

NA

DE

host

Pavel
Barša

Román
a dějiny

Vychází s finanční podporou
Ministerstva kultury ČR

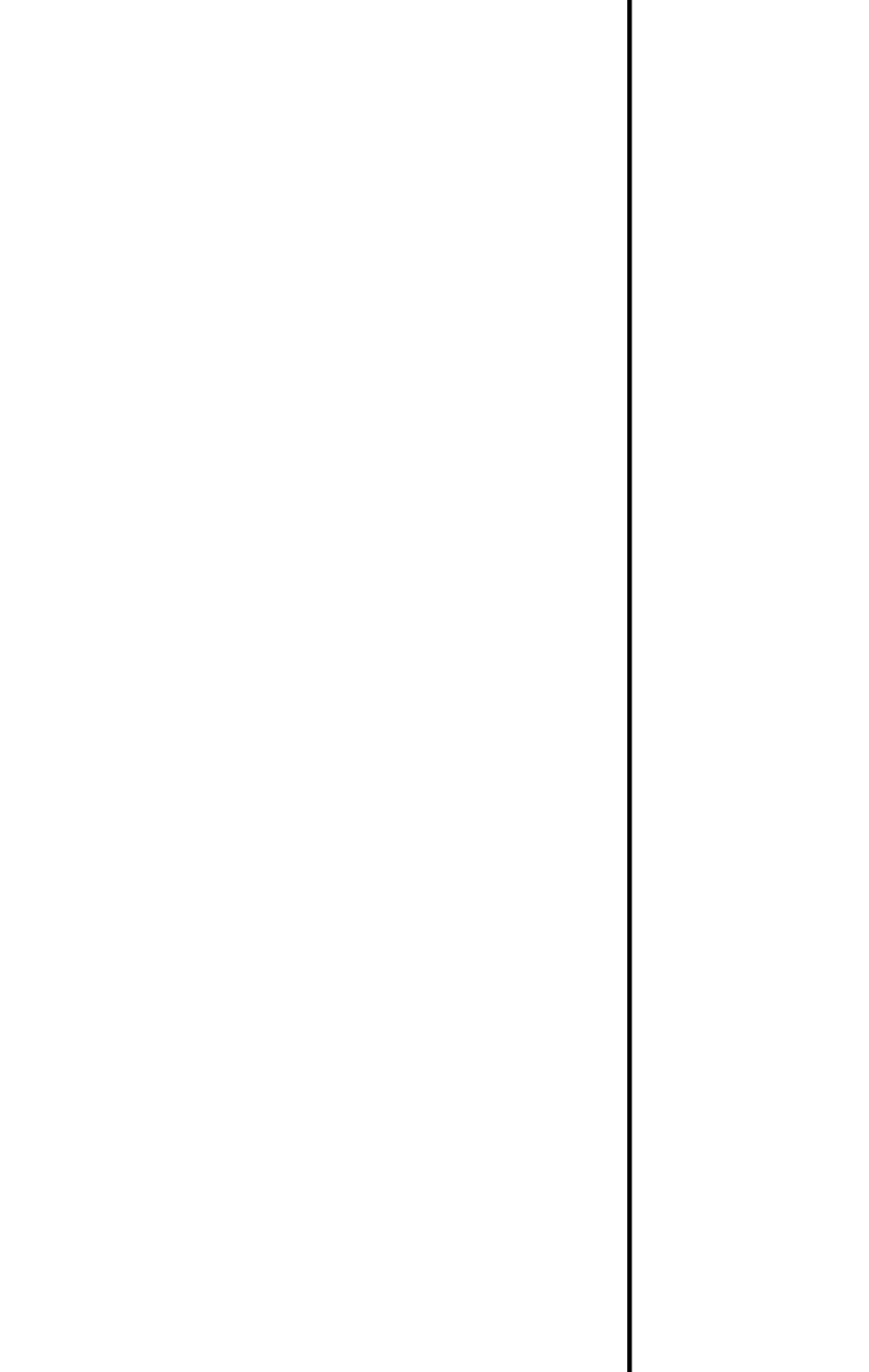
© Pavel Barša, 2022

© Host — vydavatelství, s. r. o., 2022
(elektronické vydání)

ISBN 978-80-275-1459-5 (PDF)

ISBN 978-80-275-1460-1 (EPUB)

ISBN 978-80-275-1461-8 (MobiPocket)



Úvod 13

I. Nesplněný slib komunismu

35

Převrácené opakování

Možnosti velké epiky v moderní době

Od buržoazního k socialistickému románu

Dekadence Západu

Lukácsův stalinismus

Od romantismu k realismu

Revoluční oběť: lyrická a prozaická

Od mladické negace k dospělé afirmaci

Konec velké epiky

II. Mezi angažovaností a modernismem

85

Vyprávět, nebo popisovat?

Dějinný realismus a nečasový modernismus

Autor a jeho doba

Tragédie mezi dějinami a metafyzikou

Veřejný intelektuál, nebo umělec?

O věrnosti a zradě

Hloupost: radikální a umírněná

Od jednotlivců ke kolektivům a zpět

**III. Konec
liberálního
milénia** **141**

Historizace nečasového
Země bez exilu
Mimo duch a přírodu
Emancipace a apokalypsa
Sartrova smrt
Od univerzálního ke specifickému intelektuálovi

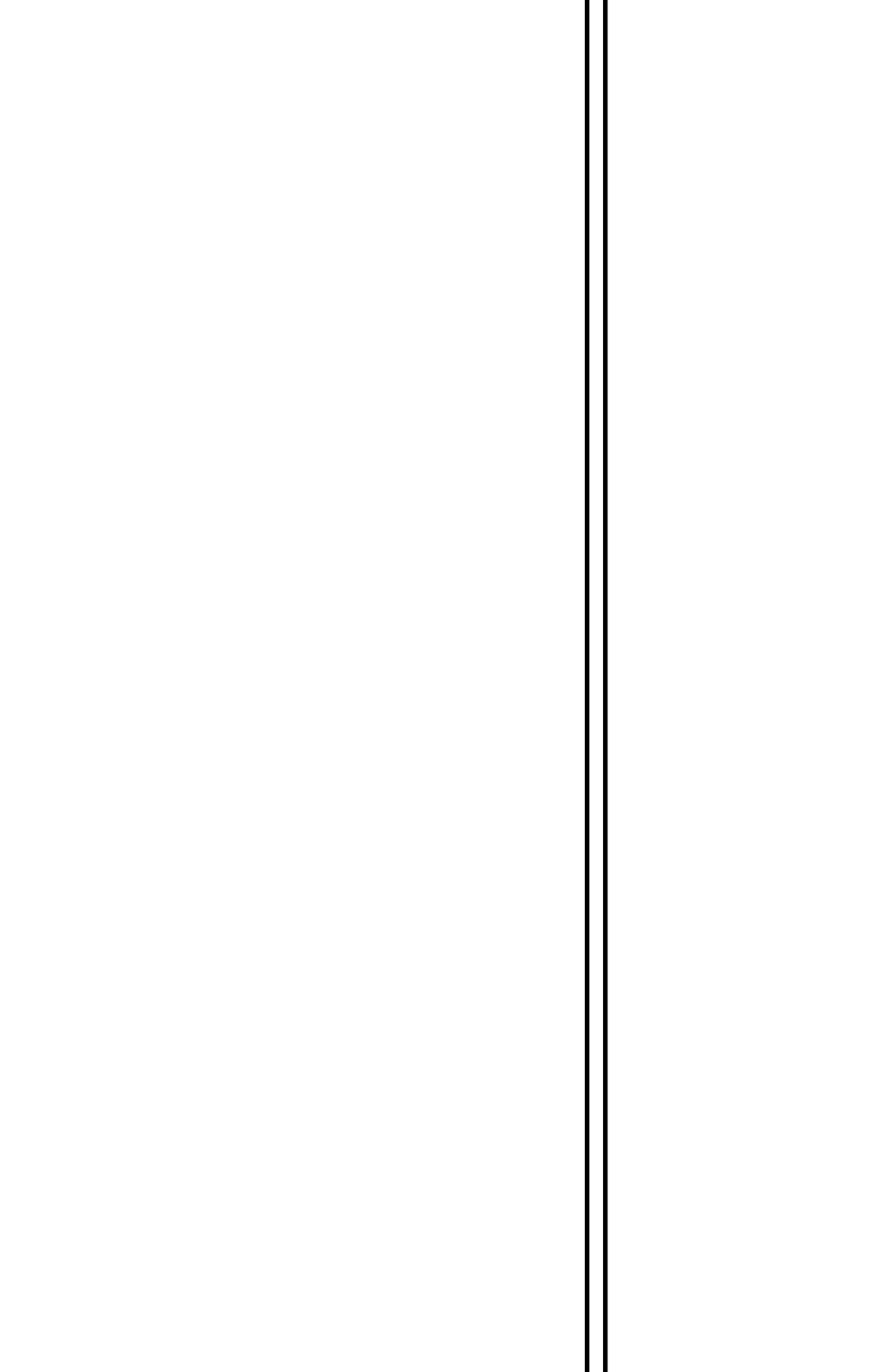
**IV. Od dějin
k dějinnosti** **185**

Od vyprávění k dialogu
Stanoviště velkých a malých
Žánr prozaické každodennosti
Diachronie a synchronie
Židovská otázka
Hebrejský pramen
Od jednoho kosmu k pluralitě světů
Pohanské a biblické plebejství
Odkaz bez závěti

**Postskriptum:
Jaká emancipace?** **251**

Bachtin — Auerbach — Foucault
Latour versus Marx (a Bourdieu)
Emancipace bez kritiky
Zpátky na zem

Bibliografie **287**
Poděkování **295**



Román je formou zralé mužnosti: jeho autor ztratil zářivou víru veškeré poezie, že „osud a povaha jsou synonyma“ (Novalis) (...) A toto rozpoznání, jeho ironie, se obrací jak proti hrdinům, kteří při své mladickosti, jak ji vyžaduje každá poezie, během uskutečňování této víry ztroskotávají, tak proti vlastní moudrosti, která byla nucena nahlédnout marnost tohoto boje a uznat konečné vítězství skutečnosti.

György Lukács:
Teorie románu (1916)

Úvod

[S]tačí připomenout, že *Don Quijote* vyrostl z prostého záměru jeho autora potvrdit nároky každodenní praktičnosti proti nárokům ideálu hrdinství. Fieldinga, přiznaného a milujícího žáka Cervantesova, takřka obsedovala diskrepance mezi heroickou tradicí a skutečným světem. Nemohl si představit slastnější vtip než takový, jenž vznikl propojením heroického a skutečného: popisem rvačky vesnických prostitutek jazykem bitvy před zdmi Troji nebo podstrčením nalezence do pozice hrdiny, jehož jméno není Oidipus, ale Tom — nejsměšnější ze všech jmen. Fieldinga nepřestávalo udivovat, že literatura, jak ji znal ze svého uctívání řeckých klasiků, nebyla v souladu s životem, jak se s ním vypořádával v soudní síni či v sociologických nebo kriminologických pamfletech. Sklon literárního ducha Evropy připojit se ke Swiftově chvále člověka, schopného nechat vyrůst dva kukuřičné klasy či čepele trávy tam, kde předtím vyrostl jen jeden, získával na síle. Míru a horlivost této [pozitivní] odpovědi na nároky každodenního života dosvědčuje Diderotova velká *Encyclopédie*.

Lionel Trilling:

Upřímnost a autenticita (1971)

V šesté kapitole své knihy *Upřímnost a autenticita* (1971) formuluje Lionel Trilling tezi, že román není jen jiným typem slovesného umění než drama se svým modelem v řecké tragédii, ale přímo jeho opakem: nevystupují v něm totiž hrdinové v klasickém smyslu. Toto zjištění podkopává implicitně i Hegelovu představu, že román je novověkou obdobou starověkého eposu. Navzdory odlišení eposu od tragédie totiž Aristoteles, na nějž Hegel navazoval, předpokládal, že v obou žánrech vystupují postavy stejného typu. V tragédii jsou podle něj postavy větší než reální lidé, v komedii zase menší. Jakožto velký člověk v sobě tragický hrdina má něco božského, či alespoň aristokratického. Jeho bytí přesahuje bytí lidí malých. Patří-li stále do kategorie „člověk“, pak představuje její krajní, paradigmatickou, podobu. Jeho příběh může sloužit jako *jedinečný* archetyp nekonečně mnoha *zaměnitelných* příběhů obyčejných smrtelníků. Hrdina však není jejich reprezentantem jen jako jejich idealizovaný vzor, tedy v antropologickém smyslu, ale také jako jejich představený či vůdce, tedy ve smyslu politickém. Je příslušníkem elity, která má ve společnosti výsadní postavení a moc, takže její zájem je považován za vtělení zájmu obecného — je spjat jak s přežitím a blahobytem společnosti jako celku, tak s hodnotami, jimž chce tato společnost dostat.

Hrdinové tedy slouží obyčejným lidem k nápodobě jako modely, a zároveň je politicky reprezentují: na jedné straně řadovému člověku nabízejí mapu možných významů jeho života, na straně druhé mu vládnou. Zatímco v individuálních osudech hrdinů se naplňuje zájem celku, osudy prostých lidí jsou svázány jen s jejich partikulárními zájmy. Očekává-li se od prvních schopnost překračovat materiální potřeby směrem k normám cti a ducha, pak druzí jsou uzavřeni ve starosti o uspokojování těchto potřeb. V Aristotelově pojetí jsou si tragičtí hrdinové své velikosti vědomi — jsou obdařeni aristokratickou

„velkodušností“ (*megalopsychia*), pocitem výlučnosti. Díky své eminentní roli pro definici lidství i určování kolektivního osudu jsou nadřazeni zbytku společnosti a vědí o tom. Patří k menšině vyvolených, jež inspiruje, reprezentuje a řídí většinu obyčejných.

Právě toto rozdělení lidí na velké a malé, významné a nevýznamné, podkopává podle Trillinga román. Relativizuje rozdíl mezi menšinou, která má ukazovat základní možnosti lidské existence a vést společnost, a většinou, která jí má následovat. Otřásá rozdílem mezi sebe-překračováním života a jeho prostou reprodukcí, mezi poetickým uskutečňováním ducha a prozaickou starostí o tělo, mezi ideálními hodnotami, k nimž se život vzpíná ve svých vybraných příslušnících, a jeho materiální základnou, o jejíž udržování se stará většina ostatních. V prvních se život povznáší k duchu, ve druhých je přibit k tělu. První realizují ideje na osvětleném jevišti, druzí zajišťují reprodukci svých těl i těl vyvolených v temném zákulisí. Na jeviště mohou vstoupit jedině v nižších žánrech, jako je komedie, která se zaměřuje na jevy v jejich pomíjivosti. K prolnutí těchto jevů s věčnými idejemi dochází v životech jejich pánů, které byly zobrazovány ve vyšších žánrech, jako je epos či tragédie. Tuto hierarchickou dělbu mezi lidmi malými, kteří jsou v umění i životě omezeni na role komické, a lidmi velkými předurčenými k rolím tragickým román zpochybňuje, když nechává narazit domýšlivost aristokratů na tvrdou realitu, kterou odjakživa znal (s)prostý lid. Ne náhodou představují formativní fázi historie románu díla kladoucí proti *vznešeným* nárokům ducha *nízkou* starost o tělo — *Gargantua a Pantagruel*, *Don Quijote* či *Tom Jones*.

Z tohoto hlediska by Joyceův *Odysseus* (1922) ani tak nevykročil za obzor novověkého románu, jak si myslil Thomas Stearns Eliot („Ulysses, Order, and Myth“, *The Dial*, 1923), ale jen by dovedl do všech důsledků jeho

původní nasazení. Podle Trillinga kráčel Joyce ve stopách Williama Wordswortha. Ani tento anglický básník nezavrhl spolu s hrdinskými příběhy ducha, jenž se v nich měl projevovat, ale začal číhat na jeho manifestace (*epifanie*) v každodennosti. Přestal ho tedy hledat u velkých lidí, předvádějících se na osvětlené scéně, a nacházel ho u lidí malých, obvykle vykazovaných do temného záku-
lisí. Wordsworth se k hledání absolutna u prostých, či dokonce vyvržených lidí uchýlil poté, co se ho pokusil najít v události, jejíž protagonisté byli přesvědčeni o její a své velikosti — ve Francouzské revoluci. Tou vstoupila do popředí evropského myšlení představa, že sférou manifestace ducha již nejsou příběhy aristokratů nebo náboženské rituály, ale dějiny. Člověk může dosáhnout nesmrtelnosti tím, že v nich prokáže svou velikost — že se stane hrdinou. Jeho hodnota tedy již neplyne automaticky z jeho urozenosti a sociálního postavení. V principu každý se může osvědčit velkými činy, jež vykoná jménem homogenizovaných kolektivů, jako je lid nebo národ, rasa či třída. Francouzská revoluce otevřela éru, v níž se tyto velké skupiny staly subjekty dějin. Hegelovsky řečeno se do nich a jejich sporů vtělil světový duch. Imanentním ekvivalentem „onoho světa“ středověku se stala mezigenerační paměť těchto kolektivů. Vstupem do ní mohl jednotlivec získat nesmrtelnost, kterou dříve získával spojením s Bohem.

V představách devatenáctého a dvacátého století se velké příběhy těchto kolektivů odehrávají v lineárně postupujícím čase, jenž směřuje od mytických počátků *in illo tempore* k milenaristickému završení — k dosažení zaslíbené země, třetí říše, komunismu... Dávají tak transcendentní smysl a ukotvení malým příběhům jednotlivců a rodin, které se odehrávají v cyklickém čase každodennosti — v čase naplňování životních potřeb a mezigenerační reprodukce (plození, rození, živení

a výchovy dětí). Neurozená *většina* obývající tento čas byla vtažena také do času dějin jako jejich kolektivní subjekt — třetí stav, pracující lid, utlačovaný národ či rasa — na úkor urozené *menšiny*, která k němu měla výsadní přístup až do osmnáctého století. Malí však stále potřebovali velké, aby je řídili a reprezentovali. Spolu s anonymními masami tedy na osvětlenou scénu vstoupili jedineční géniové, schopní dát ve svých skutcích či dílech tvar a završení kolektivnímu snažení. V posledku to byli oni, kdo kolektiv obdařoval jednotou a vyšším smyslem — ať už tak činili prakticky jako političtí vůdcové, nebo duchovně jako umělci či myslitelé. První typ velikánů vkroužil do střevíců někdejších králů či aristokratů, druhý do střevíců někdejších proroků či kněží.

Zrušení aristokratických privilegií a sesazení dynastií tedy nezrušilo potřebu vedení a reprezentace. Aristokracie byla nahrazena revoluční elitou, z níž se rekrutovali vládcové nového typu — Napoleon začínal jako jakobín, Stalin jako bolševik. Funkce národních bardů či proroků třídy se chopili géniové rekrutující se z intelektuálních či uměleckých avantgard — Marx a Petöfi, Lukács či Majakovskij. V očích svých současníků i následujících generací byli Napoleon i Goethe obdařeni polobožskými atributy, které si v předcházející éře mohli nárokovat jen aristokraté či králové. Má-li pravdu Trilling, že obecným atributem románu je antiheroismus, čili zpochybňování rozdílu mezi malými a velkými, pak prvním románem, jenž výslovně a systematicky zaútočil na jeho modernizované pojetí, je *Vojna a mír* (1869) Lva Nikolajeviče Tolstého. Nejen to, že Tolstoj sám odmítl toto své dílo považovat za román, ale i teze převládající u jeho současníků, že se jedná o *zcela nepodařený* román (byť napsaný geniálním autorem), však naznačuje, že v rozporu s Trillingovým vymezením byl od přelomu osmnáctého a devatenáctého století román spíše souputníkem nastupující koncepce

dějin a s ní spjaté reformulace vztahu velkých a malých než jejím oponentem.

Jak doložil Gary Saul Morson (*Hidden in Plain View*, 1987), Tolstého soudobí kritikové nepochopili, že autora údajná neschopnost vyprávět příběh, jenž by vykazoval aristotelovské atributy jednoty — tj. organicky propojoval počátek, zápletku a konec —, byla ve skutečnosti vědomou dekonstrukcí takového vyprávění, a to jak na úrovni společnosti jako celku, tak na úrovni individuálního života. Jakmile Tolstoj dospěl k závěru, že dějiny nejsou ničím jiným než retrospektivními fabulacemi velkých, kteří v nich zvětčují sami sebe a svou kastu jako dějnotvůrce, nemohlo již jeho vyprávění — mělo-li zůstat realistické — přijmout klasický tvar a teleologii. Domněle jedinečné činy velkých podle něj nikdy nic nepřidávají k tomu, co již způsobilo množství vzájemně zaměnitelných a neustále se opakujících činů malých. Místo o obecný zájem celku, jímž zaštitují své jednání velikáni, se obyčejní lidé starají o naplňování svých partikulárních potřeb a zájmů. Jestliže jsou dějiny v posledku důsledkem nesmírného množství jejich každodenních rozhodnutí, pak nemohou mít aristotelovskou podobu příběhu pochoopeného moderně jako střet vůlí národů a jejich vůdců.

Podle Aristotela musí mít příběh *počátek* nevyvoditelný z předcházejícího dění, *zápletku* plynoucí z počátku a směřující k rozuzlení a *konec* završující předcházející dění natolik definitivně, že z něho neplyne žádné další pokračování. Podle Tolstého existují takové lineární a zároveň v sobě organicky uzavřené příběhy výhradně ve fantazii historiků devatenáctého století. Ve skutečnosti nejsou zdrojem dějinných změn velká a vědomá rozhodnutí vůdců, ale nepatrné posuny v kontinuu neustále se opakujících rutin obyvatelstva. Jakékoliv přerušování tohoto nekonečného koloběhu vyznačením domnělého počátku či konce je arbitrární a nemá oporu v realitě.

Podobně zničující důsledky má Tolstého přenesení pohledu od jedinečného a jednorázového k anonymnímu a repetitivnímu na individuální úrovni existence. Ani její směřování není podle něj určeno velkými rozhodnutími ve výjimečných životních chvílích, v nichž se započíná, rozvíjí či rozuzluje dramatická zápletka, ale pouze v množství malých — každodenně se opakujících — činů. Jejich kumulativní efekt předurčuje činy, které se ze zpětného pohledu jeví jako přerušování každodenní kontinuity jednorázovým aktem svobodné vůle.

Na kolektivní i individuální úrovni tedy Tolstoj ruší rozdíl mezi velkými a malými — lidmi i činy — a lineární čas aristotelovského vyprávění nahrazuje cyklickým časem každodennosti. Spolu s dutostí nároků velikosti vznášených příslušníky elity se vyjevuje i dutost velkých příběhů národů (a potenciálně také tříd či ras), za jejichž reprezentanty se tyto elity považují. Pod zvětšujícími se prasklinami fasády postupu vpřed (a vzhůru) se jako jediná skutečná realita hlásí o slovo neustálý návrat téhož. Jak připomíná Morson, vrcholem ironie bylo, že sto let po svém uveřejnění již byla Tolstého satira na románovou epopej považována za modelový příklad takové epopeje. Ve skutečnosti stojí na počátku té linie románu dvacátého století, která spolu s konceptem hrdiny odmítá i velká dějinná vyprávění, s jejichž pomocí dali Evropané nový smysl a naplnění svým životům poté, co zjistili, že Bůh, jemuž se až do osmnáctého století klaněli, je mrtev.

Po první světové válce se nejvýraznějším představitelem této linie románu stal Joyceův *Odysseus*. Antického válečníka v něm vystřídal moderní obchodník, sérii dobrodružství rámovanou velkými dějinnými událostmi (starověký Odysseus se vracel z tažení proti Tróji) nahradil detailní popis jednoho dne obyčejného člověka. Ironická paralela mezi Homérovým a Joyceovým Odysseem a vykázání druhého z dějinného času vedly Eliota ve výše

zmíněném článku („Ulysses, Order, and Myth“) k tvrzení, že Joyce místo „narativní metody“ typické pro moderní román využil „metodu mytickou“: linearitu kupředu směřujících dějin nahradil cykličností, jež charakterizuje jak svět mýtu, tak svět každodennosti. Eliot vítá *Odyssea* jako posla nové éry, která začala zničením ideje dějin v zápěch první světové války. Spolu s velkým vyprávěním dějin měla být pohřbena i možnost vyprávění románového. Musí však být román nutně spjat s vyprávěním v klasickém smyslu? Eliotova kladná odpověď na tuto otázku je v souladu s tezí Tolstého současníků, že ve *Vojně a míru* Tolstoj jako romanopisec selhal, protože nebyl s to udržet narativní jednotu díla. Trillingovu tezi o opozici románu vůči klasickému hrdinovi lze naopak domyslet až k závěru, že se tento žánr může bez klasického vyprávění obejít, či dokonce že je jeho alternativou.

To naznačuje Erich Auerbach, když na posledních stránkách svého díla *Mimesis* (1946) analyzuje proměnu evropské literatury v letech kolem první světové války, kterou mimo jiné symbolizuje i Joyceovo dílo. Podobně jako Eliot, i on vyvozuje nástup literárního modernismu z nedůvěry vůči velkým historickým a biografickým vyprávěním devatenáctého století. V onom století převládla ambice zobrazovat na obou rovinách život zdálky — všeobjímajícím pohledem, jenž je schopen zahrnout počátek a konec a tak zachytit smysl života. *Fin de siècle* však byl mimo jiné ve znamení podvracení této ambice epistemologickými revoltami v přírodních vědách i filosofii, které připravily půdu pro modernistické romány následujících desetiletí. Úsilí o zachycení lidské existence zdálky, zvnějšku a vcelku, jako sledu zvrátů a osudových rozhodnutí, jimiž bytí spěje — poháněno jednotnou logikou — od zrození ke smrti, ustupuje pohledu zblízka, zevnitř a zespodu. Ten podstatu života nezachycuje v celkových konturách a výjimečných vzepětích, ale ve fragmentech

obyčejné každodennosti — v průběhu jediného všedního dne (James Joyce) či v jediné chvíli, jejíž nahodilý detail vytrhne vypravěče (či čtenáře) z chronologické kontinuity vnějšího děje a uvrhne ho do hlubiny paměti, v níž znova zažívá vzdálené okamžiky tak intenzivně, jako by se děly dnes (Marcel Proust).

Román *K majáku* (1927) od Virginie Woolfové slouží Auerbachovi jako příklad toho, že realita již není dána objektivizujícím vyprávěním autora, který by podával konfiguraci postav i smysl jejich příběhu z ptačí perspektivy, ale v juxtapozici navzájem nesouměřitelných vědomí, která realitu zří zevnitř a zprostředka — na neurčitém a chaotickém pozadí ubíhajícím do nekonečna. Vlnu novátorského psaní, jež se vzedmula kolem první světové války, dává Auerbach do kontrastu s Mannovými *Buddenbrookovými* (1901). Tam jsou osudy postav a generací jedné rodiny líčeny stále z všeobjímajícího nadhledu, koncentrovaného na výjimečné okamžiky a osudové zvraty coby milníky cesty, kterou v devatenáctém století neprošla jen tato rodina, ale celá německá a evropská společnost. Po této labutí písni autora zaujímajícího pozici univerzálního subjektu — a schopného tedy vidět mezigenerační příběh jedné rodiny jako synekdochu nástupu, rozkvětu a pádu jedné společenské třídy (buržoazie) — nastoupil modernismus, jenž možnost zaujetí takové pozice zpochybnil. V důrazu na konec absolutního autorství — a tedy konec příběhu spějícího jednotně od začátku přes zápletku k vyústění — a na plurální subjektivizaci světa podávaného z odlišných zorných úhlů se Auerbachova charakteristika modernismu překrývá s tezí Michaila Michailoviče Bachtina o dialogickém románu, jehož paradigmatickým vtělením byly podle něj romány Dostojevského.

Podobně jako Hegel hledají oba literární vědci kořeny románu ve slovesných tradicích starověku. Na rozdíl od něj je však nenacházejí v řeckém eposu a neuplatňují

na román klasická kritéria vyprávění. Auerbach spatřuje prapočátky románu (coby realistického žánru *par excellence*) v hebrejské Bibli, která místo *báje* s jasnými konturami a jednoznačnými postavami hrajícími role předepsané osudem vypráví *dějiny*, v jejichž středu jsou postavy obdařené schopností rozhodovat se a tak měnit svůj život i život společenství. Jsou rozdírané protikladnými vášněmi, nízkými i vysokými, a bojují a hovoří nejen se sebou, ale také s nezobrazitelným Bohem, což přivádí pozornost k té stránce jejich existence, jež také není zobrazitelná, a uniká tedy jasným časoprostorovým souřadnicím, v nichž prezentuje své hrdiny antická tragédie. Také Bachtin vidí v Dostojevského románech dialog s radikálně jiným — uvnitř i vně já — a míšení vysokého a nízkého. Podle něj však tato perspektiva nepředstavuje alternativu antické tradice, ale rozvinula se v jejím lůně — v „menippské satíře“ a dalších „vážně-žertovných“ žánrech helenismu.

Podobně jako Bachtina, i Auerbacha zajímá radikálně jiný typ slovesnosti, než jaký představuje epos a tragédie, v nichž je všední život lidu vyloučen z podílu na velkých — vážných a tragických — věcech. Smíšeným žánrem *par excellence* však pro něj není menippská satira, ale Starý zákon, v němž Bůh hovoří se svými vyvolenými uprostřed jejich stád a každodenních starostí, a evangelia, která líčí Kristovo působení mezi rybáři a prostitutkami a nechávají ho nést kříž na Golgotu jako opovrhovaného zločince. Spolu s prostoupením vysokého a nízkého, duchovně tragického a pozemsky tělesného, objevila Bible také schopnost individuálního i kolektivního jednání (napojeného na Boží vůli) měnit situaci člověka a sociální a politické podmínky jeho existence, které jsou v antické tradici považovány za věčné. Bibli tedy vstoupila do západní tradice dějinnost — zkušenost otevřené přítomnosti, v níž jednotlivec spolurozhoduje o své i kolektivní budoucnosti

na pozadí zděděné minulosti. Rozporuplnost a chaotičnost této zkušenosti ovšem podle Auerbacha vedly dějepisce devatenáctého století k jejímu vytěsňování: nebyli schopni zachycovat dějiny bez použití „bájeslovné techniky“. Toto popření dějinnosti zažil Auerbach na vlastní kůži, když v jeho vlasti zvítězila fúze historie s árijským mýtem a společnost byla znova rozdělena na pány a raby — rasu vyvolenou a rasu zavrženou. Nahrazování nesnesitelně otevřené dějinnosti bájemi však v devatenáctém století postihlo daleko širší segment evropské kultury a politiky, než bylo její národně-konzervativní křídlo, z něž vzešel nacismus. Historická vyprávění, která v moderních podmínkách napodobovala eposy starověku, rozvíjelo také její revolučně-pokrokové křídlo. Místo národů a ras údajně předurčených k vládnutí v nich vystupovaly utlačované národy a třídy bojující o svou emancipaci.

Asociací homérského eposu s bájemi a Bible s dějinností načrtl Auerbach opačný rodokmen moderního románu než ti, kteří v románu ve stopách Hegela spatřovali moderní ekvivalent starověkého eposu. Odmítnutím hegelovské teze tak stanul bok po boku s Bachtinem, jenž ovšem našel alternativu uvnitř antické tradice samé. Oba vědci propojují otázku (realistického) románu s otázkou dějinnosti: zatímco hegelovská koncepce románu uniká dějinnosti (ve smyslu zkušenosti otevřené přítomnosti) tím, že dějiny i román přetváří do „velké epiky“, jejich koncepce nás naopak k dějinnosti přivádí tím, že podkopává konstitutivní rámec „velké epiky“ — hierarchickou dichotomií vysokého a nízkého, ducha a těla, kultury a přírody, dějin a každodennosti.

* * *

Se dvěma koncepcemi románu, definujícími opačně vztah románového žánru k eposu, klasickému vyprávění a mytizovaným dějinám, zhruba korespondují dvě polohy, z nichž román v odlišných životních etapách nazíral Milan Kundera a jež se vtělily do dvou knih stejného názvu. České *Umění románu* z roku 1960 spojuje román s velkým vyprávěním, které se — má-li být „velké“ — nemůže obejít bez příběhu emancipace vykořisťované třídy (proletariátu) a utlačovaného národa (Čechů). Francouzské *L'art du roman* z roku 1986 naopak spojuje román s důslednou dekonstrukcí takových příběhů a mytizovaných dějin. Separace románu od dějin emancipace rozvolňuje také jeho vazbu na klasické vyprávění. Ve francouzské verzi *Umění románu* převrací Kundera pozici prezentovanou v české verzi, v níž na základě myšlenek Györgye Lukácse považoval pokračování dějin emancipace po proměně buržoazie v reakční třídu za podmínku *sine qua non* rozvoje románu. Na rozdíl od Lukácsova radikálního odmítnutí „popisu“ jako alternativy „vyprávění“ v něm však obhajoval tezi, že popis může vyprávění doplňovat, byť by je neměl nahrazovat. Nahrazování vyprávění popisováním považoval stejně jako Lukács za příznak úpadku románu a důkaz toho, že nebyl schopen odpoutat se od úpadku buržoazní třídy, s jejímž vzestupem byl původně spjat.

Zatímco evropská buržoazie se podle Lukácse po roce 1848 proměnila v reakční třídu obhajující *status quo*, štafetu revoluční emancipace od ní převzali proletáři, kteří se ve střední a východní Evropě spojili s utlačovanými národy. Románové vyprávění jejich kolektivních příběhů — s mytickým počátkem a dobrým koncem — mělo dát smysl příběhům jednotlivců a rodin, kteří k nim patřili. Mladý Kundera vsadil lukácsovskou koncepci do českého kontextu. Jeho komunisticko-národovecká interpretace Vančurových *Obrazů z dějin českého národa* dobře dokládá paradox emancipačního pojetí dějin, jež se rozvinulo

v devatenáctém století: jakkoliv se na první pohled může nahrazení individualismu buržoazie kolektivismem pracující třídy či malého národa jevit jako krok ke zrušení rozdílu mezi velkými a malými, opak je pravdou. Důraz na organické vkořenění jednotlivce do jeho třídního či národního společenství neruší potřebu inkarnace těchto společenství ve vzorových osobnostech, které je vedou a reprezentují na dějinné scéně.

Marxistická a nacionalistická teze, že dějiny nevytvářejí primárně jednotlivci vyvolení k velkým činům, ale lidové masy zabývající se materiální reprodukcí života tedy nevede k popření důležitosti rozdílu dvou kategorií lidí, ale jen k redefinici jejich vztahu. *Jedinečná* díla a činy velkých ztrácejí svou autonomii a stávají se zkratkami sociálních procesů, které povstávají z neustále opakovaných, a tedy navzájem *zaměnitelných*, činů malých. Jinak řečeno: i když devatenácté století přesouvá těžiště dějin k prostému lidu a pracujícím třídám, ty se neobejdou bez reprezentace elitou. Dějiny jsou společným dílem malých i velkých. Hlavním úkolem románu jako „velké epiky“ moderní doby pak podle Lukáče a mladého Kundery je zachytit tuto jednotu: vepsat malé příběhy příslušníků lidu a pracujících do velkého příběhu dějin, jenž našel své kondenzované vyjádření ve skutcích vůdců — ukázat souvislost mezi zaměnitelnými úkony anonymních mas, odehrávajícími se v temném zákulisí dějin, a jedinečným jednáním výjimečných jednotlivců odehrávajícím se na osvětlené scéně. Předmoderní odlišení dvou stran tedy není zrušeno, pouze redefinováno.

V estetice vrcholného stalinismu (stejně jako fašismu) hrála ústřední roli monumentalita. Hlásí se k ní v českém *Umění románu* také Kundera. Definuje ji tu jako zvýraznění kontur celku na úkor detailu (obzvláště psychologického). Ačkoliv to výslovně nezmiňuje, její klíčový význam je pochopitelný právě na pozadí naznačené reformulace

vztahu velkých a malých. Monumentalita představuje estetický spojovník mezi jedinečností velikánů a anonymitou mas. Jako by po způsobu hobbesovského Leviathana opíral každý obr svou velikost o nesmírné množství trpaslíků. V Kunderově pojetí měl komunistický spisovatel vyprávějící příběh svého národa navozovat vzájemnou závislost elity a společnosti tak, že doplní portréty aristokratických a dynastických hrdinů portréty hrdinů z nižší šlechty a lidu. Proto podle něj Vančura přidává ve druhém dílu svých *Obrazů z dějin českého národa* ke králům a královnám vojáka Jakuba či kováře Petra. Kundera se domnívá, že právě historická látka Vančurovi umožnila zavřít jeho cestu za velkým vyprávěním. Navzdory podobnosti estetických prostředků zůstala *Markéta Lazarová* jen výrazem umělecké touhy autora, tedy „subjektivní epikou“. Podle Kundery jí totiž scházel organický vztah k dějinám. Byla k nim vázána jen abstraktně, vágním poukazem k určitému historickému období, nikoliv konkrétně — vpletením příběhu Kozlíkova rodu do příběhu českých dynastií. Jen takové prostoupení osudu malých a velkých by naplnilo kritéria „objektivní epiky“.

Zatímco v českém *Umění románu* chválí Kundera Vančurovu schopnost udělat z malých lidí hrdiny velkých dějin, ve svém posledním románu *Slavnost bezvýznamnosti* (2013) odhalí v souladu s francouzským *Uměním románu* malost jejich domnělých velikánů. Dějiny emancipace již podle něj neposkytují nutný rámec románu, ale naopak se stávají vězením, z něž nás právě román pomáhá vysvobodit. Ze vztahu vzájemné podmíněnosti, který vůči sobě román a dějiny zaujímal v české verzi knihy, se v její francouzské verzi stává vztah vzájemného vyloučení. Myšlení o umění románu se nyní překrylo s myšlením o konci dějin, jež jako by román latentně ohlašoval již od počátku své historie smíchem, do něhož proměňoval jakékoliv nároky na vznešenost a velikost. Zralý Kundera

tak převrátil na hlavu to pojetí vztahu románu a dějin, jež mladý Kundera přebral od Lukáče, který v něm pro účely budování socialismu v jedné zemi adaptoval — a současně znetvořil — pojetí Hegelovo. Národní *komunismus* svého mládí — jenž se v antisemitských kampaních přelomu čtyřicátých a padesátých let rychle zvrhával v komunistický *nacionalismus* — převrátil zralý Kundera do *kosmopolitního konzervatismu*. *Dějiny* emancipace velkých kolektivů (reprezentovaných velkými osobnostmi) vyměnil za *každodennost* jednotlivců.

Poučením z proměny socialistické utopie ve stalinistickou dystopii byla Kunderovi rezignace nejen na politiku emancipace, ale také na dějinnost jako onu dimenzi života vespolek, v níž se jednotlivci chápou jako aktivní články mezigeneračního řetězu a spolutvůrci osudu širších kolektivů. Takové sebe-pochopení implikuje dialog s těmi, kteří předcházeli, a snahu o zajištění podmínek důstojného života těm, kteří teprve přijdou. Dějinnost ve smyslu této dynamické mezigenerační propojenosti otevřená k novému představuje „vyloučeného třetího“ (*un tiers exclu*) opozice mezi kolektivismem české a individualismem francouzské verze *Umění románu*. Tyto dvě polohy lze přiřadit ke dvěma historickým obdobím, na něž můžeme schematicky rozdělit posledních sto let. Za počátek prvního období lze považovat bolševickou revoluci roku 1917, za počátek druhého pak porážku Pražského jara i novolevicových revolt na Západě v letech 1968—69 a krizi režimů vzešlých z dekolonizace třetího světa (symbolizovanou například vítězstvím Izraele nad arabskými státy vedenými Násirem v šestidenní válce v červnu 1967). Zatímco v první éře měly vítr v zádech revoluční — socialistické, fašistické či nacionalisticko-dekolonizační — utopie, druhou lze pochopit jako éru truchlení po jejich ztroskotání. Prázdnost po nich zaplnila konzervativní skepse vůči emancipaci jako takové na

straně jedné a náhradní — minimalistické, individualistické a negativní — utopie liberálního typu (v čele s lidsko-právním, humanitárním a ekonomickým globalismem) na straně druhé.

Hegemonické ideologie obou epoch sdílejí milenaristickou představu konce dějin, na němž se lidstvo ocitlo zjevením definitivní pravdy o dějinách, což je původní význam slova „apokalypsa“. Podobně jako došlo v sedmdesátých letech minulého století ke zhroucení prvního milenarismu, došlo v desátých letech našeho století ke zhroucení druhého milenarismu. „Poslední utopie“ globalizované ekonomiky všeobecného blahobytu a planetárního panství lidských práv a demokracie, zajišťovaného světovou hegemonií Západu vedeného USA, skončila globálním vzestupem autoritářského Východu v čele s Čínou a Ruskem, porážkou USA v Iráku a NATO v Afghánistánu a vzrůstajícím vědomím (a prvními symptomy) blížící se ekologické katastrofy. Ačkoliv zralý Kundera je stejně tak kritický vůči liberální utopii jako vůči její komunistické předchůdkyni, z širšího hlediska představuje tato jeho kritika pouze interní spor mezi konzervativním a liberálním křídlem antitotalitárního milenarismu minulé éry. Obě křídla absolutizují protiklad vůči revolučně-kolektivistickým projektům, jež určovaly politickou agendu prvních padesáti let po skončení první světové války.

„Vyloučeným třetím“ opozice mezi revolučně-utopickým a liberálně-konzervativním milenarismem je dějinnost. Přístup k ní získáme jen tehdy, budeme-li schopni výše zmíněný protiklad relativizovat — dokážeme-li uvidět nejen to, co oba póly staví proti sobě, ale také to, v čem se shodují. Nejen marxisté, ale také liberálové jako Francis Fukuyama přejali Hegelovu představu, že dějiny se završí ve chvíli, kdy jedna ze zápasících idejí (či ideologií) definitivně zvítězí nad ostatními. Dualismus vědomí a bytí si v této koncepci podává ruku s monologickým

pojetím dějin jako sebe-poznání světového ducha. Ani zralý Kundera nepřekračuje tento hegelovský horizont, byť opustil jeho marxistickou verzi. V nejlepších momentech zachycuje jeho konzervatismus elementy shody mezi liberály a marxisty a vykračuje za jejich opozici. Protože však s nimi sdílí hegelovské východisko, nemůže dokončit cestu a překročit hranice liberálně-konzervativního konsensu minulé éry.

* * *

Abychom se dostali z vězení, které představuje absolutizovaná opozice dvou milenarismů, musíme ohledat jeho zdi. K tomu slouží rekonstrukce vtělení zmíněných protikladných konceptů do dvou Kunderových *Umění románu* v prvních dvou částech těchto knih. Zjištění, že obě strany opozice sdílejí hegelovská východiska, mě přiměla postavit vedle esejistického Kundery teoreticky systematického Lukáče.

Hegelovskou inspiraci u tohoto maďarského filosofa dokládají nejen marxisticko-leninské texty třicátých a čtyřicátých let, ale také předmarxistická *Teorie románu* z roku 1916. V obou obdobích přijal Lukács Hegelovu tezi, že román je epikou *par excellence* buržoazní éry, tedy moderním ekvivalentem starověkého eposu. Pokaždé jí však vetkl radikálně odlišný smysl.

Srovnání Lukáčsova a Kunderova myšlení o románu a dějinách umožňuje přiřknout abstraktní opozici dvou milenarismů, které spolu soutěžily v minulých sto letech, konkrétní generační obsah. Lukács narozený roku 1885 začínal jako modernistický stoupenec Ibsena, Kierkegaarda, filosofie života a diskurzu úpadku Západu a skončil jako mluvčí termidorské, tj. stalinské, verze sovětského komunismu. I když ho padesátá léta — a především re-okupace Maďarska sovětskou armádou roku

1956 — přiměla k značnému zpružnění vlastního postoje a k odmítnutí invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968, nikdy neopustil komunistický milenarismus, k němuž konvertoval na konci první světové války: i nejhorší socialismus byl pro něj stále lepší než ten nejlepší kapitalismus, neboť byl na diachronické úsečce dějin blíže k jejich vytouženému završení. O dvě generace mladší Kundera (nar. 1929) byl zkušeností Mnichova a protektorátu navzdory své počáteční blízkosti uměleckým avantgardám nejprve vržen k stalinské verzi komunismu, která avantgardu potírala. Zážitek okupace v osmašedesátém roce ho pak vedl k završení nejen komunismu, ale jakékoliv jiné verze „náboženství dějin“, včetně té liberální. Tento obrat o sto osmdesát stupňů se projevil převrácením jeho pojetí vztahu románu a dějin, jež formuloval v české verzi *Umění románu*: posláním románu již neměla být participace na dějinném pochodu vpřed, ale naopak rozptylování iluzí, že by dějiny mohly cokoliv změnit na základních možnostech existence jednotlivce. Právě tyto nadčasové (dějinami neovlivnitelné) možnosti předvádějí podle něj ve svých dílech velcí romanopisci evropského novověku.

Vzdal-li se Kundera spolu s vírou v dějiny také víry ve velikost politických vůdců (údajně reprezentujících emancipující se kolektivy), nepřestal si nárokovat onen druh velikosti, jenž Nietzsche spojuje se schopností geniálních myslitelů a umělců povznést se nad omezení svého historického času a vést spolu dialog napříč stáletími. Touha osvobodit se z relativity dějin a vidět lidskou realitu z nadhistorického stanoviska, jež nemůže být samo relativizováno, je konstantou, jež prostupuje myšlením Lukáče a Kundery jako celkem, nehledě na radikální obraty, jakými bylo přijetí komunismu prvním roku 1918 a jeho zavržení druhým po roce 1968. Sen o zaujetí absolutního stanoviska, z něhož je možné přehlédnout

celek a dospět k definitivním závěrům, které by ukončily debatu, spojuje předmarxistického Lukáče s Lukáčsem marxistickým a komunistického Kunderu s Kunderou postkomunistickým.

Ve třetí části této knihy tvrdím, že taková víra v dosažení nadčasové pravdy, ve zjevení (apokalypsu) a s ním spjaté milénium (fašistické, komunistické či liberálně-konzervativní), je planá. Jsme vrženi do nepřekonatelné časové relativity, jež se vzpírá každému pokusu o zkrocení a uzavření transcendentním rámcem, na něž by se svým jednáním a myšlením byli schopni napojovat velcí politici a myslitelé. S ohledem na ty druhé považuji za nezvratné Foucaultovo pohřbení „univerzálního intelektuála“.

Ve čtvrté části pak rozvíjím tezi, že spolu s Hegelovým pojetím dějin musíme opustit také jeho pojetí románu jako moderního *ekvivalentu* starověkého eposu a místo něj přijmout Auerbachovo a Bachtinovo pojetí románu jako *alternativy* eposu a velké epiky. Konstitutivním rámcem tohoto žánru není podle nich monologické vyprávění směřující k předem danému konci, ale dialog navzájem nesouměřitelných perspektiv vtělených do románových postav, z nichž žádná nemá poslední slovo. Neuzavřenost románu odpovídá otevřenosti dějinného času zbaveného naděje na zjevení finální pravdy. Tato postapokalyptická dějinnost nás vrhá do mezigenerační interakce a dialogu s otevřeným koncem. Nikdo nemůže vznášet nárok na zaujetí odstupu, jenž by mu umožnil soudit ostatní z nad-historického stanoviska. Žádný z nás nemůže vzlétnout tak vysoko, aby viděl hemžení pod sebou zvnějšku, a mohl je tudíž zachytit jako celek s počátkem a koncem.

Idea takového pozemsky situovaného dialogu řídí i tento můj pokus o rekonstrukci Lukáčsova a Kunderova myšlení a jeho proměn. Jakkoliv je cílem knihy ohledat meze jejich sdílené matrice a načrtnout s pomocí Auerbacha a Bachtina její alternativu, nejedná se o vnější

kritiku, v níž soudce jistý si svou pravdou rozptyluje iluze pomýlených. Můj pohled na výše uvedené čtyři autory je historicky imanentní ve dvou ohledech. Jednak je po oplakání platonských a apokalyptických nadějí na zaujetí meta-historického stanoviště nemohu vidět jinak než ze svého místa a času. Jestliže se pokouším jejich pozici „historizovat“, tedy situovat doprostřed dějin a zbavit univerzálních nároků, pak zároveň uznávám, že i moje pozice je skrz naskrz historická a partikulární. Můj pohled je však imanentní i v jiném, biografickém, smyslu. Vychován v šedesátých a sedmdesátých letech svými rodiči jako věřící komunista, prošel jsem v polovině osmdesátých let tímtož zlomem, jenž nyní schematicky identifikuji jako milník štěpící minulých sto let na dvě poloviny: komunistický milenarismus jsem nahradil jeho liberálně-konzervativním protějškem. Rekonstrukce opozice těchto milenarismů je pro mne vzpomínáním motivovaným přítomnou potřebou dostat se za ni. Tato kniha je nikoliv literárně-teoretickým, ale politicko-teoretickým esejem: nezajímá mne správnost různých koncepcí románu obecně, či různých interpretací toho či onoho románu (či romanopisce), ale jejich korelace s různými pojetími dějinného času a lidské emancipace.

I. Nesplněný slib komunismu

Patologie je jediná možnost, jak dramatisovat nedramatické lidi. Pouze ona jim může propůjčit onu soustředěnost jednání, onu intenzitu vnímání, které činí skutky a situaci symbolickými a pozvedají postavy z všednosti. (...) [Jiné ř]ešení by mohly přinést jen mytologické síly, na něž tak čekali jenší romantikové — ale nový život nebyl schopen je vytvořit. A kdyby se dokonce někde ve skutečnosti objevil velký heroický patos života, v němž mizí všechno jednotlivé tak, že se cítuje opět celek, v němž je přítomná určitá mytologická síla (Francouzská revoluce, Napoleon, Bismarck), pak i tam jde jen o celek této síly, jen o celek viděný z tak velké vzdálenosti, z jaké již žádné jednotlivé drama není možné. V největší vzdálenosti, kterou drama dovoluje, se ale dostávají ke slovu zase triviality, z nichž se celek skládá, jejich nepatetická podstata, kterou nelze nikdy mytologicky ztvárnit.

György Lukács:

Sociologie moderního dramatu (1909)

Převrácené opakování

Ve svém *L'art du roman* z roku 1986 obhajuje Milan Kundera román nejen jako jednu z literárních forem, ale též jako synekdochu moderní Evropy: civilizace, která objevila individuální existenci jako hodnotu samu o sobě. Romanopisec má za úkol ztvárňovat ve svých postavách doposud skryté možnosti a dilemata této existence. Jak dospěl k tomuto ambicióznímu, a zároveň tak úzkému vymezení románu? Zralý Kundera převrátil na hlavu umělecké a politické názory Kundery mladého. Ten jako věřící komunista na přelomu čtyřicátých a padesátých let publikoval básně oslavující Stalina a v roce 1960 českou knihu, jež nese stejný název jako jeho pozdější francouzská kniha z roku 1986.

Pro osvětlení pozadí vzniku francouzského *Umění románu* by se hodila Kunderova odpověď na otázku profesora Avenaria v *Nesmrtelnosti* (1988), jak se bude jmenovat kniha, kterou právě píše:

„Nesnesitelná lehkost bytí.“

„Ale to už myslím někdo napsal.“

„Já! Ale zmýlil jsme se tehdy v názvu. Ten měl patřit teprve románu, který píšu teď.“

V *Nevědomosti* (2001) medituje Kundera nad tím, že začínáme žít bez náležitého vědění, naslepo: nejdůležitější rozhodnutí, která předurčují náš život, činíme ve „věku nevědomosti“. O co v těchto rozhodnutích šlo, si uvědomujeme teprve zpětně, když už je nemůžeme zvrátit. Na existenci jednotlivce tak aplikuje zásadu, již se

podle Hegela řídí osudy lidstva: sova moudrosti vzlétá za soumraku. Poznání nastupuje tehdy, když je dílo dne ukončeno. Skutečnou orientaci v životě získáváme až na jeho sklonku, ve chvíli, kdy chyby způsobené naším počátečním nevědáním již nemůžeme napravit.

Kundera toto omezení obelstil tím, že se stal znova romanopiscem v jiné zemi a napsal knihu o svém povolání v jiném jazyce. Druhým *Uměním románu* mohl také napravit chybu, jíž se dopustil napsáním první verze. Přestoupil tím totiž výše zmíněné hegelovské pravidlo, že vědění přichází až po jednání, a může tedy zachytit podstatu činů vždy jen zpětně. Reflexi románového umění, kterou poprvé podal bez praktické zkušenosti, mohl podruhé napsat s její oporou. A protože epika na rozdíl od lyriky odráží nejen vnitřní život autora, ale také vnější život společnosti, mohla druhá kniha zaujmout postavení vědoucí sovy i vůči komunistickému projektu, s nímž Kundera spojil své mládí. Hegel předpokládá, že aktéři historických událostí nevědí, co činí. To uvidí až jejich následovníci. Přicházejí poté, co je dílo předcházející generace ukončeno, aby nazřeli jeho skutečný smysl a účel.

Ukončení československého socialistického experimentu invazí vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968 tuto mezigenerační změnu perspektivy vnutilo jedné generaci. Osmašedesátíky typu Kundery proměnilo z aktérů v diváky. Umožnilo jim podívat se na jejich projekt zpětným pohledem svých následovníků — uzříť ho z hlediska jeho konce. Nahradit *iluzi*, bez níž se neobejdou jednající, *pravdou* přístupnou jen rozjímajícím. Z tohoto zorného úhlu nebyla okupace jen pohromou, ale také šancí. Dala lidem Kunderovy generace příležitost začít znova: formulovat jinou pozici ke světu, než s jakou vstupovali do života. Kundera se jí chopil radikálně — jako by chtěl obelstít otrěpanou moudrost, že člověk žije jen jednou. Podobně jako Josef z *Nevědomosti*, jenž si uvědomil, že exil, který

původně chápal jako něco negativního — vnuceného mu násilnou intervencí cizího státu —, pro něj byl ve skutečnosti požehnáním, neboť mu dal možnost žít druhý život s věděním získaným zkušeností života prvního.

K otázce, zda se pravda, jíž Kundera nahradil iluzi svého prvního období, nejeví nyní, o jedno historické období dál, zase jen jako další iluze, se vrátíme později. Nyní nás zajímá, že Kunderova nově započatá existence přinesla i nové sepsání již jednou napsané knihy. Francouzské *Umění románu* (*L'art du roman*) přitom rozvinulo mnohé pojmy a témata, která o dvacet šest let dříve přivedla na scénu česká kniha stejného názvu. V té se Kunderovi čtenáři například poprvé setkali s kontrastem lyrična a epična z Hegelovy *Estetiky*: první slouží k vyjádření nitra subjektu, druhé k zobrazení reality v jednotě jejích vnitřních (ideálních) a vnějších (materiálních) aspektů. Francouzská verze knihy zavrhuje lyrickou sebestřednost, s níž se já naivně identifikuje se světem a hnutím za jeho revoluční proměnu, jménem epického důrazu na komplexitu a dvojznačnost lidské reality viděné ze skeptického odstupu. Podle zralého Kundery se právě takový životní postoj vtělil do novověkého románu. Hegelovským jazykem řečeno střídá poezii mládí, nesenou nadějí, že člověk bude schopen překročit vlastní obyčejnost a zvěčnit se něčím výjimečným, próza dospělosti, která ho smiřuje s realitou jeho konečnosti a nedokonalosti. Prozření povstává ze zkušenosti komična: honba za vznešeným životem zakopává o lidskou malost. Po ztroskotavším pokusu o dobytí nebes nezbývá člověku než se vrátit na zem. Musí uznat, že duše nemohla vzlétnout, neboť je jen jinou stránkou těla. Nezdářený průlom k absolutnu končí uznáním nepřekonatelnosti relativního. Hon za významností se proměňuje ve *Slavnost bezvýznamnosti* (2013).