

to směru bylo Tolstého a ještě více Dostojevského působení v Evropě značné, a jestliže se od posledního desetiletí před světovou válkou v mnoha oblastech, mimo jiné i v realistické literatuře zostřila morální krize a začalo se objevovat cosi jako předtucha nastávajících katastrof, pak k tomu podstatně přispěl i vliv ruských realistů.

HNĚDÁ PUNČOCHA

“And even if it isn't fine to-morrow,” said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, “it will be another day. And now,” she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it,” and now stand up, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second — William and Lily should marry — she took the heather mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against James's leg.

“My dear, stand still,” she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuringblock for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked.

She looked up—what demon possessed him, her youngest, her cherished? — and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then

„I když zítra nebude hezky,“ řekla paní Ramsayová, zdvihla oči a pohléla na Williama Bankese a Lily Briscoeovou, kteří v té chvíli prošli před oknem, „jistě bude někdy jindy. A teď,“ dodala a pomyslíla si, že Lily přece jen má určitý půvab, jsou to její šikmé čínské oči v bílém nakřebeném obličejíku, ale tohle by dovedl postřehnout jen chytrý muž, „a teď vstaň, potřebuji si změřit tuhle punčochu,“ vždyť se snad přece vypraví k majáku, a tak se musí podívat, jestli by ta punčocha neměla být ještě o pár coulů v lýtku delší.

S úsměvem, protože jí v tom okamžiku bleskl hlavou báječný nápad — William a Lily by se měli vzít — se chystala nazrzlou vlněnou punčochou, z níž na otevřeném konci křížem krážem trčely ocelové jehlice, změřit podle Jamesovy nožky.

„Stůj klidně, miláčku,“ řekla — žárlivému Jamesovi se asi nechtělo poskytnout za měřidlo pro hlídačova chlapce z majáku, a tak se schválně vrtěl, když chvíli nepostojí klidně, jak se ona má přesvědčit, jestli je ta punčocha moc dlouhá nebo moc krátká? Jak? řekla.

Zdvihla k němu oči — copak ho posadil nějaký démon, jejího nešťastného, milovaného? — rozhlédla se po pokojí, rozhlédla se po stěhách a pomyslíla si, že už jsou přílišně zabátrali. Lesou z nich střeva, řekl někdy Andrew, a válejí se všude po podlaze; ale teď kupovat přece může státi, pán

what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? Never mind: the rent was precisely twopence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library and his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done—they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them. Alas! even the books that had been given her, and inscribed by the hand of the poet himself: "For her whose wishes must be obeyed..." — "The happier Helen of our days..." disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the Mind and Bates on the Savage Customs of Polynesia ("My dear, stand still," she said) — neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them—that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects—shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but all in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg, that things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no lockmaker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green

se v duchu, a nechat je tu hnit celou zimu, kdy je tady v domě všechno prosáklé vlhkem a jen občas to tu provětrá ta babka? Co na tom; nájemné je beztak úplný pakatel; děti to tu milují; a muži to dělá dobře, když si může pobýt tři tisíce, totiž přesně řečeno tři sta mil daleko od své knihovny, od přednášek a žáků; a je tu dost místa pro hosty. Rohože, polní lůžka, ty strašidelně vetché židle a stoly, které v Londýně už dosloužily — tady to docela stačí; a pár fotografií a knihy. Ty se tady množí samy, pomyslíla si. Jakživa nemá kdy si je přečíst. Bohužel ani ty, které dostala od básníků s vlastnoručním věnováním: „Té, jejíž přání jsou rozkazem“... „Šťastnější Heleně našich časů“... je to hanba, ale ani tyhle nikdy nečte. A tu Croomovu o Myšlení a Batesovu o Divošských obyčejích v Polynésii („Stůj klidně, miláčku!“ řekla) — ani jednu z nich přece nemůže poslat hlídači na majáku. Ale časem to tady tolik zchátrá, že se pak už musí něco dělat. Kdyby si dali říct a otírali si nohy, aby sem nenanosili tolik bláta a písku — aspoň to by už bylo něco. Jestli Andrew opravdu tak hrozně rád pitvá kraby, nebo jestli Jasper věří, že se opravdu dá z chaluh uvařit polívka, jakáž pomoc; a co všechno si sem natahá Rosa — škeble, rákosí, kamení! Mám nadané děti, jenže každé pro něco jiného. Ale pak to dopadá takhle — povzddechla si a s punčochou přidržanou Jamesovi k nožce si očima přeměřila celý pokoj od podlahy ke stropu — že to všechno je léto co léto zchátralejší a zchátralejší. Rohožím málem prodřená, tapeta odchlíplá. Už se ani nerozezná, že jsou na ní růže. To se ví, když se všechny dveře věčně nechávají otevřené a v celém Skotsku se nenajde jediný zámečník, aby dovedl spravit kliku, musí tu vše-

Cashmere shawl over the edge of a picture frame? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut — simple as it was, could none of them remember it? She would go into the maid's bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than without fresh air, but then at home, she had said, "the mountains are so beautiful". She had said that last night looking out the window with tears in her eyes. "The mountains are so beautiful." Her father was dying there, Mrs. Ramsay knew. He was leaving them fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through the sunshine the wings of a bird fold themselves quietly and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection—how she had stood there, how the girl had said "At home the mountains are so beautiful," and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James:

"Stand still. Don't be tiresome," so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

"It's too short," she said, "ever so much too short."

chno zpustnout. Nač tedy zakrývat rám obrazu drapérií z kašmírového zele-
ného šátku? Za čtrnáct dní zředne jako hrachová polívka. Ale nejhorší je to
s dveřmi — všechny se nechávají otevřené. Chvilku naslouchala. Dveře do
obývacího pokoje jsou otevřené; dveře z haly jsou otevřené; zdá se, že
i dveře do ložnic jsou otevřené; a okno na podestě je určitě otevřené, to
přece otevřela sama. Okna se mají otvírat a dveře zavírat — je to tak jed-
noduché, copak si to nikdo nemůže zapamatovat? Když se někdy jde večer
podívat do ložnice k služebným, jsou tam zabeďněné a mají tam horko jako
v peci, až na Marii, tu Švýcarku, ta se spíš obejde bez koupele než bez
čerstvého vzduchu, vždyť „U nás máme takové krásné hory,“ řekla včera
večer. Dívala se přitom z okna a měla slzy v očích. „U nás máme takové
krásné hory!“ A někde v těch horách jí umírá otec, pomyslíla si paní Ram-
sayová. A rodina osiř. Hubovala a nakazovala (jak se stele postel, že se má
otvírat okno, a ruce se jí zatínaly v pěsti a rozvíraly jako hysterické Fran-
couzce), ale když to děvče promluvílo, všechno kolem se najednou zklidnilo
a ztišilo, jako když pták v letu na slunci tiše složí křídla a lesklé, ocelově
modré peří mu měkce zřialoví. Zůstala tam stát mlčky, protože na to neměla
co říct. Otec umírá na krční rakovinu. Při té vzpomínce, jak tam stála, jak
to děvče řeklo „U nás máme takové krásné hory“, a vůbec není naděje, není
žádná naděje, najednou ji přepadl záchvat zlosti a přítke okřikla Jamese:
„Stůj klidně! Nezlob!“ a tak ihned poznal, že to je míněno doopravdy
přísně, honem se postavil rovně a ona mohla změřit punčochu.

„Stůj klidně! Nezlob!“ a tak ihned poznal, že to je míněno doopravdy
přísně, honem se postavil rovně a ona mohla změřit punčochu.

„Je moc krátká,“ řekla, „ještě je moc krátká.“

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

But was it nothing but looks? people said. What was there behind it—her beauty, her splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married—some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained — falsely perhaps.

“Nature has but little clay,” said Mr. Banks once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him a fact about a train, “like that of which she moulded you.” He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10.30 at Euston.

“But she’s no more aware of her beauty than a child,” said Mr. Banks,

Nikdy se nikdo nezatvářil tak smutně. Trpká a hněvná, někde dole v temnotách, v té hluboké šachtě, kam už nepronikne sluneční svit, možná vytryskla slza, skanula slza; vody se rozkolísaly, pohltily ji a znovu se uklidnily. Nikdy se nikdo nezatvářil tak smutně.

Ale není tohle jen zdání? říkají si lidé. Ta krása, ten skvělý zjev — co asi za tím vězí? Vpálil si kouli do hlavy, ptají se, nebo zemřel týden před jejich svatbou? Ten druhý, její dřívější milý, jak se povídá? Nebo za tím nevězí nic, nic než něco neproveditelně krásného, co si v skrytu sama prožívá a co si nedá ničím porušit? Kolikrát mohla třeba říct, když se jí důvěrně svěřovaly osudy velkých vášní, zmařené lásky, ctižádostivé plány, které se zhatily — kolikrát mohla třeba říct, že tohle také poznala a pocítila a zakusila, ale neřekne to nikdy. Pokaždé mlčí. Zná to tedy — zná to, nepotřebovala to sama zakusit. Prostým instinktem přesně vytuší, co by chytrý mozek mohl zfalšovat. Je tak přímočará, že se může jako kámen rovnou spustit do hloubky, rovnou se snést shůry jako pták, a právě tak přirozeně se v duchu střelbitě vrhá na pravdu a skýtá jí to potěšení, úlevu, posilu — možná klamně.

„Je to vzácná hlína,“ řekl jí jednou Banks, když v telefonu slyšel její hlas, jenž ho tolik vzrušil, ačkoli mu jen sdělovala, kdy mu jede vlak, „z které vás příroda vytvořila.“ Viděl ji na druhém konci, s řeckým profilem, s modrýma očima. Zdálo se mu naprosto nepatřičné telefonovat si s takovou ženou. Jako by všechny tři Grácie na palouku s rozkvetlými asfodély přiložily ruku k dílu, aby vymodelovaly její tvář. Ano, jistě stihne vlak v 10,30 z Euston.

„Ale ona o své krásě snad ani neví, tak jako malé dítě,“ řekl si v duchu Banks, zavěsil sluchátko a šel se k oknu podívat, jak daleko jsou zedníci

replacing the receiver and crossing the room to see what progress the workmen were making with an hotel which they were building at the back of his house. And he thought of Mrs. Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something incongruous to be worked into the harmony of her face. She clapped a deerstalker's hat on her head; she ran across the lawn in goloshes to snatch a child from mischief. So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing (they were carrying bricks up a little plank as he watched them), and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some freak of idiosyncrasy; or suppose some latent desire to doff her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.)

Knitting her reddish-brown hairy stocking, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs. Ramsay smoothed out what had been bars in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead. “Let's find another picture to put out,” she said.

se stavbou hotelu naproti v zadním traktu. A když se díval na ten shon mezi nedostavěnými zdmi, stále uvažoval o paní Ramsayové. Jenže si člověk vždycky musí k její tváři přimyslet něco, co nesouladně ruší její harmonii. Třeba když si nasadí myslivecký klobouk; nebo když se v galoších rozběhne přes palouk, aby zatrhlá dítěti nějakou neplechu. Takže když člověk v duchu vidí jen její krásu, musí si připomenout i to rozkmitané, to živé (právě se díval na zedníky, jak přivážejí cihly po úzkém prkně), musí si to přimyslet k její tváři, nebo když na ni člověk myslí jen jako na ženu, musí si přitom vybatvit jistou dávku vrtošivé idiosyncrasy; nebo snad i utajenou touhu zbavit se toho majestátního zjevu, jako by někdy už měla po krk své krásy a mužského velebení krásy a chtěla by být stejná jako jiní, stejně bezvýznamná. Těžko vědět. Těžko vědět. Ale on se zas musí dát do práce.)

Paní Ramsayová doplétala nazrzlou, chlupatou punčochu — z pozadí za její hlavou nepatřičně prosvítal ověřený originál mistrovského díla Michelangelova v pozlaceném rámu, přes nějž v jednom rohu přehodila zelený šátek — aby zahladila tu příkrost, s jakou prve Jamese okřikla, zdvihla hlavu a políbila ho na čelo.

„Tak, a teď si zas vystřihuj obrázky — hned si nějaký najdeme,“ řekla.

(Překlad J. Fastrové)

Tato ukázka vypravěčské prózy je pátý úsek prvního dílu románu Virginie Woolfové „To the Lighthouse“, který poprvé vyšel r. 1927. Situace osob je takřka dokonale patrná z textu; jinak než zde, to jest v nějaké systematické souvislosti, na způsob expozice či uvedení, není v románu podána nikde. Nicméně shrnu v krátkosti celou situaci, jak vypadá na počátku našeho výňatku, abych čtenáři usnadnil pochopení následujících rozborů; a také proto, aby ostřeji vynikly některé významné motivy předchozích partií, které jsou zde jen lehce naznačeny.

Paní Ramsayová je krásná, dávno však už ne mladá žena jednoho váženého profesora filologie z Londýna; se svým nejmladším šestiletým synem Jamesem sedí u okna prostorného letního sídla, jež má profesor už několik let najaté na jednom z Hebridských ostrovů. Kromě manželů Ramsayových, jejich osmi dětí a služebnictva bydlí v domě nebo jej navštěvuje celá řada přátel, mezi nimi známý botanik William Bankes, postarší už vdovec, a malířka Lily Briscoeová, kteří spolu právě procházejí kolem okna. James sedí na podlaze a vystřihuje obrázky z ilustrovaného časopisu. Mamina mu právě slíbila, že bude-li zítra hezky, vyjedou si plachetnicí k majáku; na tuhle výpravu se James dlouho těšil; pro obyvatele majáku jsou přichystány všelijaké dárky, mezi nimi punčochy pro chlapce strážce majáku. Prudká radost, která Jamese při té zprávě na okamžik zaplavila, byla však vzápětí stejně prudce narušena otcovou ostrou poznámkou, že zítra stejně pěkně nebude; jeden z hostů to navíc s jistou zlomyslností doplnil meteorologickou zprávou. Odtud konejšivá slova paní Ramsayové, jimiž začíná naše ukáзка.

Jednota této partie je dána tím, co se navenek odehrává mezi paní Ramsayovou a Jamesem, totiž měřením punčochy. Hned po svých konejšivých slovech (nebude-li zítra hezky, vyjedeme si jiný den) vyzve paní Ramsayová Jamese, aby vstal, chce totiž na jeho noze poměřit punčochu pro strážcova syna. Kousek dál požádá trochu roztržitě Jamese, aby stál klidně, neboť dítě je neklidné, trochu vzdorovitě ze žárlivosti, snad taky trochu pod dojmem zklamání, jež právě zakusilo. Značný kus dál se opakuje napomenutí ostřejším tónem, načež James poslechne, punčocha se změří a zjistí se, že je ještě příliš krátká. Po dalším dlouhém časovém úseku je činnost ukončena polibkem na čelo (je to náplast paní Ramsayové na druhý ostrý rozkaz) a slovy, že teď společně vyhledají nový obrázek k vystřihování; zde výňatek končí.

Do této zcela nicotné události jsou neustále vplétány nové elementy, jež nepřerušují její průběh, a přitom vyžadují mnohem víc času k vyprávění, než kolik mohla zabrat sama ta událost. Jde tu převážně o vnitřní hnutí, to jest taková, která se děje ve vědomí osob; a to nejen osob, které jsou zúčastněny na onom vnějším dění, nýbrž i osob nezúčastněných, v té chvíli nepřítomných: people, pan Bankes. Navíc se sem vpracovávají ještě i sekundární vnější události ze zcela jiného času a prostoru — třeba telefonní rozhovor, stavební práce — jež slouží jako záchytné body pohybů ve vědomí dalších osob. Sledujme to podrobně.

Hned první slova paní Ramsayové jsou dvakrát přerušena: obrazem, který jí zrovna padne do očí (William Bankes a Lily

Briscoeová přecházejí okolo), a pak, po několika dalších slovech věnovaných vnějšmu dění, dojmem, který kolemjdoucí zanechali v jejím nitru: půvab Liliných čínských očí, kterého si ne každý muž všimne — načež pak dokončí svou větu, na okamžik setrvá v myšlenkách u měření punčoch: nakonec stejně pojedeme na maják, a tak musím dávat pozor, jestli je punčocha dost dlouhá. Tady probleskne myšlenka připravená už úvahou o Liliných čínských očích (William a Lily se musí vzít); to je dobrá myšlenka, ráda pořádá svatby, i věnuje se s úsměvem měření. Ale dítě ve své zarputile žárlivé lásce k ní nepostojí klidně; jak může pak ona zjistit, má-li punčocha správnou délku? Co je to s Jamesem, jejím nejmladším, jejím miláčkem? Vzhledně, její zrak padne na pokoj — a začíná dlouhá vsuvka. Od ošuntělých židlí, o nichž Andrew, její nejstarší, oněhdy řekl, že roztrušují po podlaze své vnitřnosti, putují její myšlenky dál, ohmatávají předměty a lidi z jejího okolí. Ošuntělý nábytek, ale tady až dost dobrý; přednosti letního bytu; je to laciné, je to dobré pro děti, pro muže; zařídí se to jen tak trochou starého nábytku, k tomu pár obrazů, knihy. Knihy: dávno už nemá čas na čtení, nemůže přečíst ani ty, které jí jsou věnovány (zde na okamžik probleskne maják, kam se nedají posílat žádné vědecké knihy, jako jsou leckteré z těch, které se tu povalují). Pak znovu dům: kdyby tak jeho obyvatelé dávali trochu víc pozor; ale ovšem Andrew sem nosí kraby, které chce pitvat, ostatní děti sbírají mořskou trávu, mušle, kameny, to všechno musí dovolit; děti jsou všechny nadané, každé jinak, ale takhle ovšem dům čím dál víc trpí (zde je vsuvka na okamžik přerušena, přikládá punčochu Jamesovi na nohu); všecko se ničí. Kdyby aspoň dveře nebyly ustavičně dokořán; všecko tu chátrá, i tuhle ten kašmírový šál, co leží na rámu obrazu. Všechny dveře jsou dokořán, teď zrovna taky. Naslouchá. Ano, jsou dokořán. Okno na odpočívadle schodiště je taky dokořán, sama je otevřela. Okna musí být otevřená, dveře zavřené; proč na to nikdo nepamatuje? Jen ta švýcarská služebná má vždycky okno otevřené. Potřebuje čerstvý vzduch. Včera, když se dívala z okna, řekla se slzami v očích: U nás doma jsou hory tak krásné. Paní Ramsayová jí zrovna instruovala, jak se stelou postele, jak se otvírá okno. Mluvila velmi naléhavě a hubovala. Ale potom umlkla (přirovnání k zavřeným křídům ptáka, který se vrací z letu do zářícího slunce). Umlkla, neboť tady se nedalo nic říci. Má rakovinu hrtanu. Při této vzpomínce, jak tu tak stála, jak to děvče řeklo: u nás jsou hory tak krásné — a není už žádná naděje — stoupá v ní křečovitá hořkost (hořkost nad krutou nesmyslností života, jehož dalšímu

běhu se ona ze všech sil snaží napomoci, podepřít ho, zabezpečit; hořkost se vylévá do vnějšího dění; vsuvka najednou končí (mohla trvat sotva několik vteřin, právě se ještě usmívala při pomýšlení na svatbu pana Bankese a Lily Briscoeové), a ona praví ostře Jamesovi: Stůj klidně. Nedělej hlouposti.

To je první velká vsuvka. Druhá začíná trochu později, po změření punčochy, která se ukázala příliš krátká. Začíná odstavcem, který je zarámován motivem never did anybody look to sad.

Kdo to mluví v tomto odstavci? Kdo se dívá na paní Ramsayovou, zjišťuje, že takhle smutně ještě nikdy nikdo nevyhlížel, a vyslovuje domněnky tak pochybovačné a skryté: o slze, která se — snad — utváří a padá v temnotě, o pohyblivé vodě, která ji přijímá a pak se opět uklidní? Na onom místě u okna jsou jen paní Ramsayová a James; tito dva to být nemohou, a rovněž ne „oni“, „man“, people, který začíná mluvit v dalším odstavci. Je to tedy možná spisovatel sám. Ovšem je-li tomu tak, potom se přece nevyjadřuje jako někdo, kdo o svých osobách — v tomto případě o paní Ramsayové — přesně všechno ví a může z této znalosti objektivně a bezpečně popsat jejich charakter i jejich momentální vnitřní stav. Virginia Woolfová napsala tento odstavec, neoznačila ho ani gramaticky, ani typograficky jako řeč či myšlenky někoho třetího. Nelze než uznat, že obsahuje její bezprostřední vyslovení. Avšak jako by přitom nemyslela na to, že je spisovatelka a že tedy musí vědět, jak se to má s jejími postavami. Ten, kdo zde mluví, ať je to už kdokoli, stojí zde jako někdo, kdo má o paní Ramsayové pouze jakýsi dojem, kdo se dívá na její tvář a teď subjektivně, v pochybách nad svou interpretací, reprodukuje tento dojem. Never did anybody look so sad není žádné objektivní konstatování; je to jakési vyšší skutečnosti se dotýkající reprodukce otřesu kohosi, kdo spatřil tvář paní Ramsayové. A to, co následuje potom, nevypravují, jak se zdá, už vůbec lidé, nýbrž „duchové mezi nebem a zemí“, bezejmenní duchové, kteří dovedou proniknout do hlubin lidské bytosti, něco o nich vědí, ale přece jen nemohou vyzvědět zcela jasně, co se tam děje, takže jejich zpráva zní nejistě; dají se srovnat asi tak s oněmi certain airs, detached from the body of the wind, kteří se na jednom pozdějším místě (II,2) za noci plíží spícím domem, questioning and wondering. Ať je tomu jakkoli: ani zde nejde o objektivní vyslovení spisovatele o jeho postavách. Nikdo zde neví nic přesného; všechno jsou jen dohady, pohledy, které kdosi vrhá na druhého, jehož hádanku není s to vylústit.

Stejně to pokračuje v dalším odstavci; vyslovují se a diskutují dohady o výrazu v tváři paní Ramsayové. Avšak tón poněkud

klesá z poetického nadsutečna na úroveň praktické pozemskosti, a tu se též uvádí jakýsi mluvčí; people said. Lidé si kladou otázku, zda se za její zářivou krásou neskrývá nějaká nešťastná událost z jejího dřívějšího života. Kolují o tom pověsti. Ale třeba jsou falešné? Z ní samé se ničeho nelze dovědět; mlčí, kdykoli přijde řeč na takové věci. Ale i když nic takového nezakusila, přece jen všechno ví, i bez toho. Prostota a ryzost její bytosti neomylně proniká k pravdě věcí a působí — možná neprávem — jako okouzlující úleva, jako pomoc.

Mluví to zde stále ještě people? Skoro o tom pochybujeme, protože poslední slova zní na lidské řeči příliš osobně a zamýšleně; a bezprostředně nato je zničehonic, nečekaně uveden docela nový mluvčí, nová scéna a nový čas. Je tu pan Bankes u telefonu v rozhovoru s paní Ramsayovou, která ho zavolala, aby mu sdělila nějaké vlakové spojení, zřejmě jde o nějakou smluvnou společnou cestu. Už odstavec o slze nás odvedl z pokoje, kde paní Ramsayová s Jamesem sedí u okna, do jakéhosi neurčitelného, nadsutečného dějiště; odstavec, kde se mluví o lidských řečech, má konkrétní pozemské, avšak blíž neurčené dějiště; teď se ocitáme na přesně určeném místě, avšak daleko od letního bytu Ramsayových, v Londýně, v bytě pana Bankese — čas není udán („once“), ale patrně došlo k onomu rozhovoru dávno, možná několik let před pobytem v domě na ostrově. Avšak to, co pan Bankes říká, navazuje přesně na poslední odstavec; podává (ale zase ne objektivně, nýbrž v dojmu jednoho určitého člověka v jednom určitém okamžiku) sumu toho, co předcházelo, to jest scény se švýcarským děvčetem, smutku skrytého v krásné tváři paní Ramsayové, myšlenek, které vyvolává v lidech, jejich účinku: Příroda má jen málo takové hlíny, jako je ta, z níž vytvořila ji. Skutečně jí tohle řekl do telefonu? Anebo to jen chtěl říci, když uslyšel její hlas, který v něm vyvolal pohnutí, a on si uvědomil, jak je to neobyčejné mluvit telefonem s touto podivuhodnou ženou, srovnatelnou s řeckou bohyní? Ta slova jsou v uvozovkách, má se tedy míti za to, že byla skutečně vyslovena. Avšak jisté to není, neboť i první slova jeho samomluvy stojí v uvozovkách, a on se ostatně rychle vzpomíná a věcně odpoví, že nastoupí v deset třicet na nádraží Euston.

Avšak jeho vnitřní pohnutí tak rychle nepomine. Zatímco položí sluchátko a kráčí přes pokoj k oknu, aby se podíval, jaké pokroky učinila novostavba naproti (zřejmě navykly a zvláštní postoj pro uvolnění myšlenek), dále se v duchu zabývá paní Ramsayovou. Je na ní pořád něco zvláštního, něco, co se docela nehodí k její kráse (jako třeba zrovna to telefonování), ona sama neví o své

kráse, anebo leda jen jako dítě; její oděv, její počínání to občas prozrazují. Ustavičně se utápí v životní skutečnosti, která je těžko slučitelná s harmoničností její tváře. Pokouší se svým metodickým způsobem vyložit si protiklady její bytosti, rozvine několik konjunktur, ale nemůže se rozhodnout — zatímco chvílemi se do jeho úvah vměšují postřehy o práci na novostavbě. Nakonec toho zanechá; s poněkud netrpělivou, rozhodnou věcností metodického a vědeckého člověka odsune neřešitelný problém „paní Ramsayová“. Nedovede ho vyřešit (opakované he did not know symbolizuje netrpělivé gesto odsunování). Musí zpět ke své práci.

Tu končí druhé dlouhé přerušení a my jsme opět přeneseni do pokoje s paní Ramsayovou a Jamesem; vnější dění je uzavřeno polibkem na Jamesovo čelo a návratem k vystřihování obrázků. Ale i tu se jedná pouze o vnějšíkovou proměnu; předtím opuštěné dějiště je opět zde, najednou, zcela bez přechodu, jako by nikdy nebylo opuštěno, jako by to dlouhé přerušení byl jen jediný pohled, jež kdosi (kdo?) vrhl do hlubiny času. Zato vlastní téma (paní Ramsayová, její krása, její záhadná bytost, její absolutnost, která se ovšem trvale pohybuje v rovině relativního, pochybného, její kráse nepřiměřeného života) se rozvíjí dále bezprostředně z poslední fáze přerušení, totiž z bezvýsledných úvah pana Bankese, do situace, v níž se nyní paní Ramsayová nalézá: with her head outlined absurdly by the gilt frame atd. — neboť i zde opět je obestřena něčím, co se k ní nehodí, something incongruous. A polibek, který dá svému chlapci, slova, jež k němu promlouvá, jsou sice zcela čistým projevem života, který James pocituje jako nejpřirozenější, nejprostší pravdu, avšak přitom jsou obtěžkána nevyřešenou hádankou.

Z naší analýzy tohoto úryvku vyplývá několik stylových znaků, které se teď pokusíme zformulovat.

Spisovatel jako vypravěč objektivních skutečností ustupuje zcela do pozadí; takřka všechno, co se říká, jeví se jako odraz ve vědomí románových postav. Jedná-li se například o dům nebo o onu švýcarskou služku, nepředávají se nám objektivní znalosti, jež má Virginia Woolfová o těchto předmětech své tvůrčí fantazie, nýbrž to, co si v určitém okamžiku o tom myslí a cítí paní Ramsayová. Rovněž se nám nesdělují, co ví Virginia Woolfová o bytosti paní Ramsayové, nýbrž sděluje se nám, jak se odráží tato bytost a její působení v různých postavách románu, u „bezejmenných duchů“, kteří se cosi dohadují o jedné slze, v lidech, kteří ji luští jako hádanku, a v panu Bankesovi. To jde v naší ukázce tak daleko, že se zdá, jako by nějaký bod mimo román, z něhož by se postavy a události románu pozorovaly, vůbec ne-

existoval a stejně tak jako by neexistovala žádná objektivní skutečnost odlišná od toho, co obsahují vědomí jednotlivých postav románu. Leda její zbytky zůstaly v podobě krátkých údajů týkajících se drobných vnějších rámcových dějů, jako třeba „said Mrs. Ramsay, raising her eyes . . .“ nebo „said Mr. Bankes once, hearing her voice“. Mohli bychom sem také přiřadit poslední odstavec (Knitting her reddish-brown hairy stocking . . .); ale to je už otázka. Děj je líčen objektivně; avšak pokud jde o jeho interpretaci, vyplývá z celého tónu, že spisovatel nenahlíží paní Ramsayovou vědoucíma, nýbrž pochybujícíma, tázajícíma se očima — ne jinak než některá z postav samotného románu, která by ji viděla v popisované situaci, slyšela ji pronášet určitá slova. Byly popsány a syntakticky analyzovány prostředky, jichž používá tato autorka i jiní spisovatelé, aby reprodukovali obsahy vědomí románových postav; některé z nich byly označeny jmény jako „vnitřní monolog“ či „polopřímá řeč“. Těchto stylistických forem, zejména polopřímé řeči, se ovšem používalo v literatuře už mnohem dříve, avšak nikoli s tímž uměleckým záměrem; a vedle nich jsou ještě jiné, syntakticky vlastně uchopitelné možnosti, jak znepřesnit, ba přímo nechat zmizet dojem objektivní, spisovatelem dokonale ovládané skutečnosti; možnosti, které nespočívají ve formálním postupu, nýbrž v tónu a obsahové souvislosti; jako třeba zde, kde autor dosahuje zmíněného dojmu tím, že se sám tváří, jako by pochyboval, tázal se a hledal, jako by mu nebyla pravda o jeho postavách známa o nic lépe než jim samým anebo čtenáři. Jde tedy veškeru o otázku postavení spisovatele ke skutečnosti světa, který zobrazuje; a to se právě podstatně liší od postoje těch autorů, kteří činy, stavy i charaktery svých postav interpretují s objektivní jistotou; tak jak se to dříve dělo všeobecně; Goethe či Keller, Dickens či Meredith, Balzac či Zola sdělovali nám s bezpečnou znalostí, co jejich postavy činí, co si přitom myslí a cítí, jak je třeba jejich činy a myšlenky interpretovat; přesně se vyznali v jejich charakteru. I dříve se ovšem často stávalo, že se nám sdělovaly subjektivní představy o románových postavách, někdy i v polopřímé řeči, častěji v monologu a ve většině případů samozřejmě s úvodními slovy jako „zdálo se mu, že . . .“ nebo „pocítil v této chvíli, že . . .“ a podobně. Avšak nikdy takovéto případy nebyly pokusem reprodukovat těkání a hry vědomí poháněného střídajícími dojmy — jak je tomu v našem textu jak v případě paní Ramsayové, tak u pana Bankese — nýbrž popisovaný obsah vědomí se omezoval racionálně na to, co se vztahovalo k líčení událostí či situací, jak jsme to viděli při interpretaci úryvku z Paní Bovaryové. A co důležitějšího: zůstával tu stále spisovatel se svou

474 znalostí objektivní pravdy jako nadřazená, vůdčí instance. Dále tu byla i dříve už, zejména od konce 19. století, vypravěčská díla, která se nám pokoušela zprostředkovat krajně individualistický, subjektivní, nejednou excentrický dojem skutečnosti a zjevně nebyla schopna nebo jim nešlo o to, podat nějaký obecně platný či objektivní obraz skutečnosti. Někdy měla taková díla podobu ichrománů, někdy také ne; jako příklad druhé možnosti jmenujme Huysmansův román *Naruby*. Avšak i tento postup se zásadně liší od postupu popsaneho na textu Virginie Woolfové, ačkoli onen druhý postup se vyvinul z prvního. Podstatná pro postup Virginie Woolfové je okolnost, že zde nejsou reprodukovány dojmy vědomí *jednoho* subjektu, nýbrž mnoha, často střídajících se subjektů, v našem textu je to paní Ramsayová, people, pan Bankes, mezitím na krátké okamžiky James, švýcarská služebná ve zpětné perspektivě, a ti bezejmenní, kteří vyslovují dohady o slzách. Mnohot subjektů ukazuje na to, že zde přece jen jde o záměr zkoumat objektivní skutečnost, v tomto případě „skutečnou“ paní Ramsayovou. Ona sice je hádankou a naprosto zásadně jí také zůstává, ale zároveň je jakoby obklíčena různými obsahy vědomí, jež jsou všechny k ní zaměřeny (včetně jejího vlastního), podniká se zde pokus přiblížit se k ní z mnoha stran natolik, nakolik je to lidskému poznání a výrazu možné. Záměr přiblížit se k autentické objektivní skutečnosti skrze mnohé subjektivní dojmy, získané od nejruznějších osob (a v nejruznějších časech), je podstatný pro moderní umělecký postup, který tu sledujeme: tím se tento postup zásadně odlišuje od subjektivismu jedné osoby, který nechává mluvit jen jednoho jediného, většinou velice výjimečného člověka a připouští jen jeho pohled na skutečnost. Literárně historicky existuje ovšem těsný vztah mezi zobrazováním skrze vědomí jedné osoby (subjektivním) a mnoha osob (plurálním, směřujícím k syntéze): druhý způsob vznikl z prvního, a jsou díla, v nichž se obojí kříží, což umožňuje sledovat tento proces vzniku; především máme na mysli velký román Marcela Prousta. K tomu se vrátíme.

Jiná stylová zvláštnost, která těsně a nutně souvisí s tímto „plurálním zobrazováním vědomí“ a která je patrná v našem textu, týká se zacházení s časem. Dávno se už zpozorovalo a v mnoha pojednáních probralo toto specifikum moderní vypravěčské prózy; především jsou zde pokusy uvést fenomény, které sam patřící, do souvislosti s filosofickými naukami a proudy; jistě právem a ne bez užítku pro porozumění onomu obecně společnému, k němuž se upírá zájem a vnitřní smysl činnosti mnoha našich současníků. Popišme si nejprve celý postup na našem příkladu,

Řekli jsme již nahoře, že procedura s měřením punčochy a slova v té souvislosti pronesená mohly zabrat daleko méně času, než kolik potřebuje pozorný čtenář, který si nic nechce dát ujít, k přečtení onoho odstavce — a to i za předpokladu, že mezi měřením a usmiřujícím polibkem na čelo byla krátká pauza. Jenže čas vyprávění se zde nevyužívá především k líčení události samé — ta je reprodukována dosti stručně — nýbrž k přerušování; jsou tu vsunuty dva dlouhé exkursy, jejichž časový vztah k rámcovému ději se však zdá být zcela různý. První z nich, který předvádí to, co se děje v nitru paní Ramsayové během měření (přesněji mezi prvním roztržitým a druhým ostřejším napomenutím), patří časově do rámcového děje a pouze jeho zobrazení vyžaduje více vteřin, ba dokonce minut než samo měření: protože totiž vědomí absolvuje někdy určitou cestu v daleko kratším čase, než jak ji stačí reprodukovat řeč, má-li být zachována srozumitelnost pro třetího: a to je v tomto případě podmínkou. To, co se děje v paní Ramsayové, není nic záhadného, jsou to tak říkajíc normální představy vyrůstající z jejího všedního života — její tajemství leží hlouběji pod nimi, a jediné v onom okamžiku, kdy od otevřeného okna přeskakuje k slovům švýcarského děvčete, poodhrnuje se trochu závoj; vcelku je však tento zrcadlový obraz vědomí daleko snadněji srozumitelný než to, co nám v takových případech poskytují jiní spisovatelé (třeba James Joyce). Řada představ vyvstávajících ve vědomí paní Ramsayové je ovšem prostá a všední — ale přitom velice podstatná: tyto představy obsahují syntézu životních vztahů, do nichž je zapředena její neporovnatelná krása, v nichž se zároveň vyjevuje i skrývá. Jistěže se i v dřívějších dobách stávalo, že autor vynaložil tu a tam nějaký čas i pár vět k tomu, aby sdělil čtenáři, co v jisté chvíli prolétlo hlavou jeho hrdinovi — ale v žádném případě by si k tomu ne zvolil tak náhodnou příležitost jako vzhlednutí paní Ramsayové, kdy její zrak bezděčně padne na nábytek, — také by ho ani nenapadlo reprodukovat celý ten vnitřní děj v jeho přirozenosti a nezacílenosti — a konečně nikdy by celý ten vnitřní děj nevsunul mezi dvě časově tak nepatrně vzdálené vnější události, jako jsou ona dvě napomenutí Jamese, k nimž dochází ve chvíli, kdy ona mu zrovna příkládá na nohu nehotovou punčochu; takže překvapujícím a v minulosti zcela nezvyklým způsobem vystupuje zde protiklad mezi krátkým rozpětím vnějšího dění a snovým bohatstvím dějů ve vědomí oblétajících celý jeden životní kosmos. Toto jsou charakteristické a nové znaky tohoto postupu: náhodný podnět vybavující pochody uvnitř vědomí; přirozené a chceme-li dokonce naturalistické reprodukování těchto pochodů ve vší jejich svobod-

nosti neomezené žádným záměrem a neditigované žádným určitým předmětem myšlení; vypracování protikladu mezi „vnějším“ a „vnitřním“ časem. Všechny tři tyto znaky mají cosi společného, pokud prozrazují spisovatelův postoj: spisovatel se daleko více než dříve v realistických dílech odevzdal libovolné nahodilosti reality, a i když samozřejmě také pořádá a stylizuje, neděje se to racionalistickým způsobem, ani se záměrem plánovitě dovést ke konci vnější souvislosti děje; u Virginie Woolfové vnější děje vůbec pozbyly převahy, slouží zde jen k vybavení a interpretování vnitřních dějů, kdežto předtím — a namnoze ještě podnes — sloužil vnitřní pohyb převážně přípravě a zdůvodnění závažného vnějšího dění. I to se vyjevuje v libovolnosti a nahodilosti vnějšího podnětu (paní Ramsayová vzhledně, protože James nestojí klidně), který má pouze uvolnit daleko významnější vnitřní děj.

Časový vztah druhého exkursu k rámcovému dění je jiné povahy: jeho obsah (odstavec o slze, myšlenky lidí o paní Ramsayové, telefonní rozhovor s panem Bankesem a jeho úvahy při pohledu na hotelovou novostavbu) není časově ani místně součástí rámcového děje: jde o jiné časy a jiná dějiště, je to podobný druh exkursu jako onen příběh o Odysseově jizvě, o němž jsme pojednávali v první kapitole této knihy. Avšak i od něho se svou strukturou podstatně liší. V Homérově textu vázal se onen exkurs na jizvu, již se Eurykleia dotkne rukama, a ačkoli okamžik dotyku má značné dramatické napětí, přece jen ihned nastupuje docela jiná, jako den jasná přítomnost, která jako by tu byla proto, aby vyřadila ono dramatické napětí a dala na chvíli zapomenout na celou scénu mytí nohou. Zde, v textu Virginie Woolfové, není o napětí ani řeč; neděje se nic v dramatickém smyslu významného, jde o délku jakési punčochy. Celý exkurs se váže k výrazu v tváři paní Ramsayové; never did anybody look so sad. K tomu se váže několik exkursů, totiž tři, všechny tři se liší co do času a místa, a rovněž pokud jde o časovou a místní určitost: první je zcela matný, druhý již určitější, třetí poměrně ostře fixovaný; nicméně žádný není určen tak přesně jako po sobě následující epizody z Odysseova mládí; v případě telefonní scény se jen nepřesně udává, kdy se odehrála. Takto je dočasný odchod z jeviště u okna zaranžován nenápadněji a povlovněji ve srovnání s místními a časovými proměnami v epizodě s jizvou. V odstavci o slze může mít čtenář pochybnost, jestli vůbec došlo k nějaké střídě; bezejmenní, kteří tu promlouvají, mohli také vstoupit do pokoje a pohlédnout na tvář paní Ramsayové; v druhém odstavci, kde toto samozřejmě už možné není, upírají lidé, jejichž řeči se zde reprodukuje, stále ještě pohled na paní Ramsayovou, ovšem nikoli teď

a tady, u okna letního sídla, avšak stále ještě na touž tvář s týmž výrazem; a ještě i v třetí části, kde tato tvář už není v přítomné chvíli viděna (neboť pan Bankes hovoří s paní Ramsayovou telefonicky), přece jen tu je alespoň před jeho vnitřním zrakem: takže vlastní téma (totiž interpretace osoby paní Ramsayové), ba ani okamžik, kdy je položen problém (výraz její tváře ve chvíli, kdy měří délku punčochy), ani na chvíli nemizí z čtenářovy paměti. Jakožto vnější události nemají spolu tyto tři části exkursu nic společného; nemají žádný společný a navenek související průběh jako epizody z Odysseova mládí vyprávěné se zřetelem ke vzniku jizvy; jsou spolu spojeny pouze svým společným pohledem na paní Ramsayovou, a to na tu paní Ramsayovou, která s nevyzpytelným výrazem smutku za svou zářivou krásou zjišťuje, že punčocha je ještě příliš krátká. Jedině tímto společným zaměřením jsou ony tři jinak zcela rozdílné části spolu spojeny; ovšem toto spojení je natolik pevné, že je zbavuje oné samostatné přítomnosti, kterou má epizoda s jizvou: nejsou nic víc než pokusy o výklad onoho „never did anybody look so sad“, rozprádají dále toto téma, které se i po jejich skončení dále rozpráda — k změně tématu vůbec nedošlo; kdežto scéna, kdy Eurykleia poznává Odyssea, je přerušena vsuvkou o vzniku jizvy a rozpolcena ve dvě části. Takové jasné rozdělení ve dva vnější děje a ve dvě přítomnosti zde nenastalo; jakkoli je rámcový děj (měření punčochy) bezvýznamný jakožto vnější událost, obraz tváře paní Ramsayové, který z něho vyvstává, zůstává i během vsuvky trvale přítomný; vsuvka není nic jiného než pozadí tohoto obrazu, který se přímo jakoby otvírá do hloubky času; nejinak než první exkurs, vyvolaný bezděčným pohledem paní Ramsayové na zařízení pokoje, byl otevřením obrazu do hloubky vědomí. Oba exkursy nejsou tedy tak rozdílné, jak se nejdřív zdálo. Není tak důležité, že první se co do času (a místa) odehrává uvnitř rámcového děje, kdežto druhý evokuje jiné časy a jiná místa; místa a časy druhého exkursu nejsou samostatné, slouží jen mnohaperspektivnímu podání obrazu, který tento exkurs vyvolal, ba působí, docela podobně jako vnitřní čas prvního exkursu, nejinak než jako událost ve vědomí nějakého (ovšem nejmenovaného) pozorovatele, který by viděl paní Ramsayovou v popisovaném okamžiku a jehož meditace o nevyřešené hádance její bytosti by obsahovaly vzpomínky na to, co o ní říkají a soudí třetí (people, pan Bankes). V obou exkursech jde o pokus dobrat se autentičtější, hlouběji ležící, ba skutečnější skutečnosti — přičemž onen vybavující děj se zdá být náhodný a obsahově chudý — a přičemž je málo důležité, jestli je v exkursech použito toliko obsahu vědomí, tedy vnitřního času, nebo i vnějšího

střídání času. Vždyť i onen děj ve vědomí z prvního exkursu zahrnuje několikrát vystřídání času i dějiště, především scéna se švýcarskou služebnou. Podstatné je, že bezvýznamná vnější událost vybavuje představy a řady představ, které opouštějí její přítomnost a pohybují se volně v hloubce časů. Je to podobné, jako kdyby nějaký napohled jednoduchý text vyjevily svůj vlastní obsah teprve v komentáři, anebo nějaké jednoduché hudební téma teprve v provedení. Přitom se také ozřejmí těsná souvislost mezi zacházením s časem a nahoře probíraným „plurálním zobrazením vědomí“. Představy o vědomí nejsou vázány na přítomnost vnějšího děje, jímž jsou vybavovány. Zvláštnost postupu Virginie Woolfové, patrná z našeho textu, spočívá v tom, že vnější objektivní skutečnost té přítomnosti, o níž spisovatel bezprostředně podává zprávu a která se jeví jako bezpečně faktická, tedy měření punčochy, není nic víc než podnět (i když třeba ne tak docela náhodný): veškerá váha spočívá na tom, co se jím vybavuje, co nevidíme bezprostředně, nýbrž pouze v zrcadlení, a co není vázáno na přítomnost vybavujícího rámcového dění.

Tu je ovšem nasnadě připomenout dílo Marcela Prousta. On první důsledně tyto metody realizoval a všechny jeho umělecké postupy souvisejí se znovunalezením ztracené skutečnosti ve vzpomínce, vybavované navenek nevýznamnými a zdánlivě nahodilými událostmi. Tento proces je mnohokrát popsán, velmi přesně i s celou uměleckou teorií z toho plynoucí je demonstrován teprve v druhém svazku Času znovu nalezeného, poprvé však již v prvním oddílu svazku *Du côté de chez Swann*, kde chuť sušenky (*petit Madeleine*) namočené do čaje za jednoho nevlídného zimního večera vyvolává ve vypravěči mocné, ale zprvu neurčité vytržení; s opakovaným úsilím pokouší se přijít na kloub jeho povaze a příčinám, až se ukáže, že základem tohoto vytržení je znovunalezení čehosi: znovunalezení chuti oné do čaje namočené *petit Madeleine*, kterou mu jako malému chlapci dala jednou v neděli tetička, když přišel k ní do pokoje popřát jí dobrého jitra; v domě starého venkovského městečka Combray, kde bydlela a skoro nevstávala z postele a kde on trávil s rodiči letní měsíce. A z této znovunalezené vzpomínky vstupuje — autentičtější a skutečnější než celá prožívaná přítomnost — svět jeho mládí do světla umělecké zobrazitelnosti a on začíná vyprávět. U Prousta zůstává trvale zachováno vyprávějíci já, a to ne jako zvenčí pozorující autor, nýbrž jako do děje zapletená subjektivní postava, prosycující tento děj zvláštním kořením své bytosti; takže bychom mohli být v pokušení přiřadit jeho román k výtvořím onoho „subjektivismu jedné osoby“, jak jsme o něm mluvili nahoře. Takové přiřazení by nebylo nesprávné,

avšak nedostačující; nevystihlo by plně strukturu Proustova románu; ten přece neposkytuje tak uzavřený pohled jediné osoby na skutečnost jako třeba (abychom jmenovali dva jinak z gruntu rozdílné, ale v tomto ohledu srovnatelné příklady) Huysmansovo *Naruby* či Hamsunův *Pan*. Proustovi jde o objektivitu a podstatu dění: pokouší se dosáhnout tohoto cíle tak, že se sice svěřuje vedení svého vědomí, nikoli však vědomí v tu kterou chvíli přítomného, nýbrž vědomí, které se rozpomíná. Vynořování minulých skutečností z rozpomínajícího se vědomí, které dávno opustilo stavy, jimiž bylo absorbováno v tu kterou chvíli, kdy skutečnost byla přítomným děním, vidí a pořádá svůj obsah docela jinak než jen individuálně a subjektivně; jsouc prosto někdejší střídavé absorbovanosti vidí toto vědomí své vlastní minulé vrstvy s jejich obsahem perspektivně, stále je navzájem konfrontuje, vysvobozuje z jejich vnější časové následnosti, jakož i užšího, pouze aktuálního významu, který se svého času zdály mít; přitom se moderní představa o vnitřním času spojuje s novoplatónským pojetím, že skutečný praobraz předmětu leží v duši umělce; umělce, který — sám jsa obsažen v předmětu — se jakožto nazíratel od předmětu odpoutal a stojí tvář v tvář své vlastní minulosti. Chci uvést k ilustraci krátký odstavec z Proustova románu. Jde o jeden okamžik z vyprávěčova dětství, je v prvním díle ke konci prvního oddílu. Je to ovšem obzvlášť dobrý, nadmíru jasný příklad vrstevnatosti rozpomínajícího se vědomí; ne všude je tak jednoduše patrná jako zde; jindy by bylo nutno analyzovat uspořádání látky, uvedení, zmizení a znovujevnění postav, křížení různých přítomností a obsahů vědomí, aby celá struktura jasně vyvstala. Avšak každý čtenář Prousta nám přizná, že celé dílo je napsáno metodou, která je z našeho příkladu patrná bez komentáře a rozboru. Situace je taková: vypravěč nemohl jako dítě jednou večer usnout bez obvyklého polibku na dobrou noc od matky — matka k němu nemohla přijít, když si šel lehnout, protože měla hosta k večeři. Ve stavu nervózní předrážděnosti se rozhodne, že zůstane vzhůru a chytí matku u dveří, až po odchodu hosta půjde spát. To je vážný přečin, neboť rodiče se snaží korigovat jeho přecitlivělost přísným potlačováním takových hnutí; musí být připraven na ostrý trest, snad i na to, že bude muset z domu, do internátu; jenže potřeba okamžitého uspokojení je silnější než strach z následků. Zcela proti očekávání se však stane, že otec, jinak daleko přísnější a autoritativnější, ale též méně důsledný, stoupá po schodech za matkou, a když spatří dítě, je dojat jeho zoufalým výrazem a radí matce, aby přece jen šla spát k dítěti do pokoje a uklidnila je. Dál se pokračuje takto:

On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche de cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donné M. Swann, disant à Hagar, qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: „Va avec le petit“. La possibilité de telles heures ne renaitra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.

Poděkovat za to otci nešlo; bylo by jej podráždilo to, čemu říkal citlivůstky. Neodvážil jsem se ani pohnout; a on stál pořád před námi, vysoký, v bílé noční košili a s fialovým a růžovým šátkem kolem hlavy, který si uvazoval od doby, co trpěl neuralgií, v postoji Abrahamův příkazujícího Hagar, aby se vzdálila od boku Izákova, jak to bylo na rytině podle Benozza Gozzolliho, kterou mi daroval pan Swann. Tolik let už od toho uplynulo. Stěna schodiště, na níž jsem pozoroval stoupající záři jeho svíčky, dávno už neexistuje. Také ve mně se zhroutila spousta toho, o čem jsem věřil, že vytrvá navždy, a naopak vyvstalo tolik jiných věcí, vyvolávajících nové zármuky i radosti, které jsem tenkrát nemohl předvídat, stejně jako ty staré jsou pro mne těžko pochopitelné zas dnes. Je to taky už dávno, co otec nemůže poručit mamince: „Jdi k tomu dítěti.“ Tyhle chvíle už pro mne nikdy možná nebudou. Ale od nedávna, dávám-li pozor, mohu docela zřetelně zaslechnout pláč, který jsem v otcově přítomnosti dokázal zdusit, takže pokaždé vybuchl, až když jsem osaměl s maminkou. Ve skutečnosti nikdy neutichl; a jen proto, že v poslední době život kolem mne umlká, slyším jej znovu, jako ty klášterní zvony, přes den tak dokonale zastřené lomozem města, že bychom málem uvěřili v jejich nehybnost, a které se přesto za večerního ticha vždy znovu rozezvují.

Zde už skrze časové perspektivy probleskuje cosi ze symbolické nadčasovosti události fixované v rozpomínajícím se vědomí. Daleko zřejmější a systematictější, ovšem i záhadnější a zašifrovanější jsou symbolické souvislosti v Joyceově Ulyssovi, kde mnohostranné zrcadlení vědomí a časová vrstevnatost jsou realizovány jistě nejradiálněji. Kniha zjevně míří k symbolické syntéze předmětu „každý z nás“ („Jedermann“); všechny velké motivy evropských vnitřních dějin jsou v ní obsaženy, ačkoli sama vychází z velmi speciálních jednotlivin zcela přesně fixované přítomnosti

(Dublin, 16. června 1904). Na vnímavé čtenáře může zapůsobit velmi silným bezprostředním účinem; skutečně jí porozumět není ovšem jednoduché, protože neustálé míchání motivů, bohatství slov a pojmů, mnohoznačná, souvislostmi nabitá hra s nimi, stále znovu vzbouzené a nikdy neuspokojené pochyby o tom, jaký řád se konec konců skrývá za tolikerou zdánlivou zvůli, kladou značné nároky na čtenářovo vzdělání a trpělivost.

Jen málo spisovatelů použilo zrcadlicího vědomí a časového vrstvení tak důsledně jako ti, o nichž jsme právě mluvili, avšak jejich vliv a stopy se jeví takřka všude, poslední dobou i u takových autorů, jež nároční čtenáři obvykle neberou tak docela vážně. Mnozí autoři našli vlastní metody nebo podnikli pokusy s cílem demonstrovat skutečnost, již si zvolili za předmět, ve střídavém osvětlení a zvrstvení nebo s cílem vzdát se stanovité buď zdánlivě objektivního, nebo čistě subjektivního zobrazování v zájmu získání bohatší perspektivy; mezi ně patří i starší mistři, jejichž profil dávno nabyl výraznosti a kteří ve svém zralém období v letech kolem první světové války byli uchváteni tímto proudem, a každý se cestou uvolňování a rozpouštění vnější skutečnosti na svůj způsob snažil dospět k její diferencovanější a podstatnější interpretaci; tak například Thomas Mann, aniž v nejmenším opustil svou polohu (v níž vyprávějí, komentují, objektivizují, ke čtenáři se obračející autor je neustále přítomen) — se od Kouzelného vrchu stále více zabývá časovou perspektivností a symbolickou nadčasovostí událostí; nebo, zcela jinak, André Gide v Penězokazích ustavičně střídá stanovité, z něhož jsou nazírány děje, samy o sobě už značně zvrstvené, ba jde v tom tak daleko, že se tu jakýmsi romanticko-ironickým způsobem vzájemně proplétá román sám a historie jeho vzniku; anebo, opět zcela jinak a mnohem jednodušeji, Knut Hamsun třeba v románu Požehnání země stírá vypravěčským tónem hranici mezi projevy románových postav vedenými v přímé či polopřímé řeči a tím, co sděluje autor; takže nikdy nejsme docela jisti, zda slyšíme autora stojícího mimo román; věty znějí tak, jako by pocházely od některé z jednajících postav anebo alespoň od někoho, kdo právě jde kolem a pozoruje dění. Konečně je nutno zmínit se o zvláštěnostech látkových; velmi často pojednávají moderní romány nikoli o jedné či jen několika málo postavách, jejichž osudy se sledují v souvislosti, ba mnohdy nejde vůbec ani o realizování dějových souvislostí; velmi mnoho postav anebo velmi mnoho zlomkovitých událostí se občas volně skládá, takže čtenář nemůže natrvalo udržet v ruce žádnou určitou dějovou nit; jsou romány, které se snaží rekonstruovat nějaké prostředí

ze samých dějových útržků s ustavičně se střídajícími, tu a tam znovu se vynořujícími postavami. V tomto posledním případě může vzniknout domněnka, že spisovatel zamýšlí využít pro román některých strukturálních možností, které nabízí film; to by byl však omyl: takové koncentrace prostoru a času, jaké může dosáhnout film — například v zobrazení nějaké situace lidské skupiny roztroušené po mnoha místech, velkého města, vojska, války, nějaké země atd. pomocí několika obrazů v průběhu několika málo vteřin — nemůže mluvené nebo čtené slovo nikdy dosáhnout. Epika má sice hodně volnosti v zacházení s prostorem a časem — daleko víc než předfilmové drama, i když se nedrželo přísných klasických pravidel jednoty; román dovedl v posledních desetiletích této volnosti využít způsobem, který nemá v dřívějších epochách literatury obdoby, až snad na několik náběhů v roších epochách literatury obdoby, která se ovšem nedržela materiálu mantice, zejména německé, která se ovšem nedržela materiálu skutečnosti; zároveň si však román — vzhledem k filmu — musel jako nikdy předtím jasně uvědomit své hranice, hranice své volnosti pokud jde o prostor a čas, které mu stanovil jeho nástroj, řeč; takže nyní je ten poměr obrácený ve srovnání s minulostí, a filmová dramatika má daleko větší možnosti v časoprostorovém strukturování svých předmětů a látek než román.

Zjištěné zvláštnosti realistického románu z doby mezi dvěma velkými válkami — pluralistní zobrazování vědomí, vrstevnatost času, uvolnění souvislosti uvnitř vnějšího dění, střídání stanovišť — které jsou spolu spjaty a těžko je lze od sebe odloučit, naznačují, jak se nám zdá, určité snahy, tendence a potřeby jak spisovatelů, tak i publika. Je jich mnoho, zčásti si napohled odspisovatelů, a přece tvoří do té míry celek, že jsme při analyzujícím poručí, a přece tvoří do té míry celek, že jsme při analyzujícím výkladu ve stálém nebezpečí, že bezděčně sklouzneme z jedné do druhé.

Začneme tendencí, která je zvláště patrná v textu Virginie Woolfové. Woolfová se soustřeďuje na drobné, nenápadné, libovolné vybrané události: měření punčochy, útržek rozhovoru se služebnou, telefonní hovor. Veliké proměny, vnější životní zvraty nebo dokonce katastrofy se nevyskytují, a i jinak bývají v románu o majáku zmíněny rychle, bez přípravy a souvislosti, mimochodem a vlastně jen informativně. Stejná tendence se jeví i u jiných, navzájem velmi odlišných spisovatelů, třeba u Prousta či Hamsuna. Ještě třeba v Buddenbrookových Thomase Mannu sestává románové lešení z chronologického sledu vnější významných osudů týkajících se rodiny Buddenbrookových, a i když Flaubert, v mnohém předchůdce, setrvává dlouho a zásadně u bezvýznamných událostí všedních poměrů, které sotva pohá-

nějí děj kupředu, přece jenom je v Paní Bovaryové (avšak jak by to bylo už s Bouvardem a Pécuchetem?) možno trvale cítit chronologicky prosakující přibližování zprvu dílčím krizím, posléze konečné katastrofě, které ovládá celý plán díla. Nyní však došlo k přesunu akcentu; mnozí autoři zachycují drobné a z hlediska vnějšího průběhu osudu nevýznamné události kvůli nim samým, anebo ještě spíše jako příležitost k rozvíjení motivů, perspektivistického ponořování do nějakého prostředí, nebo vědomí, nebo časového pozadí; nechtějí už zobrazovat příběhy svých postav s nárokem na vnější úplnost, se zachováním chronologického průběhu a s důrazem na významnější osudové zvraty. Mohutný román Jamese Joyce, encyklopedické dílo, zrcadlo Dublinu, Irska, ba celé Evropy a jejich tisíciletí, má jako rámeček navenek bezvýznamný průběh jednoho dne jednoho gymnasiálního profesora a jednoho inzertního agenta; zabírá necelých čtyřia dvacet hodin jejich života, podobně jako román o majáku Virginie Woolfové, který líčí úseky dvou časově velmi vzdálených dnů — a nemůžeme to neuvést, také podobně jako Dantova Komedie. Proust zachycuje jednotlivé dny a hodiny z nejrůznějších období, avšak vnější osudové proměny, jež mezitím románové postavy prodělaly, bývají zmíněny jen příležitostně nebo retrospektivně nebo i v letmé anticipaci, nejsou cílem vyprávění; často si je čtenář musí doplňovat; dobrým příkladem je tu způsob, jak se v našem textu mluví o otcově smrti, příležitostně, v náznaku a anticipaci. V tomto přesunu důrazu odráží se něco jako přesun důvěry: velkým vnějším zvrátům a osudovým nárazům se přičítá menší význam, nepřisuzuje se jim už taková schopnost povědět něco rozhodujícího o předmětu; naopak se důvěřuje spíše tomu, že ve věcech libovolně v kteroukoli chvíli vyjmutých z životního běhu je obsažena celistvost osudu, potenciálně zobrazitelná; existuje větší důvěra k syntézám, k nimž se dospěje vyčerpáním nějaké všední události, než k chronologicky uspořádanému celkovému zobrazování, které by sledovalo předmět od začátku do konce, nic vnějškově závažného nevynechalo a všechny velké osudové zvraty vysunulo do popředí jako klouby děje. Tuto metodu moderních spisovatelů by bylo možno srovnat s metodou některých moderních filosofů, kteří soudí, že z interpretace několika málo míst z Hamleta, Faidry nebo Fausta se lze dovědět víc a podstatnějšího o Shakespearovi, Racinovi či Goethovi i jejich dobách než z přednášek, které budou systematicky a chronologicky probírat jejich životy a díla; ba samo pojednání, které právě čtenář čte, by zde mohlo být uvedeno jako příklad. Nikdy bych nebyl mohl psát něco jako dějiny evropského realismu;

484 485

utonul bych v látece, musel bych se pouštět do beznadějných diskusí o hranicích jednotlivých epoch, o zařazení jednotlivých spisovatelů do jejich rámce, především však o definici pojmu realismus; dále bych byl v zájmu úplnosti nucen zabývat se jevy, které znám jen zběžně, takže bych znalosti o nich musel ad hoc vyčíst, což je podle mého přesvědčení pochybný způsob, jak získávat a zužitkovat znalosti; a motivy, kterými je vedeno mé pojednání a kvůli nimž bylo také napsáno, by se úplně udusily pod masou materiálních údajů, které jsou dávno známé a lze je nalézt v příručkách. Naproti tomu se mi zdá být produktivní a realizovatelnou metodou nechat se vést několika motivy, pozvolna a bez určitého záměru vypracovanými, a demonstrovat je na jistém množství textů, které se mi v průběhu mé filologické činnosti staly blízkými a živými; jsem totiž přesvědčen, že ony základní motivy dějin zobrazování skutečnosti — jestliže je vidím správně — se nutně dají prokázat na kterémkoli realistickém textu.

Abychom se opět vrátili k moderním spisovatelům, kteří dávají přednost plnému vyčerpání libovolných všedních událostí v rozmezí několika málo hodin či dní před úplným a chronologickým zobrazením nějakého vnějšího celistvého dění: i oni — více či méně vědomě — jsou vedeni úvahou, že je beznadějně zachovat úplnost v rámci jistého vnějškového celistvého dění a dát přitom vyniknout tomu podstatnému; rovněž se ostýchají vnucovat svému předmětu, tj. životu, nějaký řád, který on sám nenabízí. Kdo zobrazuje celistvý průběh jistého lidského života či jistého souvislého dějového celku od počátku do konce, ten musí svévolně stříhat a izolovat: v každém okamžiku život již dávno započal a v každém okamžiku ještě pořád plyne dál; a s postavami, o nichž vypráví, se děje daleko více věcí, než má naději vypovědět. Ale pokud jde o to, co několik málo postav potká v průběhu několika málo minut, hodin nebo i dní — tu je už jistá naděje na jakousi úplnost zprávy; tu je také možné postihnout řád a výklad života, který se nabízí z něho samého; totiž ten, který se sám aktuálně utváří v těch postavách; který lze v té které chvíli postihnout v jejich vědomí, v jejich myšlenkách, zahaleněji i v jejich slovech a činech; ustavičně v nás totiž probíhá proces formování a interpretace, jehož předmětem jsme my sami: ustavičně se totiž pokoušíme interpretovat a pořádat svůj život s jeho minulostí, přítomností a budoucností, i své okolí, svět, v němž žijeme, takže pro nás nabývají jakési celkové podoby, která se ovšem bez ustání více či méně rychle a radikálně mění — podle toho, jak jsme nuceni, ochotní a schopni přijímat stále nově se vnucující zkušenosti. To jsou ty pořádky, ty interpretace, které

se uvedení spisovatele pokoušejí v určitém okamžiku zachytit, ne jeden, nýbrž mnohé, buď u různých osob, nebo u jedné v různých okamžicích; a tak z tohoto křížení, doplňování a protikladů vzniká cosi jako syntetické nazření světa, anebo alespoň úkol pro čtenářovu vůli k syntetickému výkladu.

Zde jsme opět dospěli k mnohonásobně zrcadlicímu vědomí. Je snadno pochopitelné, že tato metoda se postupně musela vytvořit a že vznikla právě v desetiletích kolem první světové války. Rozšíření lidského horizontu a narůstání zkušeností, poznatků, myšlenek a životních možností, které započalo v šestnáctém století, zrychlilo se v devatenáctém a v dvacátém pak nabylo tak mohutného tempa, že v každém momentě zároveň vytváří i odvrhuje nové synteticko-objektivní interpretační pokusy. Mocné tempo změn plodilo tím větší zmatení, čím tyto změny ve svém celku byly nepřehlednější; docházelo k nim zároveň v mnoha jednotlivých oblastech vědy, techniky a hospodářství, takže nikdo, ani ti, kdo v těchto jednotlivých oblastech stáli v čele, nebyli schopni předvídat či posoudit postupně vznikající celkové situace. Tyto změny se také neprojevovaly všude rovnoměrně, takže rozdílly v úrovni mezi různými vrstvami téhož národa a mezi různými národy se stávaly ne-li většími, tedy citelnějšími; růst publicity a přiblížování lidí na stále se zmenšující zemi zostrily povědomí rozdílnosti životních situací a názorů, mobilizovaly zájmy a životní formy, ať už je tyto nové zvraty podporovaly či ohrožovaly; ve všech končinách země vznikaly krize adaptability, hromadily se a nabývaly hrozivosti; vedly pak k těm otřesům, jež stále ještě nemáme za sebou. Tyto prudké srážky nejheterogennějších životních forem a snah otráslly v Evropě nejen náboženskými, filosofickými, mravními a hospodářskými názory, jež patří k starému dědictví, a navzdory mnoha dřívějším otřesům díky pozvolnému přizpůsobování a reformování si stále ještě podržely významnou autoritu; rovněž neotřásly pouze osvícenskými myšlenkami, idejemi demokracie a liberalismu, jež v osmnáctém a ještě i v první polovině devatenáctého století byly revoluční, nýbrž dokonce i novými revolučními silami socialismu, zrodivšími se uprostřed vrcholného kapitalismu: hrozilo jim rozštěpení a rozdrobení; pozbyly jednoty a jasné vymezenosti vlivem vzájemných souborů jednotlivých skupin, podivného spojování některých skupin s nesocialistickými myšlenkami, vnitřní kapitulace většiny z nich za první světové války a posléze tendencí některých z nejradikálnějších jejich přívrženců přejít do tábora nejextrémnějších odpůrců. I jinak se vytvářelo čím dál více sekt, občas vznikajících kolem významných básníků, filosofů a učenců, ve většině případů polovědeckého.

synkretistického a primitivního rázu. Pokušení svěřit se některé sektě, která podle jednoho jediného receptu řešila všechny problémy, sugestivním vnitřním násilím vynucovala společenství a vylučovala vše, co se nepodřídilo a nezapojilo, toto pokušení bylo tak značné, že u velmi mnoha lidí nemusel fašismus ani použit nějakého vnějšího násilí, když se začal šířit po starých kulturních zemích Evropy a pohlcovat menší sekty.

Ještě v devatenáctém, ba i na počátku dvacátého století vládlo v těchto zemích natolik jasně formulovatelné a uznávané společenství myšlení a citů, že spisovatel zobrazující skutečnost měl po ruce spolehlivá kritéria k jejímu uspořádání; přinejmenším mohl v rámci pohyblivého soudobého pozadí rozpoznat určité směry a jakžtakž jasně navzájem vymezit sporné názory a životní formy. Ovšem že to už dávno bylo čím dál obtížnější; již Flaubert (abychom zůstali jen u realistických autorů) trpěl nedostatkem legitimní základny pro svou činnost, a později stále rostoucí sklon k bezohledně subjektivistické perspektivě je jen dalším symptomem. V letech okolo první světové války a po ní, v Evropě překypující disharmonickými myšlenkovými masami a životními formami, nejisté a nabitě neblahými předtuchami, nalezlo několik spisovatelů znamenitého instinktu a zraku metodu, jak uvolnit a rozpustit skutečnost v mnohotvárná a mnohoznačná zrcadlicí vědomí. Není těžké pochopit, proč tato metoda vznikla právě v této době.

Avšak tato metoda přece není pouze symptomem zmatku a bezradnosti, není jen zrcadlem zániku našeho světa. Mnohé sice mluví pro to; nad všemi těmito díly se prostírá cosi jako nálada konce světa; zejména nad Ulysem s jeho posměšným, nenávisťnou láskou inspirovaným vírem evropské tradice, s jeho křiklavým a bolestným cynismem, s jeho nevyložitelnou symbolikou — neboť i nejpřesnější analýza dospěje sotva k něčemu jinému než k záměru a smyslu díla. I většina ostatních románů, které používají metody mnohostranně zrcadlicího vědomí, sugeruje čtenáři pocit bezvýchodnosti; je v nich často cosi matoucího a zahalujícího, nepřátelského ke skutečnosti, kterou zobrazují; nezřídka odvrát od praktické vůle k životu, anebo zase rozkoš ze zobrazování jeho nejhrubších forem; nepřátelství ke kultuře vyjádřené těmi nejsabtilnějšími stylovými prostředky, jež kultura vytvořila; tu a tam i zarputilý a radikální ničitelství pud. Takřka všem je společná zahalenost, nevymezitelnost jejich smyslu; právě ona nedefinovatelná symbolika, příznačná i pro ostatní umělecké druhy této epochy.

Avšak děje se tu i něco jiného. Obraťme se ještě jednou k textu, z něhož jsme vyšli. Je plný zahaleného, bezvýchodného smutku; nedozvíme se, jak to s paní Ramsayovou opravdu je, jen smutnou marnost její krásy a životní síly vydává ze sebe její tajemství. I když přečteme román celý, smysl vztahu mezi plánovaným a teprve po mnoha letech realizovaným výletem k majáku není nikde vysloven, zůstává tajemný a můžeme ho jen tušit, stejně jako obsah závěrečné vize Lily Briscoeové, oné závěrečné vize, která ji uvede do takového stavu, že dokáže jediným tahem štětce dokončit svůj obraz. Je to jedna z mála knih tohoto druhu, která je naplněná dobrou a pravou láskou, ale přitom i — zvláštním ženským způsobem — ironií, beztvárným smutkem a pochybností o životě. Ale jaké hluboké skutečnosti tu všude nabývá jednotlivá událost, například zkoušení punčochy! Vyjevují se okrsky události a spoje k jiným událostem předtím netušené, neviděné a nepovšimnuté — a přesto určující pro náš skutečný život. Co se uskutečňuje zde v románu o majáku, o to se pokoušela všechna díla tohoto druhu, ne vždy ovšem se stejnou schopností vnitřního zření a se stejným mistrovstvím: položit důraz na kteroukoli událost, vytěžit z ní maximum nikoli ve službě nějaké záměrně široké dějové souvislosti, nýbrž kvůli ní samé; přitom se ozřejmilo cosi zcela nového a elementárního: totiž právě skutečnostní plnost a životní hloubka jednoho každého okamžiku, jež se oddáme bez jakéhokoli úmyslu. To, co se v něm děje, ať už jsou to vnější nebo vnitřní události, týká se sice naprosto osobně lidí, kteří v něm žijí, ale právě tím už toho, co je elementární a společné v lidech vůbec; právě libovolný okamžik je poměrně nezávislý na sporných a kolísavých rádech, o něž lidé bojují a nad nimiž si zoufají; děje se pod nimi, probíhá jakožto všední život. Čím více z něho vytěžíme, tím výrazněji vystoupí to elementárně společné našeho života; čím více, čím rozmanitějších a čím jednodušších lidí se vyjeví jako předmět takového libovolného okamžiku, tím účinněji musí vysvítnout to společné. Z takovéhoho nezáměrného a prohlubujícího zobrazení musí být pak zřejmé, jak velice se — v hloubce pod všemi zápasy — už teď zmenšily rozdíly mezi lidskými životními a myšlenkovými formami. Jednotlivé vrstvy obyvatelstva a jejich rozličné životní formy se promísily, také již neexistují žádné exotické národy; před sto lety působili (třeba u Mériméa) Korsičané nebo Španělé ještě exoticky, dnes by se to slovo vůbec nehodilo ani na čínské sedláky u Pearl Buckové. Hluboko pod všemi zápasy i skrze ně se uskutečňuje proces hospodářského a kulturního vyrovnávání; ještě je daleká cesta ke společnému životu lidí na zemi, avšak cíl

488
začíná být už vidět; nejpatrněji, nejkonkrétněji se jeví již teď v nezáměrném, přesném, vnitřním i vnějším zobrazení libovolného životního okamžiku nejrůznějších lidí. Zdá se tedy, že složitý uvolňující proces, který vedl k rozložení vnějšího děje, k zrcadlicímu vědomí a k časovému vrstvení, usiluje vlastně o velmi prosté řešení. Možná že se bude zdát příliš prostým těm, kdo naši dobu obdivují a milují přes všechna nebezpečí a katastrofy pro její životní bohatství a pro neporovnatelné dějinné stanovisko, jež nabízí. Ale takových je jen málo; z onoho sjednocení a oproštění, jež se ohlašuje, zažijí tito lidé podle všeho sotva víc než první náznaky.

SLOVO NA ZÁVĚR

Předmětem této knihy, interpretací skutečnosti v literárním zpracování nebo „zpodobení“, se zabývám už velmi dlouho; původně jsem vycházel z platónského pojetí této otázky v 10. knize Státu, kde mimesis následuje jako třetí za pravdou, a zároveň z Dantova výroku, že v Komedii přináší pravou skutečnost. Při zkoumání rozličných způsobů interpretace lidských dějů v evropských literaturách se však můj zájem zužoval a zpřesňoval a vystalo mi několik vůdčích myšlenek, kterých jsem se přidržoval.

První z těchto myšlenek se vztahuje k antické nauce, kterou později přejímal každý klasicistický proud, totiž nauce o polohách literárního stylu. Uvědomil jsem si, že moderní realismus, jak se vytvořil počátkem 19. století ve Francii, se jako estetický fenomén dokonale odpoutal od oné nauky; dokonaleji a s větším vlivem na pozdější vývoj literárního zpodobování života než ono míšení vznešeného a groteskního, jak je v té době hlásala romantika. Tím, že si Stendhal a Balzac brali za předmět vážného, problémového, ba dokonce tragického zpodobování libovolné osoby všedního života v jejich závislosti na časově dějinných okolnostech, vyvrátili klasické pravidlo o rozlišování stylových poloh, podle něhož všední a praktické skutečnosti náleží v literatuře místo pouze v rozmezí nízkého nebo středního stylu, tj. buď v podobě groteskní komiky, nebo příjemné, lehké, pestré a elegantní zábavy. Dověřili tím vývoj, který se dlouho připravoval (od mravolichného románu a comédie larmoyante 18. století, ještě zřetelněji pak od „bouře a vzdoru“ a preromantiky), a razili cestu modernímu realismu, který se od té doby rozvíjel do stále bohatších forem, jež odpovídaly proměnlivé a stále rozsáhlejší skutečnosti našeho života.

Vlivem tohoto názoru jsem si zároveň stále víc uvědomoval, že revoluce proti klasické nauce o stylových polohách na poč. 19. století nebyla svého druhu první; přehrady, které tenkrát rozbili romantikové a realisté, postavili teprve koncem 16. a 17. sto-