýhy jsou zahlazovány a hladké je rýhováno – nekonečný zápas formy a bezformí, organizace a anarchie, lidského a zvířecího, stabilního a chaotického, statického a dynamického. K veškerému pokroku dochází v rýhovaném prostoru, ale všechno stávání se odehrává v hladkém prostoru.

Z toho Deleuzeho a Guattariho pojetí vyplývá, že prostor pro člověka znamená jednak prostorovou informaci (ve smyslu in-formatio – utváření), jednak obecnou zkušenost formy,[10] která se pak promítá do jeho vnímání, poznání a života vůbec. Především pak funguje intersubjektivně, má rozměr „vymezování se" k druhým a to z něj činí svého druhu médium – médium v McLuhanově pojetí z teorie médií *„medium is the message"*. Prostor je tak místem zápasu – zápasu fyzického, organického a anorganického – věčným pomezí a problémem hranic. Hranic těl, hranic pozitivní a negativní svobody, ale i hranic jazyků a pojmových schémat. Funguje jako rhizom – ve významu spojování sémiotických řetězců[11] – pokud bychom chtěli interpretovat rhizom jako mapu, nebyla by to mapa s měřítkem, mapa která ukazuje cestu, ale spíše *heterogenita subjektivních výpovědí*, kartografie, jejíž součástí je rozměr tělesné senzuality, imaginace a emocionality, jako interpretace bezprostředního okolí, ve kterém se nacházíme, skrze naše vědomí a podvědomí. Prostor tak může být i prostorem znakového systému, prostorem jazyka – zásadním předpokladem jeho vytvoření je však přítomnost subjektu, jelikož teprve interakce subjektů, tedy intersubjektivita tento prostor tvoří.

Jakou podobu má potom *heterogenita subjektivních výpovědí* středoevropského prostoru? Co zde reprezentuje hladké a rýhované, jací hrdinové jsou nomádi a kdo usedlíci? Jakým způsobem se vůči sobě „vymezují" středoevropští hrdinové, jak to

---

[10] Deleuze analyzuje hladké a rýhované napříč obory v modelu technologickém, hudebním, námořním, matematickém, fyzikálním a estetickém.

[11] *„Rhizom neustále spojuje sémiotické řetězce, organizace moci, okolnosti vztahující se k umění, vědám, společenským zápasům. Sémiotický řetězec se podobá hlíze soustředící v sobě velmi rozdílné akty, nejen lingvistické, ale i perceptivní, mimické, gestikulační, kognitivní: neexistuje jazyk o sobě ani univerzalita řeči, ale jen souběh dialektů, nářečí, slangů a odborných jazyků. (…) Neexistuje mateřský jazyk, ale převzetí moci dominantním jazykem v rámci politické multiplicity. Jazyk se ustaluje kolem farnosti, biskupství, hlavního města. Utváří cibuli. Vyvíjí se pozemními stonky a proudy, podél údolí řek nebo železničních tratí, šíří se jako olejové skvrny."* Deleuze G., Guattari F: Tisíc Plošin, přel. M.C. Caporale, Praha, Hermann & Synové, 2010, str.č.14

funguje v makroskopickém měřítku a co je výsledkem této interakce? Snoubí tyto způsoby „vymezování se“ nejintimnější tělesné a duševní prožitky s topografií, geopolitikou, nebo dokonce krajinnou pamětí?[12]

Středoevropský prostorový komplex

Mnoho kulturních teoretiků definuje pojem střední Evropy pomocí specifické zkušenosti prostoru, spíše než na základě geografického ohraničování nebo hledání polohy onoho „středu“. Milan Kundera popisuje ve střední Evropě zkušenost velké členitosti a kulturní různorodosti podle pravidla *„co největší rozmanitost na co nejmenším prostoru“,*[13] ale zároveň s tím zkušenost nahuštěnosti, tísně a útlaku ze stran „velkých sousedů“. Slovo „střed‘‘ totiž neznamená jakýsi neurčitý „meziprostor“ mezi západem a východem,[14] ale prostor kulturně a politicky autonomních národů, které je nutné bránit pro zachování středoevropské identity.[15] Podle Václava Belohradského *„pojem „Mitteleuropa“ zdůrazňuje zvláštní historický ráz rakouského soustátí: není ani německé, ani slovanské, ani maďarské. Jeho politické zdůvodnění a mravní základ leží v obraně, kterou poskytuje malým národům, žijícím podél Dunaje, proti německému a ruskému imperialismu.‘‘*[16] Není to ovšem dáno pouze historickým vývojem ve dvacátém století – věčné „soupeření národů“ je podle Claudio Magrise vůbec základem středoevropské ideje.[17]

---

[12] O krajině a paměti píše Schama – podle jeho teze lze většinu moderních pojmů vyvozovat z topograife: „*tolik našich moderních pojmů – říše, národ, svoboda, podnikání či diktatura – se uchyluje právě k topografii, od níž si vypůjčují přirozenou formu pro své stěžejní ideje“ (str.17) a v knize* Krajina a paměť rozvádí a na základě bohatých analýz o vztahu krajiny a kultury ukazuje, že „krajiny jsou na prvním místě kulturním jevem, nikoli přírodním; jsou to konstrukty imaginace projektované do dřeva, vody a kamene" (str.17)

[13] *„Střední Evropa toužila být zhuštěnou verzí Evropy se vší její kulturní rozmanitostí, jakousi malou arcievropskou Evropou, zmenšeným modelem Evropy, vytvářeným podle jediného pravidla: co největší rozmanitost na co nejmenším prostoru.‘‘* (Únos Západu aneb tragédie střední Evropy, rok atd.)

[14] Kundera dodává, že: „Ve slově „střední“ se skrývá nebezpečí: sugeruje představu mostu mezi Ruskem a Západem.‘‘ (Tamtéž)

[15] „Hluboký smysl jejich [zemí střední Evropy] odporu tkví právě v zápase o zachování vlastní identity - nebo, jinak řečeno, o zachování jejich západního charakteru.‘‘ (Tamtéž)

[16] *(Mitteleuropa: Rakouská říše jako metafora)*

[17] „Středoevropská idea je reakcí na soupeření jednotlivých národů...,‘‘ cituje Claudio Magris von Srbika In Habsburský mýtus, str. 29

Kundera se potom ptá na kořeny mimořádné kulturní originality středoevropského prostoru: „Vzniká pochopitelně otázka, zda celá tato tvůrčí exploze byla jen shodu zeměpisných okolností? Či zda její kořeny tkvěly v dávné tradici, ve společné minulosti? Nebo, řečeno jinak, vzniká ve střední Evropě skutečná konfigurace s vlastní historií? A pokud taková konfigurace existuje, lze ji definovat zeměpisně? Kde jsou její tradice?“[18]

Abychom nezůstali jen v rovině „shody zeměpisných okolností“, je myslím nezbytné věnovat se celkové atmosféře střední Evropy, tedy působení geografických a historických faktorů na člověka, na prožitek jednotlivce. Tento prožitek osobitě zachycuje právě středoevropská literatura ve své „tvůrčí explozi“ a skrze příběhy jednotlivých hrdinů vytváří obraz o dobové atmosféře a o specifické zkušenosti prostoru, která tuto atmosféru vytváří. A na základě toho lze pomocí Filozofické inspirace tento prožitek chápat ve vztahu mezi subjektem a makroskopickou situací, která jinak může působit jako pouhá „shoda okolností“. Než se však dostanu k rozboru jednotlivých literárních motivů a jejich kulturnímu podhoubí, chtěl bych poznamenat, že intenzivní vztah prostoru k subjektu a soukromého k veřejnému ve střední Evropě není jen záležitostí literární fikce – makroskopické změny a historické události nejsou jen abstraktním předmětem „salonních diskusí“, ale člověka se přímo dotýkají. Dokonce i název Kunderovi eseje Únos západu má zjevně tělesné konotace – líčení útlaku a tísně není pouze geopolitickou metaforou, když zvážíme, že mocenské praktiky se v konečném důsledku na úrovni tělesného nátlaku realizují. Jak jímavé je líčení rakouského filozofa a spisovatele Jeana Améryho o jeho únosu gestapem a mučení v pevnosti Breendonk, ve kterém se *„uskutečnila Třetí říše v celé své esencialitě“.*[19]

György Konrád mluví o tom, že lidé se ve střední Evropě nikam nehrnou a hrnou je teprve dějiny[20] – na jeho vyprávění je groteskní, že to myslí doslova – vypráví historku o tom, že v jedné maďarské vesnici vjel za všedního dne jeho známému do

[18] Tamtéž
[19] Jean Améry Bez viny, str.50
[20] Viz Lisabonská konference o literatuře In Trávníček 169

domu tank, který uklouzl na rozmočené cestě. Když známého později potkal, ptal se ho na to, co se stalo. „Přišly k nám dějiny,“ řekl. Jakoby zde „tlak času“ a zkušenost prostoru byly tak intenzivní, že pronikají člověku až pod kůži. Tělesnost středoevropského prostoru je v neposlední řadě námětem groteskních historek a nebo karikatur.

Na dobové karikatuře přejaté z Humoristických listů z roku 1912 je Rakousko zobrazeno jako matka a Uhersko jako otec, kteří vychovávají své nevlastní děti. Matka drží za ucho Čecha, za jejími zády stojí Polák a na židli sedí Němec. Maďar zatím trestá Rumuna. V pozadí stojí spoutaný Slovák. Repro LN

Na dobové karikatuře přejaté z Humoristických listů z roku 1912 je Rakousko zobrazeno jako matka a Uhersko jako otec, kteří vychovávají své nevlastní děti. Matka drží za ucho Čecha, za jejími zády stojí Polák a na židli sedí Němec. Maďar zatím trestá Rumuna. V pozadí stojí spoutaný Slovák.

Řekl bych, že právě tělesnost je základním aspektem středoevropského prostorového komplexu – pokud opomeneme groteskní historky a karikatury, na příbězích jako je ten Jeana Améryho se ukazuje jeho existenciální rozměr – Amérymu se jeho zkušenost do konce života nepodaří vytěsnit, uzavírá popis

hrůzných scén z pevnostního sklepení: *„Protentokrát bylo po všem. Stále ještě – pětadvacet let poté – visím na vykloubených pažích nad zemí, supím a obviňuji se. Žádné „vytěsnění“ neexistuje.“*[21]

Pojmem komplexu problém střední Evropy usouvztažňuji s komplexem oidipovským, tak jak o něm píše Sigmund Freud. Podle něj se efekt Sofoklovy tragédie zakládá na: *„protikladu mezi přemocnou vůlí bohů a marném vzpírání lidí, ohrožených neštěstím; odevzdání do vůle božstva, pochopení vlastní bezmocnosti“* (157 Výklad snů) a oidipovský komplex potom spočívá v podvědomé nenávisti mezi otcem a synem, v motivu zavrženého syna Oidipa a jeho následné otcovraždy. Jakoby osud střední Evropy byl také příběhem bezmoci a marného vzpírání lidí, příběh věčného selhání otcovského principu, ať ho chápeme v soudržnosti národů na základě dynastického principu a osoby otcovského mocnáře jako za Habsburské monarchie, nebo v jakýchkoliv jiných sjednocujících a imperialistických tendencích. Jakoby ve středoevropském kolektivním nevědomí byl přítomen tento odpor vůči nadnárodnímu univerzalismu a velkým ideologiím vůbec.

Klíčový je nicméně způsob, co tento prostorový komplex konkrétně znamená, jak se projevuje v literatuře a jakým způsobem se s ním střední Evropa vyrovnává – za tímto účelem se pokusím v následujících kapitolách vymezit základní „reakce“, způsoby vyrovnávání se s prostorovým komplexem a „vymezování se“ vůči druhým.

Tři dimenze hrdinství

Tři dimenze hrdinství jsou odpovědí na středoevropský prostorový komplex – lze je tak chápat nejen skrze způsoby „vymezování se“ – duševního, tělesného či kolektivního – vymezování se svým postojem, jako tělesným gestem nebo celým světonázorem – ale také jako vyrovnávání se s prostorovým komplexem. To znamená jako primordiální něvědomou reakci vycházející z určitého vztahu k prostoru tak, jak je do něj člověk „vržen“. Pokud Heideggerův pojem autentického bytí vychází z okamžiků uvědomění si své smrtelnosti, pojem autentického prostoru bychom mohli odvodit jako takového, který je s člověkem v konfliktu, vystavuje ho

[21] Tamtéž 57

překážkám a ohrožuje na těle. Heidegger tematizuje prostor příruční (Zuhandenheit), nás ale bude středoevropský prostor zajímat primárně jako prostor „z ruky“: les, který není oborou, hora, která není kamenolomem, řeka, která není vodní silou, vítr, který není „v plachtách“,[22] svět který nelze z podstaty lidské odvozovat primárně z jeho uchopení člověkem. Teprve tento typ prostoru vytváří středoevropský prostorový komplex a zároveň nutí hrdiny se s ním vyrovnávat, intenzivně se v odcizeném prostoru vymezovat a zaujímat postoje.

Tři navrhované aspekty vymezování se a zaujímání postoje dělím následujícím způsobem.[23]

A. Odstup a forma
B. Bezprostřednost a bezformí
C. Odloučení a transformace

První aspekt je v podstatě obrannou reakcí na ohrožení, nebo také vojenskou strategií – odstoupit, stáhnout se, opevnit se a ochraňovat integritu svého těla před nebezpečím. To sice pomocí formy – formy jako jisté hranice a dělící linie od ostatních – formy rýhované, která implikuje řád, logos a hierarchii. Takovou formou může být ve střední Evropě uniforma, nebo například byrokratický aparát či železniční infrastruktura. A hrdiny odstupu a formy jsou například úředníci, matematici, vojáci či inženýři.

Bezprostřednost je jednak charakterovou vlastností, která může reprezentovat příznačné rysy hrdinů v této kategorii – ve významu snahy o přirozenost a nelíčenost, ale někdy i o lehkovážnou nenucenost, což obojí znamená také boření

---

[22] V kontrastu s již zmiňovaným citátem z Heideggera: *„Les je obora, hora je kamenolom, řeka je vodní síla, vítr je vítr „v plachtách". Zároveň s odkrytým „světem našeho okolí" setkáváme se s takto odkrytou „přírodou". (91 Bytí a čas)“*

[23] Tři následující podkapitoly jsou psány za sebou a volně na sebe navazují, nicméně lze je číst i každou zvlášť. Hlavní důraz je však kladen na první kapitolu Odstup a forma, jelikož vychází z Habsburského mýtu, který je již dobře teoreticky uchopen. Tím tvoří i pomyslné podhoubí dalším dvěma kapitolám, proto je jí věnován také největší rozsah. Třetí kapitola je naopak nejkratší – zaměřuju se v ní pouze dílčí aspekt – na židovský vliv na středoevropskou literaturu. Jistě by si toto téma zasloužilo hlubší a detailnější rozbor, primárně mi však jde o upomenutí na jeho konotace v rámci rozdělení prostorových tendencí.

hranic a překážek, oproštění se od „ideálu uniformy“ a naopak směřování k bezformí – zároveň to je prostorovou metaforou a metaforou hladké formy – formy nomádské a nomické v protikladu k logické. Hrdiny Bezprostřednosti a bezformí tak jsou ve středoevropské literatuře například umělci, nomádi, děti, artisti či blázni.

Posledním aspektem, který nespadá ani do kategorie bezprostřednosti a bezformí, ani do odstupu a formy, ani není ničím „mezi“, je Odloučení a transformace. Odloučení ve směru „z povrchu pryč“ namísto odstupu, jež znamená jen distanci (od něčeho), odloučení je ve středoevropské literatuře natrvalo a implikuje ztrátu – ztrátu původního, případně ztrátu domova a kořenů. V metafoře formy to znamená transformaci ve smyslu přeměny a metamorfózy, která může být kulturní, jazyková, duchovní, ale i přímo tělesná. Mezi hrdiny Odloučení a transformace tak můžeme zařadit mnohé vystěhovalce a melancholiky, včetně některých autorů samotných, ale také hrdiny proměněné a zcizené a trans-formované.

Odstup a forma

Habsburský mýtus, mediokrita a ideál formy

Odstup a forma charakterizuje hrdiny vyvstávající z Habsburského mýtu – prostoru moderní rakouské literatury a kultury mytizující habsburský svět. Pro Claudio Magrise není *„...obyčejným procesem běžné poetické transfigurace reality, nýbrž totálním zaměněním jedné reality (historicko-společenské) za jinou (fiktivní a iluzorní): jde tedy o sublimaci konkrétní živé společnosti do pitoreskního, bezpečného a spořádaného světa pohádky. [...] [Habsburský mýtus]* není totiž pouhou evokací minulosti, nýbrž *má své místo v historickém procesu deformace rakousko-uherské reality.“(HM 17)* Podle Magrise je tak pro Rakousko příznačný „úřednický ideál“, který má evokovat svědomitost a řádné dodržování zákonů (pocit spravedlnosti, klidu a bezpečí) a je v něm „příznačně koncentrována rakouská mediokrita, včetně svého omezeného obzoru a své skromné, rezervované a puntičkářské důstojnosti“ (HM 29-30)

Zprvu se možná může zdát nesamozřejmé, proč by měl „úřednický ideál“ v „pohádkovém světě“ Habsburského mýtu znamenat odstup a mediokritu. Magris to naznačuje tím, že „habsburská idea je vynuceným kompromisem bez možnosti

alternativy (slovo kompromis je ostatně leitmotivem celé c. a k. historie a c. a k. duše)...''(HM 29), což znatelně koresponduje i s mediokritou středoevropského prostoru jako takového; ve kterém „střed'' znamená v mnoha ohledech také „průměr" – mírné klimatické podmínky, komfortní krajinný reliéf, nic zdánlivě nenarušuje klidné bydlení a zaběhlý chod věcí; v Habsburském mýtu pak s principem lidové monarchie „v tradičním a ‚venkovském smyslu' dobrotivých citových pout a vazeb"'.[24] Jelikož však jde o vynucený kompromis, který je ve skutečnosti spíše patriarchálním útlakem a nadnárodním principem produkujícím prostorový komplex, než idylou „venkovského soužití", na hrdinech se aspekt „vynuceného kompromisu'' nutně projevuje.

Odstup proto neznamená pouze úřednickou odměřenost, ve smyslu bezkonfliktního postoje a jisté lhostejnosti ke předmětu, „systémem akurátní nedbalosti" jak to popisuje Magris, (HM 29) ale především opravdovým odstupem ve smyslu stáhnutí se a důrazu na tělesnou i duševní distanci, serióznost a téměř náboženskou adoraci formy. Průměrnost není žádným hrdinským ideálem – tím je naopak výkon, výkon ve smyslu tréninku, drezůry, ukázněnosti a poslušnosti, výkon Musilova „geniálního závodního koně" (kde výkon sportovní znamená také výkon duševní, podle prvorepublikového tělovýchovného motta „v zdravém těle zdravý duch'') a výkon perfekcionistický, výkon v dosažení formy – ve smyslu zdraví, síly, připravenosti a čistoty.

–

Jáchym Pasenow z románu Náměsíčníci Hermanna Brocha se řídí na základě *„nadčasové ideje uniformy"*[25] *a snahy* „vyvracet splývavé a rozplizlé podoby života,

---

[24] ...oním klíčovým datem by však mohl být milostivý rok 1806, kdy se František II., císař Svaté říše římské národa německého, stává Františkem I., císařem rakouským. [...] Habsburkové, zbaveni moci v Německu v důsledku válek v 18.století a napoleonského období [...] se v této chvíli snaží dát monarchii nový *modus vivendi* a nový princip soudržnosti. Právě tehdy se rodí ideál „Velkého Švýcarska", v němž budou „mé národy" spojeny dynastickým principem a osobou otcovského mocnáře. Vzniká tak princip lidové monarchie [...] v tradičním a „venkovském smyslu" dobrotivých citových pout a vazeb,'' (Magris, 28)

[25] Broch, Hermann 18 … A protože romantika vzniká vždycky tam, kde se věci pozemské povyšují v absolutno, tkví skutečná podstata romantiky našeho věku v uniformě, skoro jakoby existovala nadzemská a nadčasová idea uniformy… (18)

podobně jako [uniforma] ukrývá měkké a rozplizlé tvary lidského těla“.[26] Ať tato idea reprezentuje chladný odstup, úřednickou pečlivost, vojenskou poslušnost nebo „ideový šat“ či „ideové přestrojení“.[27] Charakterové vlastnosti a jednání takových hrdinů vystihuje uzavřenost, introverze, nebo dokonce bázeň a služebnická pokora – skrývání se za uniformou a tabuizace bezformí – Jáchym Pasenow věří v nadčasovou ideu uniformy; Karel Josef z Pochodu Radeckého, syn zasloužilého barona Trotty von Sipolje, při poledním zkoušení deklamuje svému otci, co je to subordinace.[28] Jindy není kladen takový důraz na pokoru, ale spíše na loajalitu metodě – to může znamenat třeba zákony matematiky nebo inženýrskou praxi. Musilův Muž bez vlastností, matematik Ulrich, který je nejprve vojákem, pak inženýrem a nakonec se stane matematikem, přičemž také náruživě sportuje a je představitelem „racionalizovaného hrdinství“ – *Že by to byl právě měšťák, kdo předjímá začátek nového, kolektivního, mravenčího hrdinství? Bude se mu říkat racionalizované hrdinství a bude velmi krásné. (17) a zásady, že* „i drobná všední práce přivede na svět ve svém souhrnu a svým uzpůsobením pro toto sčítání mnohem víc energie než hrdinské činy…(17). Dále je charakterizován (jako jednou z mála vlastností) *smyslem pro možnost* – například při pohledu z okna s hodinkami v ruce počítá vozy a vybledlé tváře chodců, odhaduje rychlosti, úhly, živé síly kolem proudících mas atd., z čehož potom ještě dedukuje logické zákonnitosti. K. z Kafkova Zámku, který selhává jako zeměměřič, se sice žádnou titernou mravenčí prací nebo racionalizovaným hrdinsvím prací obecně neprojevuje, ale nedokáže se oprostit od nutkání „prohlédnout“ zámek,[29] dozvědět se jeho význam, a místo odchodu zůstává i bez práce a přistupuje na hru absurdního byrokratického aparátu.

–

Důraz na loajalitu, nebo dokonce preciznost a perfekcionismus může ve své vyhraněné formě nicméně může vést k teritorializačním tendencím,[30] mocenskému

[26] Broch, Tamté
[27] Husserl In Běléhradský
[28] Viz Roth 27
[29] A to i doslova jako klíčovou dírku.
[30] Teritorializace je podle Deleuzeho a Guattariho procesem zabírání teritoria, ustanovování řádu a hierarchie, dělání prostoru rýhovaným.

zneužití nebo k jinému způsobu vytěsňování komplexu, který žádná forma nedokáže zastřít nebo racionalizovat. Extrémem spořádaného člověka, který si potrpí na čistotě – čistotě těla, stejně jako čistotě krve a národa – je Hitler.[31] Jeho charakter vychází ze stejného principu – Odstup a forma – vyrovnávání se s prostorovým komplexem atd. jako u dalších výše zmiňovaných hrdinů.

Metoda a rituál

Podstatou matematiky, sportu, úřadu, ale i vojny je rituál. Musil píše o tom, že v Habsburské monarchii je „cosi klerikálního" – domnívám se, že se to projevuje na všech úrovních, nejen co se týče byrokracie a státního zřízení. Proniká to totiž i do sféry mezilidských vztahů – ukázkovým příkladem je proto mladý Karel Josef v Pochodu Radeckého, jehož nedělní oběd s otcem má přesný systém a hierarchii, fetišisticky konsolidovaná pravidla, gesta a posunky, podle kterých se v přesném pořadí obědvá postupně nudlová polévka, hovězí špička a třešňové knedlíky – samotný akt servírování je sakralizován, polévka se podle „starého zvyku" servíruje s nataženýma rukama, při podávání hovězí špičky baron von Trotta a Sipolje nejprve dlouze mlčí a konzumuje „především esenci pokrmů",[32] což zabere údajně více než polovinu času oběda. Rituálem je samozřejmě i samotný vojenský marš, Pochod Radeckého, který v knize zazní několikrát a naposled při pohřebním procesí.

Druhem rituálu může být také sportovní trénink nebo například líčení, kterému se v Gombrowiczově Ferdydurke oddává matka moderní gymnazistky v koupelně, v pomyslném „oltáři modernity". Obojí spojuje striktní řád, odměřený čas a téměř exaktní postup. Zároveň také tělesná očista. Rituální aspekt se nicméně často přelévá v důraz na výkon. Cílem je „udržovat tělo vycvičené ve stavu pardála", „hýbat se a jíst biftek".[33] Stejnou rituální podobu mají ale i úřední úkony nebo

---

[31] Přesvědčivě to objasňuje Jordan Peterson, profesor psychologie na Univerzitě v Torontu, který představuje Hitlera jako spořádaného člověka háklivého na tělesnou čistotu, což dokládá konkrétními jeho politickými činy – Hitler se nejprve angažoval například na deratizaci továren atp. – rétorika Konečného řešení a eugenické smýšlení je rovněž založené primárně na tělesných metaforách. Jordan Peterson stručně shrnuje argumenty ve vysílání H3 Podcast – zde je záznam dostupný online: https://www.youtube.com/watch?v=6dwsYWF7TXI&t=1s

[32] Roth, Joseph, Pochod Radeckého, str. 28

[33] Parafráze z Musil, Robert, Muž bez vlastností, str. *44*

matematické počty. Spojuje to systém, hierarchie, rutina a neotřesitelná víra v metodu.

Moc a slast

Pokud odhlédneme od sakrálního rozměru rituálního jednání, mýtického aspektu Habsburského mýtu – lze to interpretovat ne jako dobrovolné jednání (záležitost osobního „vyznání"), ale jako mocenskou intervenci do soukromého života. Všechny rysy „měšťanství" a biedermeieru tomu napovídají – od normovaného kuchyňského nádobí a bytového nábytku, přes ošacení ovlivněné Brochovou „ideou uniformy", po veřejný prostor, prostor institucí, ale i hospod a kaváren. Kavárenská atmosféra, ve které se nezávazně zevluje a šmíruje, se na úřadech mění v atmosféru mocenského dohledu.[34] Jak intenzivně tento úzkostlivý pocit popisuje Kafka v románu Zámek! Samotná budova zámku je jakýmsi emblémem moci, moci která všude dohlédne (místní vědí o K-ovi často ještě předtím než se seznámí), ale vidět není, samotná je nepřístupná.

Biedermeier řídící se ideálem „řádné domácnosti" se také rozvíjí za metternichovského absolutismu, doby největšího potlačování a kontroly občanských aktivit – moc tak proniká i do užitého umění, čalouněného nábytku nebo maloveného porcelánu – jeho základem je pohled se smyslem pro detail a řád, ale také pohled mocenský, přivlastňující, teritorializující – pohled pornografický. Tento pohled spojuje důraz na perfekcionismus užitého umění biedermeieru, úřednickou pečlivost, ale i vojenskou poslušnost. Poněvadž dochází k redukci subjektu na objekt moci a upevnění vztahu hierarchie. Je to také pohled vyvolávající slast – je to slast sadomasochistická, která spočívá ve „spoutání pohledem", zotročení submisivního jedince pomocí uniformy – všimněme si, jaký jaký důraz je ve 120 dnech Sodomy kladen na ošacení, stuhy, kostýmy a převleky obětí: *„...vyvolení chlapci budou, vyjma večerních quadril, kdy bylo předepsáno kostýmování, oblékání do úborů ve stylu pruských uniforem zrůžového saténu, zdobených třpytivě bílým hedvábím.".* [35] Převlékání má také speciálně stanovený, uzákoněný řád a systém.[36] Ne náhodou

[34] Pro podrobnější rozbor mocenské architektury a vizuálního dohledu viz Foucault Dohlížet a trestat

[35] viz de Sade, Markýz, Stodvacet dnů sodomy 74

[36] Jedna skupina bude oblečena asijsky, druhá španělsky, třetí turecky a čtvrtá řecky, denně však budou kostýmy obměňovány. Spodní části oblečení budou vždy sepnuty pouze jehlou, kterou stačí

jsou pruské uniformy této estetice šité na míru. V Sacher-Masochově[37] Venuši v kožichu zase dominuje kůže. „*Uzavřen ve svém tvrdším pouzdře, sevřen řemenními a přezkami, zapomene na spodní šat a nejistotu života, ba život sám od něho daleko odtoupí,*“[38] píše Broch o uniformě, která tvoří „druhou kůži“ člověka.

Aparát a infrastruktura

Topografickým emblémem habsburské monarchie je železniční síť – revoluční technologie, která v duchu vědecké racionality a pokroku vyjadřuje spolehlivost a železnou pravidelnost, která nepodléhá rozmarům počasí nebo omezené síle koní a v „zajetých kolejích“ přesně vytyčených a naměřených tras, které vedou přímo a bez žádných oklik, nečeká cestující žádné překvapení nebo nepředvídatelné zdržení. Železniční síť symbolizuje technologický pokrok, mobilitu, akceschopnost, překonání hranic prostoru, zkrácení času cesty a zároveň větší dostupnost ciziny – namísto ideálu světoobčana jde však spíše o akt moci a strategickou záležitost – železnice také slouží hlavně průmyslu a později vojenským účelům – a větší dostupnost ciziny neznamená větší otevřenost cizímu, ale maximálně turistiku, ze které se nicméně železniční dopravou vytrácí jakékoliv dobrodružství a nonkonformita, jezdí se po přesně vytyčené cestě a pohled z okna vlaku se stává „pohlednicí“ nebo filmem.
Železniční síť tak paradoxně spíše upevňuje tradici, ustanovuje řád a hierarchii – primárně jde o infrastrukturu, tedy vytyčení cest a nastolení systému, redukci dopravy na problém metody, dopravy, která má být svobodná a bez závazků – tím zhmotňuje princip státního zřízení a právního systému celé monarchie – ten je rovněž infrastrukturou s cílem nastavit pevný „jízdní řád“ a docílit tak toho, aby systém přesně daných pravidel fungoval sám o sobě, nezávisle na jednotlivci, a nebyl tak prostor na chybu.

---

vytáhnout, aby se těla od pasu dolů prezentovala nahá. Dozorkyně budou střídavě oblékány jako jeptišky, zdravotní sestry, vdovy nebo čarodějky. (de Sade 25)

[37]Spojitost masochismu se Sacherovým dortem může působit náhodně a možná komicky, přijde mi ale velmi trefná – slast masochistická a mocenská zjevně není od slasti chuťové příliš daleko. První Sacherův dort byl také připraven na Metternichův příkaz.

[38] Broch, Hermann, Náměsíčníci, str. 19

Tento ideál samozřejmě ztroskotává – aparát nebo infrastruktura totiž nemůžou nikdy fungovat apriori, stejně jako nezaručuje absenci paradoxů pozitivistické právo nebo axiomatický systém matematiky – a stává se u obojího předmětem středoevropské absurdity, grotesknosti a dějinné tragédie.

Železniční síť ukazuje, že jakákoliv tradice (aparát, metoda, rutina, rituál, systém, hierarchie, struktura atd.) podléhá mechanice stroje – stroje, který za normálních okolností automaticky funguje a zdánlivě tak člověka zprošťuje závazků a nonkonformity, nutnosti jakkoliv s ním interagovat, vést spor, pokud se však zaslepeně spoléhá na jeho automatickou funkci a opomíjí se význam jednotlivosti, lehce se stane, že jedna malichernost (vypadlé kolečko, úřednický překlep) bude mít nedozírné následky. Dojem spolehlivosti aparátu tak navozuje spíše jeho aura magična a víra v tradici, než jeho reálné fungování. Obdobou této instrumentální grotesknosti je Magrisův motiv pramene Dunaje (řeky symbolizující středoevropskou ideu), kterým je podle pátrání jistého inženýra vodovodní kohoutek, který nejde zavřít; ve vzduchu však visí otázka – co kdyby ho někdo zavřel?

Na železnici se odehrávají dějiny střední Evropy – ne náhodou se v románech často objevuje motiv „vlaku dějin“ – vlak se jednak stává symbolem kairického času[39] – času osudových okamžiků a historických mezníků, jako v případě Leninovy revolucionářské cesty zaplombovaným vlakem do Petrohradu.[40] Nakonec jsou to také vlaky směřující do koncentračních táborů, vlaky zkázonosné a děsivé s konečnou stanicí na onom světě.

Bezprostřednost a bezformí

Švejk a rozpad uniformy

Jestliže aspekt Odstupu a formy se zakládá na odměřenosti, loajalitě a ideálu uniformy, hrdiny Bezprostřednosti a bezformí charakterizuje opak – absence hranic, bezformí, boření tradice, nonkonformita, anarchie. Jde o popření Habsburského

[39] A mimochodem také času relativistického – klíčový Einsteinův myšlenkový experiment je založen na metafoře vlaku.

[40] Například v románu Astrachán je líčena Leninova a Nabokovova cesta vlakem – minou se v protisměru.

mýtu a úřednického ideálu, jde o reakci na prostorový komplex, která usiluje o překonání odstupu a distance, ne však s cílem nové nadnárodní jednoty nebo „venkovských vztahů“ s ostatními, nýbrž s cílem provokovat individualitou subjektu, rozpolceností hrdiny, která však nespočívá v ničem romantickém, ale v tom, že uniká jakékoliv formě – uniká psychologizaci a jednoduchému zařazení – nikdy není jasné, jestli tito hrdinové chovají racionálně nebo iracionálně, přihlouple nebo mimořádně inteligentně, uměle nebo přirozeně, morálně nebo nemorálně. Příkladem hrdiny, u kterého se výrazně projevuje princip Bezprostřednosti a bezformí je Haškův Švejk, kterého zdánlivě charakterizuje „princip lidovosti“ příznačný pro fejeton Habsburského mýtu, Švejk je také primárně sluha, sluha feldkuráta Katze, a do toho voják – všechno jakoby mělo jeho hrdinský typ zařazovat spíše k aspektu Odstupu a formy s humoristickým prvkem, který dělá Švejka zdánlivě lehkovážným, jednoduchým, průzračným a samozřejmým atd. Vyvstává nicméně otázka, na kterou se ptá Karel Kosík:[41] *Jaký je smysl anekdotických vyprávění? Existuje v Haškově díle problematika času, komiky, tragičnosti, grotesknosti? A kdo je Švejk?* Nicméně jak Kosík ukazuje, že říci, kdo je Švejk, je extrémně problematické – *Švejk se jeví jako dobrák a chytrák, blázen a blb, státem uznávaný idiot a státem podezíraný rebelant, simulant a vypočítavec, špion a loajální poddaný.* – a dochází k tomu, že Švejkova identita je neredukovatelná.

Zatímco hrdiny Odstupu a formy lze také většinou s odstupem a jednoznačně interpretovat, Švejk to nepřipouští – uniká uniformě, která se na něm rozpadá: *Nekonečné faldy od noh až přes prsa, kam až sahaly kalhoty, mimovolně způsobovaly obdiv diváků. Ohromná blůza se záplatami na loktech, zamaštěná a špinavá, klátila se na Švejkovi jako kabát na hastrošovi. Kalhoty visely na něm jako kostým na klaunovi z cirku.*[42]

Švejk tak v podstatě tak předjímá další hrdiny Bezprostřednosti a bezformí – umělce, děti, nomády, artisty a blázny.

–

[41] Viz Kosík, Kdo je Švejk

[42] Viz Hašek, Osudy dobrého vojáka Švejka, str. 93

U hrdinů Bezprostřednosti a bezformí nelze mluvit dobře mluvit o jejich charakterových vlastnostech, protože jejich psychika je ambivalentní a nepřístupná. V podstatě k nim neoddělitelně patří tento paradox hranice a bytostného pomezí. Neustálého balancování, stejně jako balancuje Nietzschův Zarathustra na provaze nataženém nad propastí.[43] Provazochodce činí hrdinou primárně cesta, nikoliv cíl.[44] Stejně tak umělce, děti, nomády, blázny atd. spojuje neustálý vývoj a formace, nebo spíše únik z formy – u nomáda jde o samotný kočovný způsob života, dobrý umělec se tradičním formám vymyká, dítě si teprve formu osvojuje, ale dospívá zároveň i tím, že se jiných forem zbavuje.

Ke Švejkově nezařaditelnosti se na základě Kosíkovy eseje nabízí ke srovnání hrdinové Franze Kafky. Především pak hrdinové jakými je umělec na hrazdě nebo umělec v hladovění, kteří reprezentují podobnou ambivalenci. Při všem se zdá neintuitivní, že by měli být i Kafkovi hrdinové, jejichž osud je navýsost tragický, něčím bezprostřední. Bezprostřední jistě nejsou svým chováním, ve smyslu Švejkovy spontaneity, improvizace atd. Vše nasvědčuje spíše uzavřenosti a odcizení – zajetí – umělec v hladovění je uzavřen v kleci, umělec na hrazdě visí ve vzduchu a nemůže se pustit.

Přesto mají se Švejkem a s ostatními bezprostředními hrdiny něco společného. Je to tělesná grotesknost, ve spojení s absurditou a trapností – především pak aspekt expozice těla, který už sám o sobě pro navození této atmosféry stačí. V cirkusové manéži se exponuje tělo visící na hrazdě. V kleci zase jako kuriózní atrakce pro diváky. Groteskní je srovnání těla lidského s tělem zvířecím – tělo umělce v hladovění, potom co umře hladem, nahradí mladý pardál, jakoby mezi tím nebyl žádný rozdíl.[45]

---

[43] *„Člověk jest provaz natažený mezi zvířetem a nadčlověkem - provaz nad propastí. Nebezpečný přechod, nebezpečná chůze, nebezpečný pohleď zpátky, nebezpečné zachvění, nebezpečná zastávka.“*

[44] Nietzsche to spojuje s údělem člověka: *Co je velkého na člověku, jest, že je mostem, a nikoli účelem: co lze milovati na člověku, jest, že je přechodem a zánikem. (Nietzsche, Tak pravil Zarathustra, str. 125)* Jasnější to je z promluvy O třech proměnách, kde posledním stádiem je dítě (za lvem a velbloudem).

[45] Teï to tu dejte do poøádku! øekl dozorce a umìlce v hladovìní pochovali i se slámou. Do klece vak dali mladého pardála. I ten nejtupìjí duch se citelnì osvìil pohledem na toto divoké zvíøe pøevalující se v té dávno zpustlé kleci. Jemu nechybìlo nic. Hlídaèi mu bez dlouhého rozmýlení nosili potravu, která mu chutnala; ani svobodu podle veho nepostrádal; toto ulechtilé, vím potøebným a k prasknutí oplývající tìlo jako by i svobodu nosilo s sebou; jako by mu vìzela kdesi v chrupu; a radost ze ivota mu

Aspekt tělesné expozice, trapnosti a grotesknosti je pak vlastní i dětským hrdinům – jejich tělo dělá groteskní často už samotná nízkost postavy a zdůrazňování nízkého (jezení, spaní, vylučování), primárně však, když je dítě zakrslým dospělým, nebo dospělým, který se dítětem zpětně stal. Tím je třeba Ferdydurke ze stejnojmenného románu Witolda Gombrowicze (věnovat se mu budu hned v následující kapitole), nebo Oskar Matzerath z románu Plechový bubínek Güntera Grasse, který působí jako dospělý vypravěč v dětské postavě. Grotesknost tak vyvolává nepoměr těla dítěte a například ještě hrb, který mu postupně naroste. Při vyprávění je zároveň celou dobu šmírován, čehož si je vědom, a tak lze říci, že své tělo, stejně jako svůj příběh, vypravěči exponuje. To také vytváří komplikovanou vypravěčskou situaci (to podtrhují také občasné změny vypravěče nebo střídání první a třetí osoby) a vytváří tak opět všudypřítomnou ambivalenci – Oskarovi nelze stoprocentně přiřknout žadná tvrzení, politické stanovisko, rasový původ, ani odpovědnost za jeho odporné činy (z pozice dítěte nenese odpovědnost).

Forma a bezformí

Klíčovým hrdinou, který reprezentuje dilema formy a bezformí je Gombrowiczův Ferdydurke – třicetiletý spisovatel, jež se znovu octne v pubertálním věku a období dospívání, vrátí se do školy a celou dobu se snaží unikat ze spárů jakékoliv formy, vyhýbat se radám a dohledu „tetinek“, nenechat se zformovat institucí školy, nebo rodinou moderní gymnazistky. Zápas o formu se přitom celou dobu odehrává i na tělesné úrovni – namísto formování ducha se ve škole nasazují „držky“, „ksichty“, grimasy a „zadničky“ a spor profesorů analýzy a syntézy (Filidora a Antifilidora) spočívá v tom, že jeden druhého rozkládá na tělesné fragmenty, které přestávají být ovladatelné a žijí si vlastním životem (prsty se začnou hýbat samy od sebe, uši plachtit, nos kývat, končetiny se rozcházejí každá na jinou stranu atd.) a druhý zceluje. Vypravěč se ptá: *„Která trýzeň je však ta hlavní a fundamentální? […] hlavní a zásadní trýzní je podle mého názoru trýzeň špatné formy, špatného exteriéru čili jinak řečeno trýzeň fráze, grimasy, ksichtu, držky - ano, to je zdroj, pramen, začátek*

---

sálala z tlamy tak mocnì, e jí diváci stìí odolávali. Avak pøemohli se, tísnili se kolem klece a nechtìli se hnout z místa. (Kafka, Povídky 146)

a z toho harmonicky vyplývají absolutně všechna ostatní utrpení, bláznovství a muka. Nebo by se možná mělo říci, že vůdčí, základní trýzní není nic jiného než utrpení pocházející z omezování druhým člověkem, z toho, že se dusíme a lapáme po dechu v těsném, úzkém, neelastickém prostoru, do něhož nás uzavírá představa jiného člověka o nás.‘‘

Fundamentální je trýzeň špatné formy – to na všech úrovních: forma těla a prostoru, forma idejí, forma umění, forma jazyka… – a Ferdydurke se z jejího zajetí snaží dostat pryč – stejně fundamentální je ale otázka – lze se docela zbavit formy? Ferdydurke v tom neuspěje.

A to je i ústřední dilema tohoto archetypu – je vůbec možné zbavit se formy? Je možné formu narušovat, aniž by se jednalo pouze o vytvoření jiné formy? Jak se pozná nová forma? Je umělec v hladovění oddaným, leč nepochopeným konceptuálním umělcem, který se nebojí pro své dílo zemřít a posouvá hranice formy jako takové? Nebo pouze lacinou cirkusovou atrapou?

Odloučení a transformace

Hrdinství Odloučení a transformace vyplývá z nemožnosti návratu do původního stavu a původní formy. Zatímco odstup není vynuceným postojem, ale pouze dobrovolným gestem nebo „názorem“ či metodou, odloučení charakterizuje ve střední Evropě spíše odcizení, a to ve smyslu ztráty – ztráty domova, ukradené minulosti nebo ztráty života, který člověk vedl. Tím pádem nutně spočívá ve vyhnanství a vystěhovalectví, tak jak ho líčí například W.G.Sebald v románu Vystěhovalci, kde popisuje životní příběhy židovských exulantů žijících v různých částech světa v cizině a v osamění. Ve spojení historiografie s literární fikcí a zároveň fotografickou přílohou to tak vytváří alegorii – alegorii vystěhovalectví a ztráty domova, alegorii paměti a vzpomínání, alegorii melancholie a možná alegorii osudu židovského národa – to však skrze ryze subjektivní výpověď a velmi osobní vypravěčskou perspektivu. Tentýž osud – vystěhovalectví – se totiž týká W.G.Sebalda samotného.

Vystěhovalectví v sobě nutně nese také motiv nevratné změny, transformace, která je zapříčiněná tím, že je člověku ukraden prostor – prostor domova, který tvoří součást jeho identity. Literatura však ukazuje, že novou identitu a nový domov mimo střední Evropu nalézt nelze.

Také jakoby byl únik ze střední Evropy nemožný. Intenzivní melancholickou atmosféru, kterou tato zkušenost navozuje, vystihuje například město Gdaňsk, tak jak ho vykresluje román Hanemann Stefana Chwina v době sovětské okupace – přes naléhavost evakuace z něj není úniku – nelze se zříci domova a oprostit od kořenů – lodě s uprchlíky ztroskotají a samotný Hanemann místo evakuace melancholicky bloumá po opuštěných domácnostech, jejichž poetika věcí jako jediná udržuje jeho vzpomínky na živu. Jakoby nebylo možné zbavit se ideje střední Evropy – věčného soupeření malých národů, této zahuštěné koexistence navozující pocit útlaku a prostorové tísně – aniž by tím zároveň pro člověka nedošlo ke ztrátě domova, jeho středoevropského genia loci. Domov, jazyk a kultura malých národů nejspíše vyvstává především z povahy jejich juxtapozice s národy vedlejšími, není to ale otázka hranic, jako spíše otevřenosti k cizímu a možnosti sebeidentifikace na základě toho.

Pocit odloučení je pravděpodobně obecnou poválečnou tendencí – drtivá většina autorů se uchyluje k nějakému způsobu reflexe světových válek a holokaustu, k vyrovnávání se s pamětí a individuálním i kolektivním svědomím, což často to vede ke znechucení a jedním z výsledků je tak takzvaná Antiheimatliteratur (protinárodní literatura) a fenomén „kálení do vlastního hnízda“ – nemilosrdné kritiky vlastní domoviny z válečných zvěrstev.[46]

Je však důležité poukázat na hlubší vliv židovské kultury na středoevropskou literaturu. Očekávám, že to není pouze věcí osudu židovského národa a poválečného vývoje, ale že do středoevropské literatury hlouběji proniká židovská teologie.

[46] Tento postoj reprezentuje například Jean Améry, kterého jsem v kapitole Středoevropský prostorový komplex stručně zmiňoval. A mezi dalšími autory například rakouští spisovatelé jako Thomas Bernhard nebo Elfriede Jelineková.

Závěr

Cílem analýzy jednotlivých způsobů vymezování se u hrdinů středoevropské literatury bylo poukázat na význam prostorového kontextu hrdinství ve středoevropské literatuře. Prostor je ve filozofii velmi komplexním a mnohotvárným pojmem, který nicméně potenciálně umožňuje zkoumat vztah mezi velmi prostorem intimním a i prostorem v makroskopickém měřítku, což je pro pojem střední Evropy z hlediska středoevropského prostorového komplexu, který jsem v této práci formuloval extrémně důležité.

Seznam literatury

1. *Trávníček, V kleštích dějin, Host, Praha, 2009*
2. *Magris, Claudio, Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*
3. *Guattari a Deleuze, Tisíc plošin*
4.

5. *Sławinski, J: Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století Brno: Host, 2002,*