

Román o sestupu do divočiny

/od Conrada Srdce temnoty k Ajtmatovovu Popravišti/

Daniela Hodrová

První výraznou vlnu exotismu a módu exotického místa zaznamenáváme v evropské kultuře počínaje osvícenstvím a preromantismem, tedy epochou, v níž zřejmě leží kořeny "moderního" citění a uměleckého projevu. Exotismus se tehdy rozvíjel nejen v souvislosti s kolonizací a christianizací exotických krajů, ale především v souvislosti s proměnami evropského myšlení, v němž se jako reakce na racionálního a sobě odcizeného člověka, z civilizační deziluze utvářel ideál člověka přírodního /rousseauismus/ a v obraze "divočiny" se aktualizovaly mýty o ztraceném ráji a ztraceném dětství lidstva.

Co je exotické místo, divočina pro evropskou kulturu a evropský román? Především je místem, které je vzdáleno, a to nejen prostorově, případně i časově, ale i svým charakterem přírodním a společenským /svými mravy/ od východiška pohledu autora nebo cesty hrdiny, od místa jeho vyprávění, od domova. Je to místo ležící mimo, vně, ne-tady, jinde, přitom pochopitelně vždy jen ve smyslu relativním, právě jen vzhledem k tomuto východišku /pro Evropana je divočinou Orient, pro člověka z Východu Evropa/, přitom vzdálenost východiška pohledu a cesty od divočiny nemusí být nijak velká - za divočinu může být pokládán odlehlý kraj v rámci téže země nebo dokonce pouze jisté "divoké" území na okraji "civilizovaného", známého světa. Divočina jako neznámé, neprobádané území se stává spe-

cifickou variantou jiného místa, jehož jinou podobou bylo podsvětí /peklo/, nebe /ráj/, místo utopické, jejichž rysy - a to je pozoruhodné - se od konce 19. století, kdy z literatury toposy podsvětí a nebe takřka vymizely /utopie se podstatně proměnila/, namnoze přežívají a aktualizují se právě v toposu divočiny, pojímané jako peklo nebo ráj, případně ambivalentně. Divočina přitom od 18. století vstupuje do děl dvojným způsobem: buď jako místo, na které putuje a v němž pobývá "civilizovaný" člověk /Defoeův Robincon, Chateaubriandův René/, nebo v podobě divocha, který se dostane do "civilizovaného" světa /Montesquieuovy Perské listy, Voltairův Prostřáček, Burroughsův Tarzan mezi opicemi, Huxleyův Krásný, nový svět/. V této studii nás bude zajímat především první typ tematizace divočiny - cesta do divočiny /pobyt v divočině/. Na základě tohoto tématu se v rámci románové literatury utváří typ, který můžeme nazvat román o cestě /sestupu/ do divočiny. Sledování tohoto románového typu, jeho proměn od přelomu století bude předmětem této studie.

Pokusme se nejprve nalézt nejčastější motivace cesty, na jejichž základě se už rýsuje určitá vnitřní diferenciací románu o cestě do divočiny: 1/ hledání dobrodružství, nových světů, zmizelé osoby; 2/ kolonizace, christianizace a jiné podoby ideologické a hospodářské proměny divočiny; 3/ konflikt se světem, sociální třídou, otcem, melancholie, odcizení, válečné trauma, deziluze z civilizace.

První typ motivace strhuje díla k dobrodružnému a cestopisnému románu s jejich významovou jednoznačností - divočina /tropy, Afrika, Indie, Japonsko, točny, prales, Dálný východ apod./ - je tu pouze místem hrdinova světského dobrodružství, typem místa s tajemstvím; přitom může být pojata buď jako ráj

/v tomto pojetí se blíží utopii/, nebo jako peklo. Cestovatel je dobrodruhem, dobyvatelem, objevitelem, zachránce. V tomto smyslu figuruje divočina například v románu E. Salgariho a L. Motty o Sandokanovi /díl nazvaný Malajský tygr/. Svou strukturou patří k tomuto typu i romány Julesa Verna, v nichž však zdánlivě světským dobrodružstvím prosvítají mystické, iniciační významy.¹

Druhý typ motivace cesty se objevuje v románech tzv. civilizačních, koloniálních, misionářských a budovatelských.² Prostřednictvím civilizátora, kolonisty, misionáře, budovatele s jeho úlohou proměnit, civilizovat divočinu, anektovat ji ke kulturnímu světu se tu nastoluje protiklad "kulturního" světa a "divočiny", líčené opět buď jako ráj, místo primitivních, bezprostředních vztahů /v románech P. Lotiho aj./, nebo jako místo cizí, nepřátelské, zpravidla "nízké", "primitivní", barbarské, jako svého druhu varianta pekla /v románech C. Farrera aj./. I v tomto případě se pohybujeme na poli významové jednoznačnosti, autorovo hodnocení se v díle nevyvíjí, nezpochybňuje, utkvívá na oficiálním ideologickém stanovisku civilizace, která slouží za východisko pohledu. Akcentace děje, vnější romanesknost a tajemná senzačnost patřily k znakům tohoto románu, módního od osmdesátých let 19. století zhruba do konce desátých let 20. století. Právě na základě tohoto typu románu, k jehož vrcholům patřily romány Jacka Londona, se v české literatuře od počátku století vytvářelo vědomí exotického žánru.

Moment zpochybnění, rozkolísání hodnocení, nejednoznačnost divočiny vnáší do románu rysy, jež jej posunují k typu třetímu, který pro jeho závažnost z hlediska filozofického i

z hlediska vývojových tendencí románu ve 20. století učiníme středem svého zájmu. Motivem cesty je v tomto případě výrazný nesoulad putujícího se světem, který opouští, deziluze z civilizace, s níž se ovšem někdy paradoxně shledává na periférii divočiny nebo dokonce v jejím srdci. Gauguin v Noa Noa poznává v Papeete "Evropu za stavu ještě zhoršeného, osadního snobismu, nápodoby až po nepřirozené zpitvoření našich civilizovaných mravů, zvyků, neřestí a směšností"³; Marlowova cesta v Conradově Srdci temnoty vede místy, která civilizace se svými koloniálními mravy proměnila v lidské peklo, podsvětí, v "místo temnoty"; podobně ve Forsterově Cestě do Indie zasahuje civilizace v podobě anglických kolonizátorů a cestovatelů do indického světa pouze neblaze - osvobozuje "ducha zla", dosud symbolicky skrytého v jeskyních a provokujícího střetnutí kolonizátorů s domorodci. V Hiltonově Ztraceném obzoru se ocitá v divočině proti své vůli /je unesen/ člověk traumatizovaný válečnou zkušeností. Deziluze z civilizace jako motiv cesty bude zdůrazňována i v pozdějších dílech. Evropské lidstvo hledá v divočině svou ztracenou přirozenost a současně duchovní dimenzi existence. Cesta nabývá charakteru iniciační katabáze /sestupu/, přináší putujícímu nejvyšší poznání, obrozuje jej nebo přímo proměňuje v zasvěcence /Noa Noa, Na ostří nože/. Protože je v této variantě cesta do divočiny vesměs cestou k sobě, k sebepoznání, k demaskovanému a obrozenému lidství, mohli bychom ji nazvat cestou /sestupem, pokud se jedná o mystickou iniciaci, o sestup do hloubky prostoru, času, vědomí/ noetickou či autoetickou. K uzavřenosti, inzulárnosti, odlehlosti - rysům, jimiž se vyznačovala divočina i v předchozích variantách - zde přistupují rysy myticko-rituální /zasta-

vení času, rituální prostor jako střed exotického místa, pojetí prostoru jako svého druhu subjektu, splývání postavy, - divocha nebo zasvěcence - s krajinou/.

Pořadí variant románu o cestě do divočiny je zároveň víceméně pořadím chronologickým. V druhé polovině 19. století se plně rozvíjí varianta dobrodružná a civilizační, s 20. stoletím je spjata varianta noetická a autoetická. Co je však podstatné - obě předchozí varianty se tu uplatňují dál - v jiné literární úrovni /v masové literatuře/, v nové funkci, v aktualizované podobě, přičemž aktualizace zpravidla souvisí se zapojením těchto variant nebo jejich prvků a motivů do jediného díla. Conradovo *Srdce temnoty* /1902/ představuje například v první rovině dobrodružnou cestu /plavba proti proudu řeky do nitra černé Afriky/, v další rovině má však tato cesta tak jako u Verna iniciační rysy, je spjata se sebepoznáním, s jeho metafyzickou dimenzí. Jednotlivé varianty cest se někdy realizují v různých syžetových liniích románu: v Hiltonově *Ztraceném obzoru* /1933/ probíhá jednak dobrodružná cesta Rutherforda, který hledá zmizelého Conwaye, jednak noeticko-iniciační sestup Conwayův, k němuž dochází v tibetském klášteře. V Čepkové *Povětroni* /1934/ jsou rozličné varianty exotických cest předmětem tří povídek o neznámém trosečnickovi.⁴

Na počátku iniciačních putování do divočiny stojí na přelomu století Gauguinova próza *Noa Noa* /časopisecky 1899, knižně 1900/. Cesta do divočiny jako vysněného ráje je v ní zároveň cestou do duchovního středu umělcovy bytosti, vyvíjející se směrem k člověku exotickému, k "ušlechtilému divochovi". Předpokladem podobné proměny je mystická víra v možnost duchov-

ního znovuzrození: "...obrozoval jsem se, - či spíše nabýval ve mně života jiný člověk, jiný, čistý a silný."⁵ Gauguin vnímá svou proměnu v "dobrého divocha", "pravého Maora" přímo jako mystickou iniciaci /mluví o "uřednické době", o "zkoušce mistrovské"/.

V čisté, nezrelativizované podobě se v průběhu 20. století iniciační sestup do divočiny nicméně stane v románu spíše výjimkou /Hiltonův Ztracený obzor, Maughamův román Na ostří nože, 1944/. Čím hlouběji pronikáme do našeho století, tím častěji se totiž toto pojetí cesty a divočiny problematizuje. Proti významově jednoznačnému pojetí exotického místa v typu dobrodružném a civilizačním začíná se v románech rýsovat obraz divočiny jako ambivalentního prostoru. Jestliže v rámci dobrodružné a civilizační cesty dobrodruh objevuje a posléze ztrácí ráj nebo se ocitá v divočině-pekle, kterou za dobrodružných okolností opouští, jestliže civilizátor proměňuje divočinu-pekle k svému obrazu v ráj, ve třetí variantě je divočina buď rájem, místem věčného života, znovuzrození, mytického bezčasí /tam, kde je iniciace dovršena/, nebo je peklem, místem smrti /tam, kde nastává deziluze z divočiny/; nejčastěji je však peklem-rájem, s čímž pak souvisí i nejednoznačné pojetí samé iniciace, která je zmařena, neukončena nebo je zasvěcením do zla. Takové je pojetí divočiny v Conradově Srdci temnoty. Divočina je tu stylizována jako analogie podsvětí, je místem, jehož tajemství nelze proniknout. V "srdci temnoty" se nalézá podivný pan Kurtz, neobyčejný, takřka geniální člověk, skvělý agent, záhadná bytost, kterou divoši uctívají jako božství a kterou doslova pozřela divočina /"strávila jeho tělo a pomocí nepředstavitelných obřadů, jakéhosi ďábelského zasvěcování,

spojila jeho duši se svou"⁶/. Vypravěč Marlow zastihuje tohoto zasvěcence s rysy krále Rybáře, postavy ze středověkého románu o hledání svatého grálu, in articulo mortis, zůstává pro něho záhadným vtělením, mutací divočiny. Dvojnásobné a chtónické je exotické místo také ve Forsterově Cestě do Indie. Marabarské jeskyně představují v románu jakýsi duchovní střed země, vábíci, matoucí, ďábelský, nepochopitelný pro Evropany: "Co to k ní /paní Moorové/ promluvílo v té vyhlazené žilové dutině? Co to přebývalo v první z těch jeskyní? Cosi velmi starého a velmi nízkého. Co vzniklo dřív než čas a také dřív než prostor. Cosi tuponosého, neschopného šlechtnosti - sám nehynoucí červ."⁷ V Riverově Víru /1924/ se Arturo Cova cestou pralesem sice obrozuje, ale na konci je jím pohlcen. Conway ve Ztraceném obzoru podstupuje iniciaci, ale klášter opouští a není zřejmé, zda se do něj vrátil a stal lámou. V Carpentierových Ztracených krocích /1953/ vypravěč se vrací k civilizaci a na konci románu marně hledá cestu do ráje v pralese.

V románech není dvojnásobný pouze obraz divočiny, ale nezřídka i postava, která do divočiny vstupuje a splývá s ní /pan Kurtz/. Spojuje v sobě často rysy spasitele a pokušitele, jako Voss ve Whitově stejnojmenném románu /1957/ či hrabě Aleardo v Leguánce /1965/ A. M. Ortesové. Postavy v románu o cestě /sestupu/ do divočiny nezřídka fungují stejně jako v jiných typech moderního románu nikoli jako postavy-definice, o nichž vypravěč i čtenář vše ví, ale jako postavy-hypotézy, jejichž obrysy vyvstávají nikoli na základě přímé charakteristiky a líčení děje, ale ze zprostředkovaných svědectví, hypotéz jiných postav. Z tohoto hlediska je neobyčejně pozor-

hodný román, na první pohled vyhlížející málo exoticky, ve kterém však divočina figuruje rovněž jako místo sebepoznání individua. Tímto románem je *Povětrň /1934/*, druhý díl "noetické trilogie" Karla Čapka.

Případ X, postava, která zůstává až do konce beze jména, tváře, řeči, představuje v *Povětrni* objekt několikerého nepřímého vyprávění, několikeré hypotézy příběhu.⁹ Dokonce lze říci, že právě vypravěči jejího příběhu, nikoli postava, která je objektem vyprávění, jsou v *Povětrni* pravými adepty poznání divočiny. Sestra, jasnovidec a básník sestupují do bezvědomí trosečníka, do nitra člověka, který je pro ně ve své záhadné identitě dalo by se říci takřka "divochem". Nemohou do jeho tajemství zcela proniknout, stejně jako nelze proniknout do srdce divočiny. Tak jako Conradův Marlow noří se do temnoty příběhu, jehož smysl je něčím, "co je vně, co zahaluje vyprávění, z něhož vyplývá, jen tak, jako žánr vyvolává mlhu".¹⁰ Vědomí neznámého jako by bylo variantou jungovské "noci", nevědomí, z něhož se individuum probírá k vědomí, nalézá svou celistvost. Neznámý se stejně jako Kurtz v *Srdci temnoty* nalézá *in articulo mortis*. Ve srovnání s Conradem můžeme pokračovat. Cesta míří v obou případech k někomu, kdo zůstává záhadou i na konci a jehož obraz se skládá - v *Srdci temnoty* z vyprávění Rusa, snoubenky, Marlowa, v *Povětrni* ze snu milosrdné sestry, z telepatické představy jasnovídcovy, z fikce básnickovy.¹¹

V podobě hypotéz vypravěčů se tu setkáváme se všemi v románu o cestě do divočiny tradičními způsoby motivace. V rámcových pasážích se v hypotézách chirurga a internisty rýsuje obraz neznámého jako lovce, dobrodruha, námořníka v duchu dobrodružné cesty. Aluze na dobrodružný syžet se tu objevují v

podobě pouhých signálů, jednotlivých vět a slov: "Daleké země, Indiáni, jaguáři, otrávené šípy a takové věci! Jaký příběh! Světoběžník, který jde do Západní Indie - proč?"¹² V Povídce milosrdné sestry je cesta do divočiny motivována konfliktem s otcem, jakýmsi obecně formulovaným generačním neporozuměním, nedospělostí hrdiny, "vzpourou proti všemu, co se jmenuje povinnost".¹³ I tady se tedy vlastně jedná o dobrodružný útěk z domova do světa - útěk tragický - provinění leží na hrdinově životě jako kletba /žil jako "svinský dobrodruh, ztracený pes, podvodný agent"¹⁴/. Dobrodružství tu však nevede jako v dobrodružném románu k nabytí bohatství, získání území, nalezení nevěsty apod., ale nesměřuje ani v duchu noetického putování k dotvoření cestovatelovy neúplné bytosti, k její zralosti či obrození. V Povídce jasnovídcově se mluví rovněž o vzdoru proti autoritativnímu otci, ale zároveň přistupují motivy další, typické pro cesty noetické. Útěk do divočiny byl podle jasnovídce motivován vnitřní osamělostí neznámého, melancholií, která ovlivnila i charakter jeho pohybu - bloudění z místa na místo. Jestliže v Povídce milosrdné sestry se neznámý svým založením blížil čapkovskému loupežníkovi, v Povídce jasnovídcově se podobá vynálezci Prokopovi z Krakatitu /neznámý se vrací z divočiny domů kvůli chemickému objevu/. Také tady se rezignuje na tradiční motivy exotického románu, shrnuté opět do několika vět: "Chcete, abych si něco vymyslel, ne? Krásnou kreolku, kterou by miloval. Nějakou exotickou revoluci, v které by mu šlo o život. Dravou zvěř a cyklony. Zajímavé události pohnutého života... nemožu vám posloužit pestrými příběhy."¹⁵

Jestliže Povídka milosrdné sestry a Povídka jasnovídcova do jisté míry polemizovaly s dobrodružným a dobrodružně-noetickým a iniciačním putováním, určité tradiční motivy /včetně kritiky koloniální politiky/ v nich byly pouze naznačeny, v Povídce básníkově je polemika se všemi těmito variantami cesty naprosto explicitní, postupně přerůstá v povídku či takřka román a zároveň ve výklad jeho geneze a poetiky. Zatímco předtím příběh vyvstával ze snu sestry a telepatického prožitku jasnovídcova, v Povídce básníkově se rodí z hledání příběhu a románu a z hledání postavy, přičemž hledání identity neznámého splývá s hledáním identity básníka; cesta neznámého do divočiny se stává jednoznačně cestou básníkovou a v tomto smyslu se příběh neznámého de facto svým způsobem završuje. Také v tomto vyprávění se okázale rezignuje na tradiční motivy dobrodružné a civilizační cesty do divočiny. Pojetí divočiny je stejně jako u Conrada ambivalentní. Proto londonovskému obrazu divočiny jako místa heroického dobrodružství individua i proti obrazu panenské divočiny jako místa mystického dobrodružství je tu postavena nelibivá, neefektivní, syrová a surová všednodennost divočiny, obnažená pohledem člověka bez paměti - Georgem Kettelringem - a zároveň pohledem básníka, demaskujícím falešné oficiální a literární obrazy: "To tedy jsou ostrovy mé touhy /.../ Říkám-li tomu únik, tedy je to útek do samého středu věcí, kde se všechno utkává, kde se páří věky ve zvrhlém míšení kultur. Tady je to ještě orgie a násilnění, tady se páše zisk křečovitě a na divoko jako smilstvo. Nechte to být, takto se nám zjevuje lidstvo v pozoruhodném rozkyvu svých lidských... i nelidských možností."¹⁶ Povídka přechází zcela otevřeně v protikolonialistický pamflet.

Nová vlna exotismu se zvedá v padesátých a šedesátých letech. Její součástí byly i *Smutné tropy* /1955/. V tomto díle z pomezí cestopisu a filozoficko-etnografického eseje se Lévi-Strauss snaží "zrekonstruovat z úlomků a zbytků minulou exotičnost"¹⁷. Názvy kapitol tu odkazují k tradičním filozoficko-literárním toposům exotického žánru: *Dobří divoši*, *Ztracený svět*, *Robinson...* Filozofův sestup, který je zároveň sestupem v čase a probíhá po ose Paříž → Sao Paulo → vnitrozemí s divošskými vesnicemi, je sestupem k sobě, do vlastní paměti. Z konfrontace civilizace a divočiny má cestovatel /a v něm svět, který zastupuje/ vytěžit poznání historických kořenů vlastní existence, poznání své podstaty. Týž smysl má cesta do divočiny v i v románu této doby. Varianta civilizační cesty do divočiny přestává existovat, neboť se stala anachronismem, dobrodružná cesta se ocitla na okraji literatury. Nebývalého významu však nabývá cesta noetická a autoetická.

V Carpentierových *Ztracených krocích* /1953/ předchází vlastní cestě jakýsi jarmark kultury, vypravěč v muzeu fotografických snímků a sádrových odlitků uměleckých děl sestupuje dějinami. Smyslem jeho výpravy do pralesa v Jižní Americe je rovněž de facto sestup - pátrání po starých domorodých hudebních nástrojích. Návrat k počátkům lidstva je současně návratem k vlastním počátkům: "Až dosud byl pro mě přechod z hlavního města do Los Altos jakýmsi zpětným odplynutím času do let mého dětství - návrat k jinošství a chlapectví."¹⁸ Přehlídká úpadku západního člověka vrcholí vzpomínkami na 2. světovou válku. Proti zdegenerované civilizaci, ve které člověk přestal být člověkem /jejím symbolem je velkoměsto/, je položena divočina, "ráj" od světa oddělené indiánské vesnice, je-

jíž obyvatelé se vypravěči jeví ve svém prostředí jako svrchovaní páni své kultury. Na cestě do srdce divočiny absolvuje vypravěč jakýsi obřad přechodu, jehož součástí je nebezpečná plavba, vstup do pralesa-ráje vodní soutěskou, nejrůznější zkoušky. V divočině, v níž se začíná opět cítit člověkem, pokračuje sestup v čase až do starší doby kamenné a potom ještě hlouběji, do světa před člověkem, do světa Geneze: Také v Conradově Srdci temnoty, se kterým Carpentierův román spojují mimo jiné i aluze na mýtus svatého grálu, byla cesta proti proudu řeky "cestou do nejranějšího počátku světa", vedla "nocí pravěku" k "předvěkému člověku". Regressus ad originem se jeví jako jeden z nejcharakterističtějších znaků románu o sestupu do divočiny - exotické cesty jsou vesměs sestupy v čase. Zatímco Conradova divočina je pojata jako peklo /výsledek civilizace/, Carpentierova vypadá jako ráj, do něhož vypravěč po své mradě marně hledá cestu.

Ve Whitově Vossovi /1957/ je cesta cizince Vosse do divokého australského vnitrozemí zároveň cestou do středu bytosti, zápasem o pokoru a lidskost. Bájný střed země, vysněný ráj se pro účastníky výpravy posléze mění v peklo. Také v tomto románu podstupuje hrdina zkoušku jako v iniciačním mýtu a románu a jeho oběť nabývá v legendě kristovských rysů. Konfrontace samolibé bělošské civilizace s divoštvím /v jeho rámci s přirozeností a přírodou/ je tématem i dalšího Whitova románu Sukně z listí /1976/. V divošském zajetí, v pekle divočiny se demaskují společenské konvence, představitelé civilizace hynou nebo se obrozují. K románu Carpentierově a románům Whitovým se přimyká román S. Bellowa Henderson, král deště /1959/, v němž život v lůně afrického kmene a iniciační zkoušky obrozují amerického milionáře.

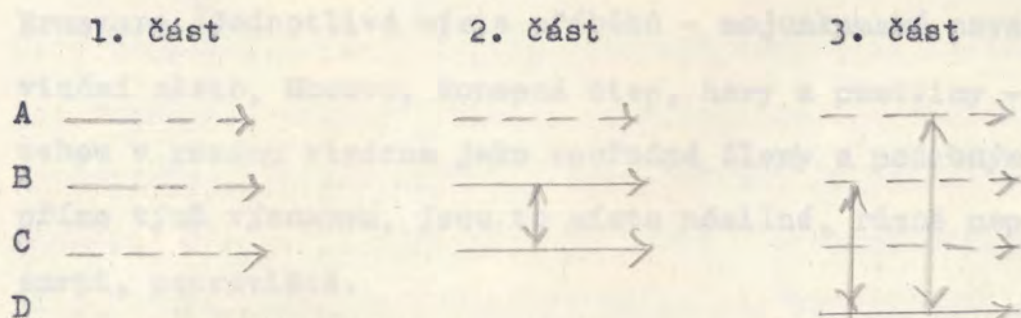
Autonoetické momenty sestupu do divočiny jako sestupu civilizace a individua k sobě, jako iniciační katabáze, procesu individuace, v němž se ne-já probírá k já, ke svému vědomí a k bytí, jsou v románech padesátých a šedesátých let mimořádně výrazné. Divočina ve svém významu dobrodružného toposu ustupuje a mění se v topos symbolizující vzdálení a zbloudění individua a civilizace od sebe samých, v prostor, v němž individuum objevuje a luští fragmenty starého světa, ztraceného ráje. Vtělením tohoto prostoru bývá exotický člověk, divoška /láska k divošce patří k syžetovým loci communes tohoto románového typu/ a člověk "zdivočelý" jako postava s nikdy zcela nerozluštěným tajemstvím, rovněž jako svého druhu ne-já. V románu A. M. Ortesové Leguánka /1965/ je středem divočiny - neznámého ostrova v Atlantiku hybridní bytost, půl žena, půl ještěrka, jakýsi duch temnot a zároveň symbol trýzněné a degradované lidské duše. Milánský hrabě Aleardo, postava opět s rysy Krista, sestupuje do temného srdce ostrova, analogie podsvětí, v touze zachránit ostrov a jeho duši - Leguánku. Divočina v románu zjevně funguje jako metafora současného světa - zdegenerovaného ráje, místo popření lidskosti.¹⁹

Zvláštním způsobem se k linii románu o sestupu do divočiny připojuje také Ajtmatovovo Popraviště /1986/. Prostoupila se v něm dvojí románová tradice! na jedné straně tradice románu o sestupu do divočiny, na druhé straně domácí tradice cestopisů a románů ze vzdálených krajů Sovětského svazu /V. K. Arseňjev, K. Panstovskij, A. Fadějev, P. A. Pavlenko, B. Jasenskij aj./ . K těmto tradicím pak přistoupila ještě tradice hagiografická.

Od románu o sestupu do divočiny se Popraviště liší jedním

podstatným rysem - není to román monografický; příběh Avdije Kallistratova v něm sice zaujímá nejvíce místa, ale je pouze jedním z příběhů, jejichž celek tvoří epický amalgám. Tato jeho vlastnost vedla část kritiky k úvahám o nezvládnutosti, rozpadu románové formy, druhou k nalézání jeho souvislostí s postmodernistickým pojetím románu, v němž je hybridnost, roztržitost chápána jako odraz necelistvosti epochy, jako výraz nedůvěry k hotovým, završeným strukturám s jediným či mnohoznačným /hlubokým/ smyslem. Necelistvost, vnitřní hybridnost, ale především mnohoznačnost Popraviště je vnímána zvláště ostře v sovětském kontextu, zřejmě proto, že tu byl model uzavřené románové struktury s jediným nehlubokým smyslem po dlouhá léta závazný; nejvýrazněji se uplatnil v tzv. výrobním či budovatelském románu, k němuž ostetně Popraviště zaujímá nejen svým tvarem, ale i svými idejemi polemické stanovisko.²⁰

Popraviště totiž čtenáři nabízí zcela jiný typ románové struktury - struktura typu tkáně či série, jak o ní uvažuje například Umberto Eco v Otevřeném díle /1962/ a později v knize Nepřítomná struktura /1968/. Touto strukturou se podle Eca vyznačují "díla v pohybu", jimiž jsou například seriální skladby K. Stockhausena, H. Pousseura, romány Kafkovy, Joyceovy, Musilovy, Mobily Calderovy, obrazové objekty K. Munariho aj. Čtyři příběhy, z nichž se skládá Popraviště - A/ příběh vlčice Abdary a její rodiny, B/ příběh Avdije Kallistratova, C/ příběh Krista a Piláta, D/ příběh Bostona a Bazarbaje - nastupují jako hudební témata v různých částech trojvěté románové skladby.



jejich souvislost je v první řadě syžetová /ve schématu vyjádřena horizontálními šipkami/: do příběhu A vstupuje příběh B na začátku 1. části, do příběhu B vstupuje v téže části později příběh A; ve 2. části se prostupuje příběh B a C /příběh C probleskne zmínkou už v části první/; ve 3. části se příběh D protně s příběhem A, příběh A pokračuje, ale neleží ve středu vyprávění /vyznačeno přerušovanými horizontálními šipkami/. Kromě toho spolu příběhy souvisejí významově, jsou ve vztahu metaforickém /metaforicko-alegorickém/, což je ve schématu vyjádřeno vertikálními šipkami: příběh Krista a Piláta /C/ je metaforicko-mytickou analogií, předobrazem příběhu Avdije a Grišana /B/ a jeho analogií je opět v jistém smyslu příběh Bostona a Kočkorbajeva /D/, v podobném vztahu jsou i příběhy A a D.

Příběhy jsou do sebe zaklesnuty také prostřednictvím časových smyček. První se vytváří v místech, kde se příběh B protně s příběhem A /v 1. části je setkání vlčice s Avdijem líčeno z hlediska příběhu vlčice, ve 2. části z hlediska příběhu Avdije/, druhá tam, kde Avdij sestupuje do biblické minulosti, účastní se jako svědek příběhu Krista a Piláta /C/; třetí vzniká tam, kde děj v 5. kapitole 2. části dospěje do okamžiku, kdy se Avdij dostal do party Óberkandalova, a tedy se vrátí do času 3. kapitoly 1. části; čtvrtá smyčka je v 5. kapitole 3. části, kdy se děj vrací do minulosti v příběhu

Ernazara. Jednotlivá místa příběhů - mojunkumská savana, provinční město, Moskva, konopná step, hory a pastviny - jsou za sebou v románu kladena jako souřadné členy s podobným nebo přímo týmž významem, jsou to místa násilné, různě nepřírozené smrti, popraviště.

Jako hybridizující moment se v románu pocituje vícehledisková technika vyprávění, v jejímž rámci se uplatňují různé se křížící, "nečisté" pohledy /např. antropomorfizovaný zvířecí pohled, s nímž se kříží hledisko vypravěče/. V příběhu B se střídají pasáže pojaté z hlediska vypravěče a z hlediska Avdije /ve 3. osobě/ s pasážemi napsanými Avdijem /v 1. osobě - dopisy, deník/. V příběhu C se střídá hledisko vypravěče s hlediskem Krista, Piláta a s hlediskem Avdijovým. Vícehlediskovost, která je v Popravišti, tak jako byla v dílech Conradových nebo Čapkových, výrazem složitosti, vrstevnatosti poznání a nejednoznačnosti pravdy, je dalším znakem, jímž se román distancuje od jednohlediskovosti sovětských ideologických románů. Jednohlediskovostí se vyznačovala i hagiografie, psaná obvykle z hlediska kanonizátorů světců. V Popravišti je tento žánr svérázně aktualizován v příběhu heretika a blouda Avdije Kallistratova. Především - a to je podstatné - jednohlediskovost je porušena, Avdijův příběh je totiž zčásti autohagiografií, jež má v ruské literatuře rovněž svou tradici v dílech dvou mučedníků za starou víru - v Životě protopopa Avvakuma a v Životě Epifanijově. Svou 1. osobou výpovědi se pak stýká s dalším žánrovým zdrojem románu o sestupu do divočiny - s misionářskou zprávou a cestopisem.

Avdijova spasitelská cesta do "srdce temnoty" za sběrači anaši a za příběhem o nich, končící rituální smrtí, je tak ja-

ko u Conrada, Rivery, Whita, Ortesové cestou do zničeného ráje, "smutné divočiny", nikoli k přírodnímu člověku, ale k degradovanému člověku-zvířeti /zezvířečtění je patrné na partě anašáků, ale ještě výrazněji na partě Óberkandalova, pořádající štvanici na sajgy/. Opačným pólem člověka-zvířete je polidštěné zvíře ve vlčím příběhu románu. Téma polidštěného zvířete souvisí s pojetím divočiny jako ráje - k rajske existenci patří schopnost rozumět řeči zvířat a ptáků, mluvit s nimi i s Bohem /tento stav zažívá na okamžik Avdij, ocitající se pod vlivem drogy v "umělém ráji"/. Antropomorfizace je tu rovněž ve vztahu k myticko-mystické dimenzi divočiny jako území fantaskních proměn a hybridních tvarů. Nejbližší k přírodnímu člověku mají domorodí obyvatelé z příběhu D /Boston, kterého jeho "vlčí" jméno znamenající šedý kožich spojuje s vlčím příběhem/; jejich bezprostřední vztah k divočině je však narušen /Bazarbaj/ a toto narušení vede k tragédii. "Logika" mytického světa přestává platit, ba je přímo převrácena, stejně jako "logika" a etika pohádky /dobro nevíteží nad zlem/ a kánon hagiografie /"světec" Avdij nikoho neobrátil na cestu spásy, jeho oběť je zbytečná/. "Civilizovaný" svět ničí divočinu-ráj a sám se postupně stává divočinou-peklm. V tomto prostoru, v němž se stírá rozdíl mezi civilizací a divočinou, tragicky hynou všechny hlavní postavy románu, představující různé varianty postoje ke světu, různé stupně souvislosti s původním, přirozeným světem, - ty, které do něj zasahovaly, i ty, které v něm byly doma - spasitel Avdij, vlci, "přírodní" člověk Boston. Představa o světě-divočině je v románu mimo jiné vyjádřena zmatečným a destrukcí tradičních vyjadřovacích kódů - mýtů, pohádky, hagiografie, tradičního románu - skýtajících dříve člověku

v nejistém světě určitou oporu i pevný smysl.

Jaká obrovská vzdálenost dělí Popraviště, které se jedním ze svých příběhů připojuje k tradici románu o sestupu do divočiny, od rousseauovské idylické přírodní divočiny a konceptu přirozeného člověka! Jak vzdálená se zdají být před půlstoletím pronesená slova Lévi-Strausse, snícího o hledání přirozeného člověka ve společnosti: "Přirozený člověk neexistuje ani před společností, ani mimo ni. Je na nás, abychom našli jeho podobu, jako ideu imanentní společenskému stavu, mimo nějž si člověka jako takového nelze vůbec představit."²¹ Romány o sestupu do divočiny hýčkaly ještě v půli století iluzi o možnosti znovuzrození individua v lůně divočiny. Do určité míry představovaly rovněž pokus o obnovu epických zdrojů románu - mýtu, eposu, pohádky. Původně uzavřená románová struktura se však postupně otvírá, hybridizuje, mění v otevřenou strukturu-sérii. Tradiční kódy, na nichž byla založena, se deformují, rozpadají. Čtenář toužící po celistvosti, která přináší katarzi, se chytá jejich rozptýlených zlomků, co chvíli v textu naráží na jejich monstrózní mutace, bloudí v čase odvíjejícím se v smyčkách ve "zděvočelém" Prostoru románu. Jestliže se některé z těchto románů s kristovským hrdinou blížily apokryfním evangeliím, Ajtmatovovo Popraviště, které zatím stojí na konci této řady, je stylizováno už nejen jako evangelium /v Avdijově a Kristově příběhu/, ale jako kniha Zjevení, jejíž pečeti s úzkostí rozlamujeme.

P o z n á m k y :

- 1/ O nich viz S. Vierne, Jules Verne et le roman initiatique, Paris 1973.
- 2/ Máme na mysli ty sovětské budovatelské romány, kde se hráina vypravuje do vzdálených krajů SSSR /Asie, Dálný východ/.
- 3/ Paul Gauguin, Noa Noa, Praha 1919, str. 6.
- 4/ V rámci české krásné prózy byla iniciační cesta do divočiny poprvé tematizována v Zeyerově novele Blaho v zahradě kvetoucích broskví /1882/. Cesta do divočiny je v ní vícestupňová: vypravěč cestuje na Krym, do Simferopoli, kde se přátelí se záhadným Umbriani; Umbriani vypráví příběh svého prastrýce misionáře, který působil v Číně a zanechal paměti; součástí těchto pamětí je příběh mladíka Hoangti, kterého Umbriani pokládá za svou předchozí existenci. Dobrodružná cesta vypravěče-tuláka rámuje esoterický či okultní sestup Umbrianiho. Zeyer tu vytváří narativně syžetový model cesty /sestupu/ do divočiny, který bude přežívat v románech Jana Havlasy ještě hluboko ve 20. století.
- 5/ Noa Noa, str. 28.
- 6/ Joseph Conrad, Srdce temnoty, Praha 1980, str. 60.
- 7/ John Forster, Cesta do Indie, Praha 1974, str. 190.
- 8/v Čapek buduje svůj "exotický" román jednak na pozadí amerických a anglických exotických románů /jejich překlady často recenzoval/, jednak na pozadí domácího exotického románu, jehož nejvýraznějším představitelem byl Jan Havlasa. Havlasovy romány /Souostroví krásy, Propast rozkoše aj./ náležejí vesměs k typu románu o dobrodružně iniciační, výjimečně i civilizační cestě do divočiny. Opírají se o tradiční sy-

žet a topiku dobrodružného románu či románu s tajemstvím, jehož žánrová "konformnost" a "průhlednost" souvisela s jeho pojetím jako románu pro lid, s nímž však byla v rozporu jejich tematická exkluzivnost a ezoteričnost. - Čapkovým Povětronem v kontextu českého exotického románu se zabývám podrobněji ve studii Exotická kulisa v Čapkově Povětronu, in: sb. Devětkrát o Karlu Čapkovi /v tisku/.

9/ V mnohem jednodušší podobě jej nicméně nalézáme také v Havlasově románu Milující nenávisť /1931/. Používá se v něm rovněž motivu zastřené identity: Vladimír Stach hledá zmizelého Jiřího Harase, jehož existence se rozplývá v řadě existencí s jinými jmény. Věta "Jako každý, též Jiří Haras se skládal z několika lidí", zní velmi čapkovsky. V Havlasově románu se však podoba zmizelého postupně cele rekonstruuje a rozptyluje se také její ambivalentní hodnocení; přes různost nazírání jednotlivých postav je na konci románu identita této, postavy odhalena - Haras se tu zjeví jednoznačně jako "člověk s poselstvím".

10/ Srdce temnoty, str. 9.

11/ Podobný postup volí Conrad i v Lordu Jimovi /1900/, kde je obraz postavy také rekonstruován z řady vyprávění a kde zaznívá rovněž motiv nevyslovitelnosti poznání spolu s kritikou evropského zjednodušujícího pohledu na "exotiku", který je příčinou tragického střetnutí evropské kultury a morálky s exotickým světem. Už v Conradových románech se tedy téma cesty /sestupu/ do divočiny spojuje s technikou proměnlivého hlediska; sebereflexivní gesto, moment románu v románu, který se uplatňuje v Povětronu, však u Conrada schází, conradovská cesta zůstává iluzivní cestou dobrodružnou s iniciačními rysy.

- 12/ Karel Čapek, *Povětroň*, Praha 1958, str. 150.
- 13/ Tamtéž, str. 148.
- 14/ Tamtéž, str. 158-159.
- 15/ Tamtéž, str. 180-181.
- 16/ Tamtéž, str. 219.
- 17/ Claude Lévi-Strauss, *Smutné tropy*, Praha 1966, str. 28.
- 18/ Alejo Carpentier, *Ztracené kroky*, Praha 1979, str. 66.
- 19/ Ještě výraznější metaforičností se vyznačuje topos divočiny ve Fowlesově Francouzově milence /1969/. "Divočinu" v románu představuje jistý úsek pobřeží jižní Anglie, v létě připomínající tropickou džungli. Tajemná divočina, nespoutaná příroda, svět duše, osudovosti a Sarah, která se na počátku jeví takřka jako přírodní bytost, divoženka, vtrhují do "zahrady" - pěstěného, uzavřeného prostoru viktoriánské Anglie, světa konvence, veřejného mínění, s nímž je spojen Charles. Destruktivně obrodný smysl má ostatně i postoj romanopisce, reflektujícího v textu iluzivní, konvencemi spoutanou formu viktoriánského románu s jeho tradičním tématem osudu svedené a opuštěné.
- 20/ Žánrová hybridnost byla vlastní i některým výrobním románům ze 30. let, v nichž se uplatňovala celá řada žánrů: dopis, povídka, publicistická črta, dokument /viz např. Paustovského *Kara-Bugaz*, 1932/. Byla to však díla vesměs iluzivní, pojednávala o úspěšném dobývání a proměně "divočiny". Žánrový model ustrnul v 50. letech.
- 21/ *Smutné tropy*, str. 274.