

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Reprezentace skutečnosti v současných teoriích
interpretace: mimeze a fikční světy**

Bc. Kateřina Balcarová

Plzeň 2019

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Teorie a filozofie komunikace

Diplomová práce

**Reprezentace skutečnosti v současných teoriích
interpretace: mimeze a fikční světy**

Bc. Kateřina Balcarová

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2019

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2019

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí diplomové práce PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D., za její cenné připomínky, trpělivost a čas, který s touto prací strávila.

OBSAH

1	ÚVOD	1
2	VYMEZENÍ KONCEPTU <i>MIMESIS</i>	3
2.1	<i>Mimesis</i> podle Platóna a Aristotela.....	3
3	NOVODOBÉ MIMETICKÉ TEORIE	6
3.1	Erich Auerbach.....	8
3.2	Anthony David Nuttall.....	13
3.3	Stephen Greenblatt.....	17
4	KRITIKA KONCEPTU <i>MIMESIS</i>	24
4.1	Kritika autorské intence a teze o seberefrenčnosti literatury Rolanda Barthesa	25
4.2	Teorie fikčních světů Lubomíra Doležela.....	28
4.2.1	Problematika <i>mimesis</i> a fikční světy.....	28
4.2.2	Fikční světy literatury jako možné světy.....	31
4.2.3	Intertextualita, transdukce a postmoderní přepisy.....	35
5	ANALÝZA LITERÁRNÍHO DÍLA V KONTEXTU VYBRANÝCH KONCEPCÍ	39
5.1	Odůvodnění výběru.....	39
5.2	Postup při analýze.....	40
6	JACK KEROUAC A JEHO DÍLO	42
6.1	Společensko-historický kontext 50. let v USA.....	42
6.2	Jack Kerouac.....	45
6.3	Román <i>Na cestě</i>	52
6.3.1	Metodologie.....	53
6.3.2	Analýza.....	54
6.4	Vliv díla na společnost a kulturu.....	62

7 ZÁVĚR	65
8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	69
8.1 Tištěné zdroje.....	69
8.2 Elektronické zdroje.....	71
9 RESUMÉ	73

1 ÚVOD

Ústředním tématem této diplomové práce je koncept *mimesis*. Tento termín, jehož původ můžeme sledovat až do antiky k Platónovi a Aristotelovi, lze přeložit jako „nápodoba“, „imitace“ či „zobrazení“. I přes to, že se jedná o koncept klasický, je jeho použití v interpretační praxi tématem velmi živě diskutovaným a stále aktuálním. Svědčí o tom mimo jiné i významné množství současných autorů, kteří se touto problematikou zabývají. Faktem ovšem je, že koncept *mimesis* se v pojetí jednotlivých autorů vždy mírně odlišuje. Všechny koncepce však spojuje původní předpoklad umění jakožto nápodoby skutečnosti.

Cílem této diplomové práce je pomocí analýzy provedené na vybraném literárním díle dokázat, že *mimesis* může být funkčním interpretačním aparátem. Dílo by mělo být interpretováno s ohledem na dobu, v níž bylo sepsáno, a s přihlédnutím k životu autora a jeho zkušenostem. Pokud čtenář na dílo nahlíží skrze *mimesis*, může v něm identifikovat odkazy na dobu, v níž vzniklo, ale také jeho svázanost s životem autora, přičemž v některých dílech tato fakta mohou být pro interpretaci dokonce zásadní. Příkladem takového díla je román *Na cestě* od beatnického autora Jacka Kerouaca, který byl vybrán pro praktickou analýzu. Tento román je do historického kontextu zasazen „dvojnásobně“. K jeho sepsání Kerouaca inspirovala pasivní atmosféra 50. let a zvyšující se trend konzumerismu, ale také jeho skutečné zážitky z cest s přáteli a radikálně odlišný životní styl. Kromě toho je možné vysledovat podíl zmíněného díla na následných společenských změnách, které se udály později v 60. letech.

Druhá kapitola této práce je věnována vymezení pojmu *mimesis* a jeho výkladu v pojetí Platóna a Aristotela. *Mimesis* se v klasických dílech těchto autorů, tedy v Platónově *Ústavě* a Aristotelově *Poetice*, stala základem pro novodobé mimetické koncepce představené ve třetí kapitole. Vybrané koncepce Ericha Auerbacha, Anthonyho Nuttalla a Stephena Greenblatta spojuje předpoklad umění jakožto zobrazení skutečnosti a také důraz na společensko-

historický kontext doby, ve které dílo vzniklo. Tyto koncepce tvoří východisko pronásledující praktickou analýzu románu *Na cestě*.

Ve čtvrté kapitole jsou představeny vybrané „konkurenční“ teorie od Rolanda Barthesa a Lubomíra Doležela. Nastíněna je Barthesova teze o seberefrenčnosti literatury a odmítnutí autorské intence jakožto určujícího kritéria pro význam textu a Doleželova teorie fikčních světů. I přes to, že tito autoři proti konceptu *mimesis* velmi ostře vystupovali, není v jejich teoriích vztah literatury a skutečnosti rušen zcela.

V páté kapitole je podrobně zdůvodněn výběr díla zvoleného k praktické analýze a objasněna použitá metodologie. Šestá kapitola je pak věnována samotné analýze. Je zde ve stručnosti popsán historický kontext 50. let, analyzován život Jacka Kerouaca a představena některá jeho další díla, které dobře ilustrují obecné tendence v jeho tvorbě. Následně je provedena detailní analýza odrazu skutečnosti v románu *Na cestě*. Analyzovány jsou konkrétní způsoby, které Kerouac k zobrazení skutečnosti ve svém díle používal. Nalezené odkazy ke skutečnosti jsou vždy doloženy krátkými citacemi z díla. Následně je stručně popsán vliv románu na společenské změny, které nastaly po jeho vydání v šedesátých letech. V závěrečné kapitole jsou pak výsledky praktické analýzy zhodnoceny.

Touto prací bych ráda poukázala na fakt, že žádné umělecké dílo by nemělo být interpretováno izolovaně od své doby, neboť jeho celkový význam je utvářen právě v souhře s historickým a společenským kontextem. Dílo svou dobu nejen v různé míře zobrazuje, ale je také schopno, jak bude dokazováno na příkladu románu *Na cestě*, do skutečnosti vstupovat a pomáhat ji utvářet.

2 VYMEZENÍ KONCEPTU *MIMESIS*

2.1 *Mimesis* podle Platóna a Aristotela

Pojem *mimesis* pochází původně ze staré řečtiny. Jeho doslovný překlad by mohl být „nápodoba“, „imitace“ nebo „zobrazení“. Je nutné poukázat na fakt, že chápání *mimesis* se podle různých autorů liší. Už jen tím, že si pro jeho překlad vybereme ten či onen termín, dáváme ho do souvislosti s různými teoretickými tradicemi.¹ V obecné rovině se pojmu *mimesis* používá k popisu vztahu mezi uměním a realitou (přírodou).² V této práci bude koncept *mimesis* užíván v interpretační teorii chápán jako interpretační přístup vycházející z předpokladu umění jakožto *mimesis*, tedy zobrazení skutečnosti.³

V tomto smyslu se s *mimesis* poprvé setkáváme u Platóna ve třetí a v desáté knize *Ústavy*.⁴ Jediné, co je pro Platóna skutečné, je svět idejí. *Mimesis* pro něj tím pádem vyjadřuje vztah mezi světem idejí a aktuálním světem (skutečností). Umělci jsou podle Platóna pouhými napodobiteli, jelikož jejich díla jsou až na pomyslném třetím místě od pravdy. Platón v desáté knize *Ústavy* problematiku nápodoby vysvětluje na příkladu lavice, která má tři mistry – malíře, truhláře a boha. Prvotní lavice je stvořena bohem. Všechny další lavice, které vyrábí truhlář, vycházejí z té jedné původní. Z toho podle Platóna vyplývá, že malíř, který lavici ve svém díle zobrazí, je napodobitelem toho, čeho je truhlář výrobcem. Umění je tedy docela vzdálené od pravdy, neboť napodobuje nápodobu, a může nás podle Platóna zavádět nebo dokonce klamat.⁵

Platón tyto závěry v knize později aplikuje nejen na malířství, ale také na básnické umění. Ve třetí knize *Ústavy* rozlišuje podle přímé a nepřímé řeči tři způsoby vyprávění. Vyprávění jednoduchým způsobem, které je celé vedeno pouze v nepřímé řeči, vyprávění napodobujícím způsobem (*mimesis*) v přímé řeči (jako například v tragédiích) a nakonec vyprávění realizované smíšeným

¹COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 101.

²KAIPR, Jiří. *Mihai Spariosu: Mimesis v současné tradici: Interdisciplinární přístup*. In: Antropowebzin [online]. [cit. 2018-10-10]. Dostupné z:

<http://www.antropoweb.cz/cs/mihai-spariosu-mimesis-v-soucasne-tradici-inte>

³KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimesis překonaný konstrukt?*, s. 55.

⁴Ibid.

⁵PLATÓN. *Platónovy spisy*, s. 345-347.

způsobem, kde se střídá přímá a nepřímá řeč. Napodobující způsob (*mimesis*) podle Platóna vytváří chybnou představu, že příběh vypráví někdo jiný než autor, což je označováno za škodlivé.⁶

Obecným problémem napodobování je pro něj především to, že umělci nechápou pravou podstatu, vidí jen to, jak se věc jeví navenek. Napodobování je pro umělce jen jakousi hračkou, nikoliv vážnou prací.⁷ Básnictví přisuzuje Platón veskrze negativní účinky, jelikož zobrazuje nejen dobré, ale i špatné lidské vlastnosti a my tato zobrazení nekriticky přijímáme.⁸ Z toho vyplývá, že básníci by měli spíše zobrazovat dobré a šlechetné vlastnosti namísto těch nízkých. Umění je pro Platóna výchovným prostředkem a umělci musí dodržovat určité meze stanovené zákonem.⁹ Pro Platóna tedy teze, že literatura zobrazuje (napodobuje) skutečnost, není nikterak problematická, nicméně této nápodobě klade určitá omezení.

V opozici proti Platónovu vnímání *mimesis* stojí Aristotelés, který umění naopak bránil a označoval ho za pro člověka přirozené.¹⁰

„[...] napodobování jest lidem vrozeno od malička a člověk se od ostatních živých bytostí liší právě tím, že má největší schopnost k napodobování a že se jeho první učení a poznávání děje napodobením.“¹¹

Ve svém spisu *Poetika* pojednává o básnickém umění, konkrétně o umění dramatickém.¹² Spolu s Platónem zastával názor, že umění je napodobení (*mimesis*). Tvrdil ovšem, že umění skutečnost sice napodobuje, nicméně se nejedná o doslovné napodobování nebo kopírování skutečnosti. Umělec používá nápodobu k dosažení určitého cíle. *Mimesis* tedy není cíl, ale pouze prostředek směřující k zobrazení obecného, podstatného. Skrze nápodobu podle Aristotela objevujeme pravdu a pravou podstatu věcí. To, co dělá umění uměním, tudíž nespočívá v doslovném kopírování skutečnosti,

6COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 106.

7PLATÓN. *Platónovy spisy*, s. 353.

8Ibid., s. 359.

9 ARISTOTELÉS. *Rétorika-poetika*, s. 326.

10 Ibid., s. 328.

11 Ibid., s. 342.

12 Ibid., s. 324.

nýbrž v zobrazování pravdy. Umění sice ze skutečnosti vychází a zobrazuje ji, nicméně ji také idealizuje. Umělecké výtvořky jsou tudíž idealizovaná zobrazení skutečnosti.¹³

Umělec tedy skrze nápodobu zobrazuje určitý idealizovaný typ (nikoliv věc samotnou, jak byl přesvědčen Platón). Tuto idealizaci je možné vnímat jako doplnění skutečnosti směřující k vytvoření nového a originálního uměleckého díla. Postavy, které jsou v díle zobrazeny, podle Aristotela nereferují ke konkrétnímu individuu, nýbrž podle svých vlastností reprezentují určitý typ. Tím, že umělec subjektivně zobrazuje skutečnost, zároveň novou skutečnost vytváří. Básník ovšem není lhářem. Skutečnost vylepšuje nebo ji dělá horší za určitým záměrem. Míra zobrazení nemusí být pravda, ale pravděpodobnost. Hodnotu umění netvoří přesnost popisu, jako je tomu u dějepisectví, nýbrž pravděpodobné kombinování dějů, které nás vede k poznání.¹⁴

Podle Aristotela umění nemá zobrazovat vědeckou pravdu ani přesně popisovat přírodu. Také není určeno k umravňování, jak tvrdil Platón. Přesto má ale umění v této oblasti účinky, totiž vyvolává v nás pocity, vzbuzuje v nás představy, které nás vedou k určitému jednání. K popsání účinků, které má tragédie na diváka, je u Aristotela užíván pojem *katarze*, tedy očištění od vášní skrze umění. Platón byl přesvědčen o negativních účincích dramatického umění, nicméně Aristotelés byl opačného názoru. Zobrazení tragických emocí neznamena jejich přenesení do života, spíše naopak. To, že se emoce v dramatech napodobují, má na diváky veskrze pozitivní, očištné účinky a vede je k již zmíněné katarzi.¹⁵ Podle Aristotela je zobrazení strachu a lítosti vlastně účelem tragédie. Jedině tímto způsobem je možné se těchto emocí zbavit.¹⁶

13 Ibid., s 328.

14 Ibid., s. 330.

15 Ibid., s. 334-335.

16 Aristotle. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. [cit. 2018-12-2]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle/>

3 NOVODOBÉ MIMETICKÉ TEORIE

Jak již bylo řečeno, Aristotelés rozšířil koncept *mimesis* na celé básnické umění, čímž došlo k „zevšednění“ tohoto pojmu, a tudíž také k tomu, že každá poezie i literatura byla chápána jako nápodoba.¹⁷ V současných teoriích interpretace je však tento intuitivní vztah literatury a skutečnosti často zpochybňován. Buď je tento vztah popírán úplně, nebo se částečně připouští, ale odmítá se, že by se omezoval na vztah pouhé nápodoby. Vůči mimesi se ve svých dílech vymezila řada teoretiků. Jako příklad můžeme uvést francouzského kritika Rolanda Barthesa, zastávajícího poststrukturalismus, nebo Lubomíra Doležela, který představil konkurenční teorii fikčních světů, jíž bude pozornost věnována ještě dále.¹⁸ Pojetí umění jako *mimesis* v současné literární vědě upadlo v nemilost, zároveň ale tyto debaty otevřely prostor pro „přeformulování“ mimetického konceptu a jeho aktualizovaný výklad. Nové koncepce vycházejí z tradičního pojetí *mimesis*, se kterým pracoval Platón a Aristotelés, avšak různě je reinterpretovaly.¹⁹

K bližší analýze byli vybráni tři autoři, jejichž koncepce reprezentují „novou *mimesis*“ – Erich Auerbach, Anthony Nuttall a Stephen Greenblatt. Koncepce těchto autorů byly vybrány zejména proto, že jsou v literární vědě dodnes uznávány a stále se o nich diskutuje. Přesto, že díla vznikala v různých časových obdobích, tak na sebe navazují a doplňují se. Všichni tři autoři zastávají myšlenku, že při interpretaci díla je nutné zohledňovat společensko-historický kontext. Zároveň při výkladu není vhodné opomíjet osobnost autora uměleckého díla a jeho život, jelikož pro význam díla mohou být tato fakta klíčová.

Erich Auerbach byl filolog a ve své chápání pojmu *mimesis* tudíž orientoval právě tímto směrem. Ve svém díle *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* pracuje se dvěma předpoklady. Prvním z předpokladů je, že literatura zobrazuje skutečnost a druhým je práce

¹⁷COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 107.

¹⁸KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimesis překonaný konstrukt?*, s. 54.

¹⁹Ibid.

s pojmem stylové roviny.²⁰ Ve svých analýzách vycházel z klasického platónského pojetí a snažil se přitom pomocí důkladného filologického rozboru zjistit, jakým způsobem může jazyk, nebo obecně literatura, zobrazovat skutečnost. Toto zjišťování Auerbach provádí pomocí detailních rozborů děl z různých časových období v rozmezí od antiky až po současnost, přičemž se snaží ukázat, jak se tato díla vztahují ke skutečnosti dané doby.²¹

Na Auerbacha ve svém díle navazuje anglický literární kritik a akademik Antony David Nuttall. V knize *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality* se obrací k Aristotelovi. Nuttallovo dílo je teoretičtější než Auerbachovo a zaměřené na užší výsek literatury. Ve svém rozboru se zaměřuje pouze na jediného autora, a to na Williama Shakespeara.²² Ústřední myšlenkou díla je, že je naprosto legitimní používat pojem realita bez omluvných uvozovek a tvrdit, že literatura tuto realitu zobrazuje. Auerbach i Nuttall si nicméně byli vědomi faktu, že vztah literatury a skutečnosti se nevyčerpává vztahem pouhé nápodoby.²³ Autor literárního díla totiž může realitu různě upravovat, hrát si s ní nebo si i vymýšlet. Podle Nuttalla i ta nejvíce nerealistická díla vždy nutně vycházejí ze skutečnosti, protože z ní vychází jazyk. V tomto ohledu je literatura specifická a liší se tak například od vizuálního umění.²⁴

Posledním autorem, jehož koncepce bude v této kapitole podrobněji rozebrána, je Stephen Greenblatt. Tento americký autor je považován za zakladatele velmi vlivné a uznávané literárně-teoretické školy, která se označuje jako nový historismus. Tento interpretační směr, který vznikl v 80. letech 20. století jako odpověď na do té doby převládající novou kritiku, se vyznačuje především hlubokou skepsí ohledně formulování obecného zastřešujícího teoretického základu.²⁵ Dalším rysem novohistorických interpretací je jejich

20 AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 473.

21 MAINE, Barry. Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision, s. 42. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

22 ANTHONY Nuttall. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2018-10-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2007/mar/27/guardianobituaries.booksobituaries>

23 NUTTALL, A. D. *A new mimesis: Shakespeare and the representation of reality*, Preface to the Yale Edition.

24 Ibid., s. 192-193.

25 BOLTON, Jonathan. *Nový historismus: New historicism*, s. 171-172.

demystifikační charakter.²⁶To znamená, že do centra pozornosti se dostávají všechna díla, ne jen ta, která jsou považována za kanonická. Pro tento směr je také důležité pojetí kultury jako textu a koncept kulturního pole, které přebírají od Clifforda Geertze.²⁷ Dílu je nutné rozumět v kontextu doby, tudíž podle novohistoriků musíme věnovat pozornost jak dílům literárním, tak dílům neliterárním. Silně kritizují představu, že umění je možné chápat izolovaně od doby, ve které vzniklo, a také izolovaně od autora a jeho života. Literární díla nevznikají ve „vzduchoprázdnu“, a tudíž je nemožné jim plně rozumět bez zohlednění autorské intence a historického kontextu.²⁸Mezi další významné autory nového historismu se řadí například Catherine Gallagherová nebo Louis Montrose.²⁹

3.1 Erich Auerbach

Erich Auerbach byl německý filolog a romanista žijící v letech 1892-1957. Za jeho nejvýznamnější dílo se pokládá *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* z roku 1946. V této knize také představil svou koncepci *mimesis* vycházející z klasického Platónova pojetí, které najdeme v desáté knize jeho *Ústavy*. Kniha samotná vznikala v exilu v Istanbulu během druhé světové války. Dílo je konceptualizováno jako soubor filologických rozborů vybraných literárních děl, z nichž každé reprezentuje určitou epochu. Auerbach začíná od antiky, konkrétně od Homéra, a končí ve 20. století rozbohem díla Virginie Woolfové. Autor analyzuje vybrané výňatky z literárních děl a snaží se při tom odpovědět na otázku, jak jazyk (v tomto případě literární text) může zobrazovat realitu.³⁰ Z detailní stylistické analýzy syntaxe, dikce, struktury a tónu, jinými slovy z toho, jaká vyprávěcí strategie byla zvolena pro popis reality, lze podle Auerbacha vyvozovat závěry o autorově postavení k ní. Tyto závěry jsou poté implicitně nebo explicitně zasazeny do kulturního a dobového kontextu.³¹

²⁶ Ibid., s. 261.

²⁷ Ibid., s. 279-280.

²⁸ Ibid., s. 266-267.

²⁹ Ibid., obálka.

³⁰AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 471-472.

³¹MAINE, Barry. Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision, s. 42. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

Auerbach své dílo pojal veskrze prakticky, nicméně v doslovu ke knize se pokouší svou metodologii objasnit a to i přesto, že tvrdí, že čtenáři by měla být jasná:

„Metoda, jíž jsem užil, totiž pro každou epochu vybrat několik textů a na nich si ověřit své myšlenky, vede přímo k věci, takže čtenář vycítí, oč jde, ještě dřív, než se mu předloží teorie.“³²

Hned v první větě doslovu konstatuje, že hlavním předmětem jeho díla je interpretace skutečnosti v literárním zpracování. Při analýze pracoval Auerbach nejen s předpokladem, že literární díla zobrazují skutečnost, ale také s pojmem stylové roviny. Rozlišuje dvě - nižší a vyšší stylovou rovinu. Nižší rovina je typická podrobným popisem všední skutečnosti, zatímco vyšší rovina je charakteristická jakýmsi odstupem od každodennosti, vznešeností a vážností.³³ Autor tvrdí, že nauka o stylech pracuje s chybným předpokladem, totiž že se tyto dva styly vyskytují izolovaně. V Auerbachově pojetí se tudíž nejedná o jasnou distinkci mezi nižším a vyšším stylem, ale spíše o to, že některá díla inklinují k čistotě stylu, zatímco jiná se vyznačují mísením nižšího a vyššího stylu. Auerbachovým východiskem je pomocí analýzy stylů zjistit, jakých jazykových prostředků autor díla použil a jak se mohou vztahovat ke skutečnosti daného období.³⁴

Příklad striktně oddělených stylových rovin nachází Auerbach v Homérově *Odyseji*. V kapitole *Odyseova jízva* Auerbach srovnává Homérův text s biblickým příběhem *Obětování Izáka*, který je podle něj zase prvním dokladem mísení stylových rovin.³⁵ V Homérově vyprávění se nešetří časem ani prostorem a vše je podrobně vysvětlováno. Jasně jsou zde popisovány i myšlenky a pocity. Homérové postavy se i v afektu vyjadřují jasnou a vyváženou řečí a vždy sdělují (ať už veřejně nebo ve svém nitru) vše, takže nic nezůstává nevyřčeno.³⁶ Vše je rovnoměrně osvětleno; příběh se skládá z místně i časově

32 AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 469.

33 *Ibid.*, s. 473.

34 *Ibid.*, s. 467.

35 *Ibid.*, s. 473.

36 *Ibid.*, s. 9-11.

určených výjevů, které se odehrávají v popředí a v nepřetržitém sledu.³⁷ Proti tomu v ostrém kontrastu vystupuje příběh *Obětování Izáka*, kde se sděluje pouze to, co je důležité pro cíl děje. Vše, co se nachází mezi tím, je nepodstatné a zůstává čtenáři zamlčeno. Zdůrazněny jsou pouze vrcholy děje, místo ani čas nejsou určeny a myšlenky a pocity zůstávají nevysloveny.³⁸ Ve srovnání těchto dvou textů a stylů, které představují, nachází Auerbach východisko pro studium zobrazení skutečnosti v evropské kultuře (a tedy pro další kapitoly své knihy).³⁹

Mísení stylů dále Auerbach dokládá například v kapitole *Začarovaná Dulcinea*, ve které analyzuje úryvek z románu *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* od Miguela de Cervantese. Auerbach vybral pro rozbor scénu, ve které by se měl Don Quijote setkat se svou vysněnou paní Dulcineou. V této části příběhu se obrací role, jelikož jindy bláznivý Don Quijote vidí přicházet tři vesničanky na oslících, zatímco Sancho Panza Quijota přesvědčuje, že je to urozená paní Dulcinea se svými dámami na koních. Sancho, zamotaný do svých vlastních lží, se snaží Quijota obelstít. Popisuje krásu dam, jejich šatů a jejich koní, nicméně Quijote tentokrát vidí jen a pouze skutečnost. Jedná se o tragickou scénu, kterou podle Auerbacha nepochopíme jinak než v kontextu stylového protikladu řeči jednotlivých postav. Sancho Panza zde vystupuje jako reprezentant rytířského stylu (a to i přesto, že neumí číst ani psát), zatímco vesničanky představují styl nízký. Ze situace nachází Quijote jediné východisko, a to, že Dulcinea musí být očarovaná. Tato iluze umožní Quijotovi zachovat si tvář nezdolného a šlechetného hrdiny. Díky tomu se v dalších promluvách vrací ke svému obvyklému stylu řeči z rytířských románů. Nicméně je to právě stylový protiklad nízké mluvy vesničanek a vysoký styl Quijota a Sancha Panzy, který vytváří ve scéně komický efekt.⁴⁰

Podle Auerbacha je uvedená scéna naprosto realistická, osoby jsou zobrazeny v reálně platných situacích a ve svém každodenním životě. Vesničanky, Sancho Panza a Don Quijote (i přes své bláznovství) zde tedy reprezentují postavy z tehdejšího španělského života. Pomatení Dona Quijota

³⁷ Ibid., s. 12.

³⁸ Ibid., s. 13-14.

³⁹ Ibid., s. 25.

⁴⁰ Ibid., s. 285-289.

v tomto případě funguje jako protiklad k osobám a dějům každodennosti tehdejší doby a umožňuje, aby v tomto kontrastu nabyly ostřejších rysů.⁴¹

V doslovu Auerbach připouští, že metoda textové interpretace poskytuje interpretovi jistou volnost ve zkoumání, jelikož mu umožňuje klást důraz tam, kam potřebuje. Svě teze ale přesto musí mít textem podložené. Volnost autor uplatnil i při výběru textů. Díla reprezentující jednotlivé epochy volil Auerbach libovolně, nicméně jeho analýza přesto sleduje určitý konkrétní záměr, který se postupně formuje v souhře s texty.⁴²

I přes to, že Auerbachova *Mimesis* měla obrovský úspěch, nevyhnula se kritice. Například René Wellek mu vyčítal především absenci doslovně řečeného teoretického rámce a také terminologickou nejasnost. Auerbach totiž v průběhu celé knihy pracuje s termínem „realismus“, nicméně jeho definici bychom v díle hledali marně. Stejně tak podstatné se jeví definování samotné reality, které taktéž chybí. V neposlední řadě Wellek Auerbachovi vytýká jeho historizující a nikoliv existenciální přístup k lidské existenci.⁴³ Auerbach se dle Welleka příliš spoléhal na konkrétní příklady a ignoroval nutnost sdělení teoretického rámce. Podle něj je totiž zřejmé, že formální znaky textu mohou být různými kulturami v různé době popsány odlišně ve shodě s tím, co je pro ně aktuálně zajímavé. Následkem toho pak v konkrétních textech z jiné doby interpret hledá odraz doby vlastní.⁴⁴ Faktem je, že i sám Auerbach přiznával, že metoda textové interpretace je disciplínou poměrně volnou, ve které jde jen těžko vytvářet zákony a lze pouze hledat obecné tendence a proudy.⁴⁵ Otázkou tedy je, zda absence explicitně popsaného teoretického rámce je v tomto případě skutečně problém. Auerbach se, stejně jako později novohistoričtí autoři, teorii spíše vyhýbal. Jak již bylo řečeno, v závěru své knihy uvádí, že

41 Ibid., s. 290.

42 Ibid., s. 469.

43 BREMMER, Jan N. *Erich Auerbach and His Mimesis*, s. 6. [online]. [cit. 2018-10-15]. *Poetics Today* 20, no. 1 (1999): s. 3-10. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/stable/1773339>; MAINE, Barry. *Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision*, s. 42. [online]. [cit. 2018-10-15] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

44 MAINE, Barry. *Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision*, s. 42-43. [online]. [cit. 2018-10-15] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

45 AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 469.

jeho záměr se formoval až postupně v souhře s texty. Je tedy zřejmé, že Auerbachovým primárním cílem nebylo vytvoření jednotné interpretační metody. Jeho metoda naopak postupně vyplynula až při analýze s konkrétních textů. Stejně jako Auerbach se i nový historismus potýkal s kritikou ohledně absence zastřešujícího teoretického systému. Novohistorici však argumentovali tím, že tato výtky značně zásadní nepochopení nového historismu jako takového.⁴⁶

Dalším často připomínaným faktem bylo, že Auerbach psal své dílo během druhé světové války v exilu v Istanbulu a potýkal s nedostatečně vybavenou knihovnou. Autor sám přiznává, že neměl přístup k soudobým studiím, vědeckým časopisům a někdy ani ke spolehlivým kritickým vydáním textů. V doslovu nicméně připouští možnost, že to byl právě nedostatek odborné literatury, co dalo knize vzniknout. Je totiž pravděpodobné, že pokud by vše podrobně ověřoval, nedostal by se k samotnému psaní.⁴⁷

Auerbachovo chápání *mimesis* tedy vychází z předpokladu, že literatura sice zobrazuje skutečnost, nicméně ji v jeho pojetí jen prostě nekopíruje. Jednotlivé postavy a události zobrazené v literárním díle nemusejí nutně referovat k postavám či událostem skutečným. Tím, že autor literárního díla tyto postavy a události zobrazuje, vytváří odraz soudobé skutečnosti.⁴⁸

3.2 Anthony David Nuttall

Literární kritik a univerzitní profesor Anthony David Nuttall (1937-2007) představil odpověď na soudobé diskuze ohledně udržitelnosti konceptu *mimesis* ve své knize *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*, která byla vydána v roce 1983.⁴⁹ Pro své bádání si vybral pouze jediného autora, a to Williama Shakespeara. Nuttall se ve svém pojetí konceptu *mimesis* obrací k Aristotelovi a jeho Poetice, nikoliv k Platónovi, jak ve svém díle činil Auerbach. Podle Aristotela je naprosto zřejmé, že fikce je fikce, nicméně trvá na

⁴⁶GREENBLATT, Stephen a Catherine GALLAGHEROVÁ. Nový historismus v praxi. In: BOLTON, Jonathan. *Nový historismus*, s 249-251.

⁴⁷AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 469.

⁴⁸KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimésis překonaný konstrukt?*, s. 61.

⁴⁹Anthony Nuttall. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2018-10-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2007/mar/27/guardianobituaries.booksobituaries>

pevném vztahu mezi fikcí a pravdou. Nuttall úvodem poukazuje na fakt, že je velmi důležité vnímat rozdíl mezi historikem a dramatikem. Zatímco historik nám říká, *co někdo udělal*, popisuje tedy skutečné činy existujících individuí, dobrý dramatik nám ukazuje, *co někdo udělat mohl*.⁵⁰

Nuttall se vymezuje především vůči formalismu, tedy vůči přetvoření předmětu do formy, reality do fikce a pravdy do konvence. Pokud je strukturalismus považován za formalismus, označuje se za antistrukturalistu.⁵¹

Ve své práci zaměřuje pozornost především na skutečnost a její reprezentaci, s tím, že tyto dva pojmy nepovažuje za pouhý konstrukt.⁵² Podle Nuttalla je naprosto legitimní používat slovo realita bez omluvných uvozovek a zastávat stanovisko, že literatura tu stejnou realitu může reprezentovat.⁵³ Kladením pojmu realita do uvozovek teoretici upozorňovali na fakt, že objektivní realita neexistuje a jedná se pouze o kulturní fikci. Nutná reakce na tyto tendence přišla v podobě nového historismu. Jak Nuttall ve svém díle dále uvádí:

„Tímto se přesouváme z kultury, ve které byla fakta rekonstruována jako „fakta“ – sociální fikce – do kultury, ve které byla jen a pouze historická fakta toho nejrealističtějšího druhu.“⁵⁴

Tento návrat k faktu (bez uvozovek) byl veskrze pozitivní, jelikož se tím rozpustily některé „divočejší“ teoretické krajnosti. Nicméně přechod k novému historismu nebyl sám o sobě doprovázen žádnými opodstatněnými argumenty. Nový historismus se jednoduše vydal jiným směrem, aniž by vyvrátil pozice předchozích teoretiků. Z toho vyplývá, že obtížná pozice realistické fikce se nezměnila. Právě tento problém se Nuttall ve své *New Mimesis* snažil vyřešit.⁵⁵

50NUTTALL, A. D. *A new mimesis: Shakespeare and the representation of reality*, Preface to the Yale Edition.

51 Ibid., Preface.

52KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimésis překonaný konstrukt?*, s. 63.

53NUTTALL, A. D. *A new mimesis: Shakespeare and the representation of reality*, Preface.

54 Ibid., Preface to the Yale Edition.

55 Ibid.; Martina. *Fikce a skutečnost – je mimésis překonaný konstrukt?*, s. 63.

Nuttall svým způsobem navazuje na Auerbacha a jeho pojetí konceptu *mimesis*. Svým dílem se, stejně jako Auerbach, pokusil dokázat, že literatura může realitu zobrazovat, nicméně Nuttallovo dílo je teoretičtější, poskytuje více argumentů a především se zaměřuje na daleko užší vzorek literatury. Jak již bylo řečeno, pro rozbor si na rozdíl od Auerbacha zvolil dílo pouze jediného autora, a to Shakespeara.⁵⁶ Knihu samotnou lze rozdělit na dvě pomyslné části. V první části autor přináší vhled do soudobých literárně kritických teorií a vysvětluje svou teorii nové *mimesis*, v druhé se pak věnuje detailnímu rozboru několika Shakespearových her.⁵⁷

Nuttall o nové *mimesis* tvrdí, že se rozhodně nejedná o nějaký program pro spisovatele. Spíše se jedná o výzvu v tom smyslu, že spisovatelé mají svět vyzkoušet („*try the world*“⁵⁸). Sloveso „try“ v tomto smyslu zahrnuje významy jako pokusit se, otestovat, provokovat a nalákat. Zároveň ale připouští, že nová *mimesis* vlastně není o nic více nebo méně než „stará“ *mimesis*. Nová *mimesis* je novou teorií, jejíž podstatou je „usmíření“ formy s pravdivými nebo pravděpodobnými reprezentacemi. Toto spojení je přirozené pro umělce, jelikož se jedná o běžný prostředek jejich činnosti, nicméně může být problematické pro teoretiky a pro čtenáře. Nuttallova teorie je tedy v tomto smyslu jakýmsi nepovšimnutým truismem, jelikož umělci ji po staletí praktikovali, nicméně se stala šokující pro současné teoretiky.⁵⁹

Přesto, že Nuttall svým dílem navazuje na Auerbacha, nesdílí s ním jeho dva základní předpoklady. Prvním Auerbachovým předpokladem bylo, že přítomnost ohraničeného stylu (vysokého nebo nízkého) není slučitelná s „vážným realismem“. Druhou Auerbachovou myšlenkou bylo to, že samotná koncepce reality prodělala zásadní změnu. Přesto, že jsou podle Nuttalla oba tyto předpoklady opodstatněné, mohou snadno sklouznout do metafyzické formy, ve které již nadále nejsou nevinné. První z nich se může stát doktrínou předpokládající, že přítomnost stylu nebo formy vylučuje referenci k realitě a

56NUTTALL, A. D. *A new mimesis: Shakespeare and the representation of reality*, Preface.

57MAZER, Cary M. *Theatre Journal*, vol. 36, no. 4, 1984, s. 557. [online]. [cit. 2018-10-22]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/3206762.

58NUTTALL, A. D. *A new mimesis: Shakespeare and the representation of reality*, s. 181.

59 Ibid.

druhá z nich může vést k předpokladu, že realita sama o sobě je nejasnou sociální fikcí. Ve své knize Nuttall oba dva tyto předpoklady odmítá. Spisovatel ve svém díle nikdy nemůže realitu vyčerpat úplně. Čtenáři se vždy dostává pouze omezeného výseku.⁶⁰

Z Nuttallovy koncepce *mimesis* v praxi vyplývají čtyři věci. Za prvé se jedná o rozdílný způsob čtení topoi, za druhé o oprávnění ptát se při čtení fikce, zda je něco pravdivé nebo alespoň pravděpodobné, za třetí o nový způsob vnímání rozmanitosti reality a za čtvrté o nový způsob dokazování.⁶¹

Nuttall také ve svém díle dále hovoří o termínech „evocation“ a „echoing“. Tyto pojmy představují asociaci vyvolanou četbou uměleckého díla. Konkrétně se může jednat o spojení určitých slov, o větu nebo například o melodii básně, díky které se nám promítne určitá vzpomínka nebo nás napadne nějaká myšlenka. Mnozí mohou namítat, že se nejedná o skutečnou *mimesis*, a tudíž by tyto asociace neměly být zaměňovány za realistickou reprezentaci. Nuttall však ve své koncepci používá termín *mimesis* velice volně a obecně. Za *mimesis* považuje jakýkoliv záměrný vztah k realitě.⁶²

Nuttall v závěru své knihy uvádí, že literatura skutečně může reprezentovat realitu, nicméně si také může vymýšlet, podvádět, hrát si a okouzlovat. Nejedná se ale o pouhé nesouvisející paralely. Text je textura. Reprezentování, vymýšlení, podvádění, hraní si a okouzlování jsou vzájemně nepředvídatelně propleteny. Všechny z nich vždy zahrnují význam, který nikdy není pouze individuální a nikdy není úplně nezávislý na vnějším světě. Faktem zůstává, že pokud bychom neutvářeli obrazy ještě před zkušenostmi, nemohli bychom zkoumat skutečnost a vytvářet pravdivé a pravděpodobné výroky. Tyto „předzkušenostní“ obrazy jsou ale také „předliterární“. Jazyk můžeme používat, jen pokud se ukáže, že funguje ve vztahu k něčemu ze skutečnosti. Všechna literární díla, i ta nejméně realistická, tedy vždy vycházejí ze skutečnosti, protože ze skutečnosti vychází jazyk. V tom se liší literární umění od vizuálního. Významy, které najdeme v literárním díle, musí nejprve fungovat, jinak by se nejednalo o významy. V některých případech literatura utváří nová schémata,

⁶⁰ Ibid., s. 182.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., s. 186-190.

kteřá z reality skládají radikálně nové prvky, nicméně se jedná spíše o výjimku.

63

S podnětnými myšlenkami, jež se týkají vztahu fikce a skutečnosti, přichází ve svém díle *Smysl konců* také Frank Kermode, který upozorňuje na fakt, že romány už ze své podstaty nemohou být naprosto „přesným“ zobrazením skutečnosti, neboť skutečnost do literatury přenést nelze (nebo toho ještě žádný autor nedosáhl). Zde se Kermode shoduje s Nuttalem, který tvrdí, umělec skutečnost vždy upravuje a různě ji mění, aby dosáhl svých cílů. V nahodilé a neuspořádané skutečnosti hledá smysl, který je možné přenést na stránky knihy.

Kermode ve své knize k tomuto tématu uvádí, že zatímco hlavním rysem skutečnosti je její nahodilost, romány inklinují k řádu, tvaru a struktuře. To znamená, že svět, který román vytváří, zákonitě nemůže být shodný se světem naší každodenní zkušenosti. Romány mají dle Kermode začátky, konce, potencialitu a postavy, přičemž ve skutečnosti nic takového nenalezneme.⁶⁴ Tuto propast mezi skutečností a fikcí si uvědomují i někteří romanopisci. Kermode v tvorbě některých autorů pozoruje „sebe uvědomování si“ románu samotného. Toto sebeuvědomění se projevuje tím, že romanopisci se snaží zmíněnou propast ve svých dílech různými experimentálními metodami překlenout. Příkladem takového románu je *Nevolnost* od J. P. Sartra, kterou Kermode považuje za model všech sporů v moderních teoriích literatury.⁶⁵ Podle Kermode jsme dospěli do etapy, pro niž je typické zkoumání fikce pomocí fikce, což dokládá i již zmíněný Sartrův román.⁶⁶

To, že román je v díle současných autorů nástrojem pro zkoumání otázek týkajících povahy románu samotného, jen ukazuje, jaký je mu v naší kultuře přisuzován význam a moc. I přes to, že skutečný svět a svět románu jsou bezpochyby odlišné, není možné, aby na sebe navzájem nepůsobily a neovlivňovaly se. Umělcovým cílem může být se skutečností co nejvíce přiblížit,

63 Ibid., s. 192-193; KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimésis překonaný konstrukt?*, s.64.

64 KERMODE, Frank. *Smysl konců*, s. 113-119.

65 Ibid., s. 124.

66 Ibid., s. 130.

či se od ní naopak vzdálit, ale význam jeho díla (jak tvrdí například i Nuttall) na skutečném světě nikdy nebude zcela nezávislý.

3.3 Stephen Greenblatt

Stephen Greenblatt, americký autor narozený v roce 1943, je považován za zakladatele a zároveň za jednu z nejnápadnějších postav nového historismu.⁶⁷ Nový historismus je směr, který se rozvíjel od 80. let 20. století ve Spojených státech a dodnes pravděpodobně představuje jednu z nejpodnětějších iniciativ v literární teorii, společenských i humanitních vědách. Mezi Greenblattova neznámější díla patří například *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, *Hamlet in Purgatory* nebo *Practicing New Historicism*, jehož spoluautorkou je Catherine Gallagherová.⁶⁸

Cennou inspirací pro vznik nového historismu přinesly zejména koncepce Clifforda Geertze, Haydena Whitea a Michela Foucaulta. Od Clifforda Geertze si nový historismus vypůjčuje přístup k lidské kultuře jako k textu.⁶⁹ Geertz ve svém díle *Interpretation of Cultures* (1973) chápe kulturu jako pavučinu významů, jejíž význam je nutné interpretovat, spíše než v ní hledat nějaké zákonitosti. V tomto díle mimo jiné přichází s metodou hustého popisu, což je myšlenka, kterou si vypůjčuje od Gilberta Ryla.⁷⁰ Popisy kultur by dle Geertze měly být podávány z hlediska významů, které její příslušníci přikládají tomu, co prožívají a také z hlediska toho, jaké definice k tomu sami používají. Tyto popisy nejsou součástí reality, kterou popisují; jedná se o popisy antropologické.⁷¹ Nicméně tím, že kulturu takto popíšeme, se dle Geertze „*stávají hranice mezi kulturou coby přirozenou skutečností a kulturou coby teoretickou entitou nejasnější*“.⁷²

Antropologické spisy v tomto kontextu Geertz označuje za interpretace druhého a třetího řádu. Interpretace prvního řádu samozřejmě přísluší pouze příslušníkům dané kultury. Jedná se tedy o fikce, o „něco vytvořeného“, nikoliv

67 PALLARDY, Richard. Stephen Greenblatt. In: *Encyclopaedia Britannica* [online]. [cit. 2018-10-29]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Stephen-Greenblatt>

68 BOLTON, Jonathan. *Nový historismus: New historicism*, O autorech, s. 271-272.

69 BOLTON, Jonathan. *Nový historismus: New historicism*, Doslov, s. 278-279.

70 GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur*, s. 15.

71 Ibid., s. 25.

72 Ibid.

však falešného či smyšleného. Geertz upozorňuje na to, že v minulosti byl často opomíjen fakt, že v případě kulturní analýzy nelze oddělit reprezentaci a substantivní obsah. Úkolem antropologa je pak objasnit to, co se v daných krajích děje.⁷³ Geertzova metoda interpretace je typická v tom, že ji nesměřoval pouze na literaturu, nýbrž obecně na všechny texty, obřady, rituály nebo způsoby chování. Chápání kultury jako textu je princip, kterým Geertz nové historiky inspiroval asi nejvíce.⁷⁴

Dalším z autorů, jehož dílo pomáhalo zformovat myšlenkový proud nového historismu, byl Hayden White, který ve svých pracích zdůrazňoval především textový charakter historie a také její poetičnost. Historické dílo jako takové považoval za jazykovou strukturu ve formě diskursu narativní prózy, jejímž účelem je osvětlení struktur a procesů minulosti. Aby mohlo historické dílo osvětlit minulost, vydává se za její model či symbol právě tím, že ji reprezentuje. White se hlásí k odkazu Ericha Auerbacha, nicméně zatímco Auerbach hledal prvky „historie“ (skutečnosti) v umění, White otázku převrací a naopak se ptá, jaké jsou „umělecké“ prvky v „realistických“ historiografických dílech.⁷⁵

Ve svých známých dílech *Metahistory* (1973) a *Tropics of Discourse* (1978) tvrdí, že neexistuje nic jako objektivní popis minulosti. White upozorňuje na fakt, že jak realistickému, tak imaginativnímu diskursu je vlastní používání tropických prvků. Přesto, že realistický diskurs se tropice snaží ze všech sil uniknout, jedná se o proces, jímž jsou v každém diskursu předměty konstituovány a následně objektivně „realisticky“ popisovány.⁷⁶ Významným Whiteovým tématem je hledání společných prvků historických a beletristických děl. Tvrdí, že i přes to, že historik a romanopisec oba zobrazují rozdílné události, prostředky a strategie, které k tomu používají, jsou do jisté míry shodné. Důkazem toho je také fakt, že historie a romány jsou od sebe po formální stránce často nerozeznatelné. Jak historik, tak spisovatel umělecké fikce usilují o poskytnutí verbálního obrazu skutečnosti. V tomto kontextu tak není skutečnost zobrazená v románu o nic méně realistická než ta, která je

⁷³ Ibid., s. 26.

⁷⁴ BOLTON, Jonathan. *Nový historismus: New historicism*, Doslov, s. 279-280.

⁷⁵ WHITE, Hayden. *Metahistorie*, s. 15-16.

⁷⁶ WHITE, Hayden. *Tropika diskursu*, s. 10.

zobrazena v historickém díle.⁷⁷ Každý psaný diskurs je dle Whitea „*kognitivní svými cíli a mimetický svými prostředky*“.⁷⁸ V tomto smyslu je podle autora možné považovat historii za beletrii, stejně jako za formu historické reprezentace.⁷⁹ Úkolem historika je slučování událostí do ucelených a pochopitelných totalit. K dosažení tohoto cíle je historik nucen užívat stejných tropologických strategií jako autor beletrie či básník. Nahodilé fragmenty historických záznamů jsou spojovány stejným způsobem, který používají romanopisci při vytváření celků svých příběhů.⁸⁰

Whiteovo pojetí historie jako literárního textu se pro novohistoriky stalo zásadním. Historie pro ně neznamena něco pevně daného a neměnného, ale bylo to něco, co je obsaženo v literárních dílech samotných a co je nutné interpretovat spolu s nimi.⁸¹

Další z významných autorů, jehož dílo mělo vliv na zformování nového historismu, byl Michel Foucault. Myšlenky, kterými se nový historismus (především pak Stephen Greenblatt) inspiroval, můžeme najít ve Foucaultových dílech *Surveiller et Punir* (1975) nebo *La volonté de savoir* (1976). Nový historismus od něj přebírá především jeho myšlenky týkající se vztahu kultury a moci a také zájem o krajní fenomény ve společnosti. Novohistorici se stejně jako Foucault obracejí k lékařským a psychologickým dokumentům a obecně také věnují zvýšenou pozornost tělu a sexualitě.⁸²

Pro nový interpretační směr, který se později přejmenoval na nový historismus, Greenblatt původně používal označení *poetika kultury*.⁸³ Nový historismus vyústil ze znepokojení se soudobými zavedenými metodami a normami. Jednalo se tedy o odpověď na tehdy převládající novou kritiku. Prakticky jediný pokus o teoretické vymezení nového historismu najdeme v předmluvě ke knize *Practicing New Historicism* z roku 2000. Gallagherová a Greenblatt hned v úvodu zdůrazňují, že nový historismus se především vyhýbá

77 Ibid., s. 153-154.

78 Ibid., s. 154.

79 Ibid., s. 155.

80 Ibid., s. 158.

81 BOLTON, Jonathan. *Nový historismus: New historicism*, Doslov, s. 280-281.

82 Ibid., s. 281-282.

83 Ibid., s. 283.

systematizaci, jelikož jeho představitelé nikdy neměli zájem o formulování teoretických tezí či pevného programu. Nový historismus tedy není v pravém slova smyslu logicky soudržnou a souvislou školou, spíše se jedná o různorodý soubor metodologických postupů.

Fakt, že pro tento interpretační směr neexistuje žádná dostatečně rozvinutá teoretická základna, byl častým terčem kritiky mířené proti novému historismu. Podle Greenblatta a Gallagherové však tato výtka pramení z nepochopení nového historismu jako takového. Podle autorů je nepravděpodobné, že by bylo možné zformulovat funkční abstraktní systém výkladu, který by byl vhodný pro všechna období i předměty zkoumání, které nový historismus zajímají. Zároveň jsou skeptičtí ohledně přínosu takového počínu.⁸⁴ Novohistorikové věřili, že porozumění nepramení z aplikace nějakých obecných metod, nýbrž vyplývá při setkání s konkrétním a individuálním. Zároveň odmítali obecné estetické normy.⁸⁵

Vznik nového historismu vyústil z diskuzí mezi kolegy z různých oborů. Je pro něj tedy typický interdisciplinární přístup. Diskuze dostaly formální charakter založením časopisu *Representations*. Za ústřední téma byla zvolena, jak napovídá samotný název, problematika zobrazení, znázornění. Právě skepticismus ohledně ustavení jednotné zastřešující teorie vedl k tomu, že byl v názvu použit plurál.⁸⁶

„Byli jsme přesvědčeni, že pokud chceme dělat jakékoliv pokroky v pochopení kontroverzní povahy zobrazení, uděláme to pouze v těsném, detailním setkání s mnohostí historicky zakotvených aktů kultury: konkrétních případů, představ a textů, které projevily jistou odolnost vůči interpretaci.“⁸⁷

Pojetí kultury jako textu, jež přebrali od již zmíněného Clifforda Geertze a strukturalismu, s sebou nese přesvědčení, že v textu je možné odkrýt ještě něco víc; něco, co autor textu sám nemohl vyjádřit, jelikož neměl dostatečný

84 GREENBLATT, Stephen a Catherine GALLAGHEROVÁ. Nový historismus v praxi. In: BOLTON, Jonathan. *Nový historismus*, s 249-251.

85 Ibid., s. 255.

86 Ibid., s. 252.

87 Ibid.

odstup sám od sebe a od své doby. Novohistorické interpretace z tohoto důvodu inklinují k demystifikaci. Vyznačují se vyšší mírou skepse, obezřetnosti a kritiky. Přesto je ale nutné si uvědomit, že novohistorikové si nekladli za cíl nijak umenšovat význam uměleckých zobrazení. Předpoklad kultury jako textu umožnil značně rozšířit interpretační pole. Interpretují se jak kanonická, tak nekanonická díla, ale také texty neliterárního charakteru. Pozornost se věnuje i tomu, co doposud stálo na periferii. Díla, která byla opomíjena, je nyní možné umístit do středu pozornosti a nakládat s nimi jako s díly významnými. Analýza všech textů (literárních i neliterárních) a věnování pozornosti i „druhořadým“ dílům může v důsledku vést k přehodnocení postupu, jímž kanonická díla získala své postavení. Zároveň tento postup interpretace širokého kulturního pole umožňuje odkrytí i na první pohled skrytých souvislostí.⁸⁸

Typickým rysem novohistorických interpretací je práce s anekdotou. Novohistorikové (podobně jako například Roland Barthes) využívali anekdoty jako jakési narušení historie, nikoliv ovšem za její metodu. Použité anekdoty neslouží jako výstižný příklad k pochopení historické pravdy, jak tomu bylo u starého historismu, ale naopak ji určitým způsobem podřívají. Anekdoty historií otevírají, nebo ji „pokřívají“, aby do ní mohly být novými způsoby vkládány literární texty.⁸⁹

Novohistorikové silně kritizují představu, že umění je naprosto odpoutáno od autorské intence a od vnějšího světa. Namítají, že autoři uměleckých děl nikdy své práce netvoří izolovaně od reality a od své doby. Není možné tvrdit, že autoři vyvstali z „ničeho“. Jejich díla vždy vycházejí z jejich života a také nutně ze světa, ve kterém žili.⁹⁰

Problémem, kterému nový historismus čelí, je rozpoznání jednotek v kultuře vhodných k interpretaci. Je obtížné určit hranice jednotlivých stop kultury, jelikož se předpokládá, že každá jednotlivá stopa je její součástí. Dalším problematickým aspektem je například rozpoznání, které stopy jsou důležité a které nikoliv. K tomu používají tzv. metodu svítícího detailu. Tímto způsobem lze

⁸⁸ Ibid., s. 257-260.

⁸⁹ GALLAGHER, Catherine a GREENBLATT, Stephen. *Practicing New Historicism*, s. 51.

⁹⁰ GREENBLATT, Stephen a Catherine GALLAGHEROVÁ. Nový historismus v praxi. In: BOLTON, Jonathan. *Nový historismus*, s. 261-262.

oddělit významný nebo „interpretační“ detail od množství stop, jež se nachází v archivu. Pokud celou kulturu vnímáme jako text, je komplikované oddělit, co lze považovat za znázornění a co za událost. Ve hře je totiž teoreticky obojí.⁹¹

Považujeme-li kulturu za text a uznáme-li všechny stopy dané doby za znázornění i za událost, pak je čím dál tím obtížnější dovolávat se historie jakožto cenzora.⁹²

„Pro nový historismus to znamená, že historie nemůže uplatňovat onu stabilizační a tlumící funkci, která jí byla vlastní v analýzách snažících se vyhlásit hranice toho, co je možno říkat a myslet si. [...] Avšak v každé kultuře, která po sobě zanechala komplexní záznam (a bezpochyby v každé kultuře, kterou se zabýváme), se ukáže, že neexistují prakticky žádné hranice, které by někdo nepřekračoval (anebo o kterých by se mocní nedomnívali, že je někdo v temném koutě nepřekračuje).“⁹³

Novohistoričtí autoři tudíž vnímají umění dvojím způsobem. Na jednu stranu jako pevně zasazené na svém místě a ve své době, ale na druhou z ní určitým způsobem vykračující. Autor se nikdy nemůže plně zbavit svého historického zakotvení; nemůže odhodit své touhy, přesvědčení, obavy, sny a vědomosti. Pokud se nás texty minulosti dotýkají, cítíme, že nás vytrhávají z našeho světa, ale zároveň nás do něj následně mocnou silou vracejí nazpět.⁹⁴

91 Ibid., s. 264-265.

92 Ibid., s. 265.

93 Ibid.

94 Ibid., s. 266-267.

4 KRITIKA KONCEPTU *MIMESIS*

Zatímco Erich Auerbach ve svém díle ještě nakládal s *mimesis* jako se samozřejmostí, literární teorie tento pojem zpochybnila. Antoine Compagnon ve své knize *Démon teorie* píše, že:

„[Literární teorie] *Trvala na autonomii literatury vzhledem ke skutečnosti, k referentu, ke světu, zastávala tezi o primátu formy před podstatou, výrazu před obsahem, označujícím před označovaným, významu před zobrazením, či ještě jinak semiosis před mimesis. Referenci chápala podobně jako autorovu intenci, tedy jako iluzi, která klade překážky porozumění literatuře jako takové.*“⁹⁵

Tato teze byla završena přesvědčením o autoreferenci literatury, což znamená, že literární dílo mluví jen o literárním díle samotném. Obsah ani podstata v tomto případě již neexistují. Otázkou je, proč bychom vlastně četli, pokud literatura neodkazuje ke skutečnosti, ale pouze sama k sobě.⁹⁶

Mimesis tedy upadla v nemilost a její výklad se rozpadl to řady různých termínů jako „imitace“, „zobrazení“, „pravděpodobnost“, „fikce“, „iluze“, „lež“, „referent“ nebo „reference“ či „popis“. Problém jejího výkladu také ilustruje jeden paradox. Zatímco Platón vnímá *mimesis* jako ohrožující společnost a dobré mravy (tedy jako subverzivní), Roland Barthes ji ve svém výkladu viděl jako represivní. *Mimesis* podle něj naopak konsoliduje společenské vztahy, jelikož je do jisté míry spojena s ideologií, jíž slouží jako jeden z nástrojů. Z faktu, že *mimesis* byly v různých výkladech přisouzeny tyto dvě protichůdné vlastnosti, vyplývá, že se nemůže jednat o stejný pojem.⁹⁷

K bližší analýze byly vybrány dvě koncepce, které kriticky přehodnocují koncept *mimesis*. Prvním z autorů, jehož koncepce bude podrobněji rozebrána, je již zmíněný Roland Barthes, který ve svých dílech kritizuje koncept autora a zastává tezi o sebereferenčnosti literatury. Druhá z koncepcí je teorie fikčních

⁹⁵COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 100.

⁹⁶ Ibid., s. 100-101.

⁹⁷ Ibid., s. 102.

světů Lubomíra Doležela, jež má představovat konkurenční teorii ke konceptu *mimesis*. Doležel svou teorii staví na základu modální logiky. Fikční narativy podle něj vytvářejí možné světy literatury. Vůči *mimesis* se Doležel vymezuje velmi radikálně, neboť hned v úvodu *Heterocosmiky* přichází s následujícím tvrzením:

„Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna: obrovský otevřený a zvoucí fikční vesmír se scvrká na model jednoho světa, na skutečnou lidskou zkušenost.“⁹⁸

Ani jedné z těchto koncepcí se však nedaří vztah literatury a skutečnosti zrušit zcela. Ač se Doležel vůči *mimesis* staví velmi odmítavě, jeho teorie je postavena na podobném předpokladu a pevný vztah literatury a skutečnosti na mnoha místech zdůrazňován.⁹⁹ Roland Barthes ve svém díle také prohlašuje zrušení této vazby, nicméně připouští, že dílo vzniká v určitém dějinném kontextu a vztahuje se k jiným textům a knihám.¹⁰⁰ Zdá se tedy, že mimetickou interpretaci (alespoň do jisté míry) nelze plně odstranit, neboť jistý vztah mezi literárním dílem a skutečností je vždy přítomen.

4.1 Kritika autorské intence a teze o sebereferenčnosti literatury Rolanda Barthesa

Roland Barthes, francouzský literární kritik žijící v letech 1915-1980, přichází ve svých pracích s velmi radikální kritikou konceptu *mimesis*.¹⁰¹ Ve svém díle tvrdí, že mezi skutečností a fikcí neexistuje žádný vztah a zároveň také odmítá autorskou intenci jako určující kritérium pro interpretaci významu textu.¹⁰² Problematika reprezentace reálna je Barthesově díle určující. Tvrdí, že reálno nelze reprezentovat, můžeme ho pouze demonstrovat. Barthes vnímá reálno a řeč jako dva odlišné řády skutečnosti. Reálno je podle něj

98 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 10.

99 KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimesis překonaný konstrukt?*, s. 56.

100 SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis*, s. 13.

101 Roland Barthes. In: *Encyclopaedia Britannica* [online]. [cit. 2018-11-27]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Roland-Gerard-Barthes>

102 KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimesis překonaný konstrukt?*, s. 59.

vícerozměrné, zatímco řeč je jednorozměrná. Tyto řády tudíž není možné jednoduše harmonizovat.¹⁰³

Dle Barthesse vyprávění nemá zobrazovací funkci, a tudíž nerefereje k reálné skutečnosti. Každé napodobování je podle něj nahodilé a vypravování si proto neklade za cíl „zobrazovat“, ale „vytvořit podívanou“. Barthes tímto konstatováním v podstatě odmítl jakoukoliv vazbu mezi jazykem a skutečností. Jazyk a vyprávění jsou podle něj zcela autoreferenční a konstruují vlastní svět, místo aby ho napodobovaly. Barthes se dále zabývá otázkou jazyka a jeho vztahu ke světu. Existuje zde svět, ve kterém žijeme, ale zároveň velké množství dalších světů činících si nárok na pravdivost, které jsou výsledkem našich společenských a individuálních konstrukcí. Barthes se ve své teorii nepokouší tyto světy stavět do protikladu ani se nezabývá jejich ontologickým statutem či závazností. Podstatná je pro něj analýza podmínek možnosti jejich poznání.¹⁰⁴

Realitu dle Barthesse neobjevujeme jako něco na nás nezávislého, ale sestavujeme si ji pomocí interpretačního procesu a jazykové hry. S literaturou, která je zde chápána jako soubor znaků a kódů, se stejně jako s realitou seznamujeme pouze pomocí jazykového kódování a dekodování. V tomto případě by skutečnost byla pouhým „kódem zobrazení“. Zejména proto se Barthes zajímal spíše akt čtení a roli čtenáře, než o proces tvorby těchto světů. Autor však ve své tezi nepopírá, že dílo vzniká v určitém dějinném kontextu a vztahuje se k jiným textům a knihám.¹⁰⁵

Barthes tedy otázku zobrazení redukuje na otázku pravděpodobnosti chápané jako konvenci kódu, kterou sdílí autor a čtenář.¹⁰⁶ Jak dále píše ve své knize Antoine Compagnon:

„Reference nemá ze skutečnosti nic; to, co nazýváme reálno, je pouze kód. Cílem mimesis už není vytvářet iluzi skutečného světa, ale

103 SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis*, s. 12.

104 SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis*, s. 12-13.

105 Ibid., s. 13.

106 COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 114.

*iluzi pravdivého diskursu o skutečném světě. Realismus je tedy iluze vytvořená intertextualitou.*¹⁰⁷

Ve své slavné eseji *Smrt autora* z roku 1968 Barthes prohlašuje, že „autor“ je konstruktem vytvořeným moderní společností. Literatura je dle Barthes „tyranský“ zaměřena na autora, jehož osobnost převládá v učebnicích dějin literatury, biografiích, rozhovorech, ale i v samotném vědomí literátů. Konstrukt autora by měl být podle něj nahrazen skriptorem. Zatímco autor je považován za minulost své knihy, což znamená, že existuje před vznikem knihy, myslí, trpí a žije pro ni, skriptor se rodí ve stejné chvíli jako text. Neexistuje před napsáním díla a jeho existence nijak nepřesahuje jeho psaní. Psaní již nadále není spojováno s konstatováním, zaznamenáváním či reprezentací, ale jedná se o performativ. Obvykle jde o sloveso v první osobě v přítomném čase, jehož jediným obsahem výpovědi je akt, jímž je samo pronášeno.¹⁰⁸

V tomto kontextu je text dle Barthes „tkanivem citací“, které pocházejí z různých kulturních zdrojů. Autor již není zárukou pro vysvětlení a správnou interpretaci textu. Pozornost je zde naopak věnována čtenáři, na něhož se přenáší všechny citace, ze kterých je psaní utvářeno.¹⁰⁹

Barthesova teorie vyjádřena v těchto a celé řadě dalších esejů a děl (například v *Rozkoši z textu*) ovšem nemusí být nutně interpretována jako rušící vztah literatury a skutečnosti v plném rozsahu. Ve výše zmíněné *Rozkoši z textu* Barthes tvrdí, že jsou to historické a společenské vazby subjektu, díky kterým je možné vytvořit „pisatelný text“. Až prostřednictvím tohoto „pisatelného textu“ se subjekt dostává mimo čas.¹¹⁰

4.2 Teorie fikčních světů Lubomíra Doležela

Lubomír Doležel byl česko-kanadský literární teoretik a lingvista žijící v letech 1922-2017.¹¹¹ Ve svých dílech velmi ostře vystupoval proti konceptu

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸BARTHES, Roland. *Smrt autora* [online]. [cit. 2019-02-18]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/MED09/um/Barthes.pdf>, s. 75-76.

¹⁰⁹ Ibid., s. 77.

¹¹⁰ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je miméisis překonaný konstrukt?*, s. 60.

¹¹¹Lubomír Doležel. In: *Slovník české literatury* [online]. [cit. 2018-12-06]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1850>

mimesis, který označoval za zastaralý. Ve svém pravděpodobně nejslavnějším díle *Heterocosmica: fikce a možné světy* přišel s alternativní teorií fikčních světů, která je vytvořena na základech logiky možných světů. Fikční narativy jsou v Doleželově teorii tedy chápány jako možné světy.¹¹²

4.2.1 Problematika *mimesis* a fikční světy

Doležel v úvodu *Heterocosmiky* uvádí, že problém fikčnosti je od počátku úzce spjat s problémem neexistujících entit. Dosud se diskuze ohledně neexistujících a fikčních entit soustředily především na otázky týkající se jejich ontologické povahy, logického statusu fikčních zobrazení a pravdivostních podmínek fikčních vět. Neúspěch v řešení těchto otázek je dle Doležela dán jak jejich složitostí, tak tím, že nebyly řešeny interdisciplinárně. Autor následně nastiňuje některé předešlé sémantiky fikčnosti. Dělí je do dvou kategorií: 1) sémantiky, které jsou založeny na rámci jednoho světa a 2) sémantiky založené v rámci možných světů.

Nejprve se Doležel věnuje teorii Bertranda Russella, který tvrdí, že fikční entity neexistují a fikční výrazy postrádají referenci a jedná se tedy o „prázdné pojmy“. Na fikční entity se v rámci Russellovy logiky pohlíží stejně jako na neexistující entity, nemožné předměty nebo prázdné matematické výrazy. V jádru Russellovy logiky stojí jeho „teorie popisů“, jež z logického jazyka vylučuje prázdné výrazy. To v důsledku znamená, že bychom v rámci fikčního vyprávění nebyli schopni popsat chování, zjev ani vlastnosti fikčních jednotlivin. Russell však paradoxně přiznává, že i když fikční výrazy nemají referenci, jsou přesto smysluplné.¹¹³

Jako další Doležel zmiňuje logiku Gottloba Fregeho. Fregeho sémantika fikce je založena na již známém rozlišení dvou složek významu, a to reference (*Bedeutung*) a smyslu (*Sinn*). S Russellem se shoduje v tom, že fikční entity postrádají referenci, nicméně Fregeho sémantika je na rozdíl od Russellovy dvojrozměrná, tudíž absence reference neznamenaá absenci významu. Význam fikčních entit je tedy stanoven smyslem. Fikční věty podle Fregeho nenabývají

112 KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimésis překonaný konstrukt?*, s. 56.

113 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 17-19.

pravdivostních hodnot – nejsou ani pravdivé ani nepravdivé.¹¹⁴ Doležel nazývá Fregeho sémantiku jako „*sémantiku jednoho světa s dvěma jazyky*“.¹¹⁵ Jak můžeme ale mluvit o smyslu výroků bez reference, když je smysl definován jako „způsob danosti“ reference? „Čistý“ smysl bez reference by byl možný pouze tehdy, kdyby byl smysl dán nezávisle na referenci.¹¹⁶

Toho podle Doležela dosáhl ve svém díle Ferdinand de Saussure, který zastával názor, že jazyk jen „pasivně nereferuje“, ale naopak mu přisuzoval aktivní sémantickou roli. V jeho teorii je význam jazykového znaku určen označujícím (signifiant) a označovaným (signifié), s tím, že označující zastupuje formu jazykového výrazu a označované konvenci. Význam je v tomto případě přisuzován formě, tedy označujícímu. Jazyk se tak stává nezávislým na světě a my máme k dispozici pojem smyslu, který již není závislý na referenci. Saussurova práce měla silný vliv na teorii básnického „sebereferenčního“ jazyka. Saussure se však ve svém díle nezamýšlel nad otázkou fikčnosti.¹¹⁷

Následně se Doležel podrobně věnuje konceptu *mimesis*, který jako jediný z doposud zmiňovaných byl navržen právě jako teorie fikčních zobrazení. Hlavní myšlenka konceptu *mimesis* spočívá podle Doležela v tom, že fikční entity jsou odvozeny ze skutečného světa; jedná se tedy napodobeny či zobrazení existujících entit. Výklad *mimesis* se ovšem v průběhu let stal nejednotným a zmateným. Doležel tedy přistupuje k vyvození jejích teoretických principů z interpretační praxe literárních kritiků. Prvním krokem při interpretaci je dle Doležela přiřazení skutečného prototypu k fikční entitě. Jako jeden z příkladů uvádí autor krále Britů Riothamuse, který žil v 5. století a byl historickou předlohou pro legendárního krále Artuše.¹¹⁸ Princip interpretace lze podle Doležela vyjádřit mimetickou funkcí:

„*Fikční jednotlivina J(f) zobrazuje skutečnou jednotlivinu J(s).*“¹¹⁹

114 Ibid., s. 18-19.

115 Ibid., s. 19.

116 Ibid., s. 20.

117 Ibid., s. 20-21.

118 Ibid., s. 21.

119 Ibid.

Mimetická funkce tedy spojuje fikční postavy, místa a události s jejich skutečnými (historickými) protějšky, což znamená, že jim přiřazuje referenty. Takto definovaná mimetická funkce není problematická, pokud ve skutečném světě není obtížné najít předlohy pro fikční entity. Jako příklad můžeme uvést historické postavy vystupující pod svým jménem (historický Napoleon a Napoleon v románu od Tolstého), nebo zeměpisná místa (skutečný Londýn a Londýn zobrazený v Dickensově díle). Problém ovšem nastává, pokud nenalezneme odpovídající prototyp ve skutečném světě. Podle Doležela je v tomto případě mimetická sémantika nucena k interpretačnímu úhybu a začne považovat fikční jednotliviny za zobrazení skutečných obecnin (například psychologických typů nebo společenských skupin).¹²⁰ Mimetická funkce tedy dostává novou obměněnou podobu:

„Fikční jednotlivina $J(f)$ zobrazuje skutečnou obecninu $O(s)$.“¹²¹

Tato univerzalistická funkce stojí dle Doležela v pozadí mimetických interpretací od Aristotela až po Auerbacha. Právě v těchto univerzáliích vidí Doležel problém, jelikož zbavují fikční jednotliviny (a umění obecně) jejich individuality. Jako jiný případ Doležel uvádí mimetickou koncepci Iana Watta, autora díla *Rise of the Novel* z roku 1957. Povaha jeho interpretací je specifická v tom, že zachovává fikční jednotliviny, přičemž je ale nesvazuje s entitami (jednotlivinami ani obecninami) skutečnými. Doležel tuto funkci („skutečný zdroj $Z(s)$ zobrazuje (poskytuje zobrazení) fikční jednotliviny $J(f)$ “¹²²) nazývá funkcí pseudomimetickou.¹²³

Doležel *mimesis* nakonec zavrhuje jako nevhodný interpretační aparát, jelikož není schopna vysvětlit ty fikční entity, jež nelze uvést ve vztah se skutečnými prototypy. Pokud mají být všechny fikční entity vykládány jako zobrazení skutečných entit, musí se tak činit univerzalistickou interpretací, která ruší fikční jednotliviny. Pokud mají být tyto jednotliviny zachovány, nemohou být vysvětlovány jako zobrazení skutečných entit. Naopak se musí předpokládat jejich nezávislá existence a zdroj zobrazení, který je objevuje. Toto teoretické

120 Ibid., s. 22.

121 Ibid.

122 Ibid., s. 24.

123 Ibid., s. 22-24.

selhání autor připisuje lpění na rámci jednoho světa.¹²⁴ *Mimesis* si dle Doležela vždy upravuje svá pravidla a původní předpoklady, aby vysvětlila nové problémy a obsáhla více situací. Avšak ani tyto upravené koncepce nedovedou čelit všem problémům.¹²⁵

Možným řešením problému interpretace v rámci jednoho světa je vysvětlení fikčnosti formálními nebo pragmatickými teoriemi. Formální teorie zavádí tzv. fikční operátor, který umožňuje převedení fikčních vět do běžných logických formalismů. Neposkytují však sémantickou interpretaci fikčního operátoru. Pragmatické teorie vykládají fikčnost jako konvenci řečového aktu. Fikční díla jsou tedy považována za jakousi „hru“. Například podle Johna Searla, kterého Doležel cituje, autor fikčního díla „vytváří“ fikční postavu předstíranou referencí a předstírá, že uskutečňuje celou řadu ilokučních aktů. To ovšem neznamená, že by chtěl čtenáře jakkoliv klamat. Doležel ve svém díle pragmatické aspekty fikce zohledňuje a zahrnuje je do jednotné teorie fikčnosti, jejíž jádro tvoří fikční sémantika.¹²⁶

4.2.2 Fikční světy literatury jako možné světy

Z těchto důvodů staví Doležel svou sémantiku na rámci mnoha světů. Autor by inspirován především Saulem A. Kripkem a jeho modální logikou.¹²⁷ Možné světy jsou dle Doležela artefakty vytvořené takovými estetickými činnostmi, jako jsou například básnictví, hudba, divadlo, film, balet a další. Tyto světy jsou vytvořeny znakovými systémy, tudíž je můžeme nazývat znakovými předměty.¹²⁸

Fikční světy literatury jsou tedy zvláštním druhem možných světů; jedná se o estetické artefakty zachycené ve fikčních textech.¹²⁹ Doležel tyto fikční světy definuje následujícími tezemi:

1. „Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí.“¹³⁰

124 Ibid., s. 22-24.

125 KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimesis překonaný konstrukt?*, s. 55-56.

126 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s 25-27.

127 Ibid., s. 27.

128 Ibid., s. 29.

129 Ibid., s. 30.

130 Ibid.

Fikční světy a osoby je obývající nabývají zcela konkrétní ontologický status neaktualizovaných možností. Janu Eyrovou nenalezneme v aktuálním světě, nýbrž ve fikčním světě románu Charlotte Brontëové. Jméno Jany Eyrové však není bez reference, neboť referuje k osobě fikčního světa. Ontologický status Jany Eyrové je však odlišný od ontologického statusu skutečných osob v aktuálním světě. Sémantika možných světů však nepopírá určité spojení např. mezi skutečným a fikčním Napoleonem, i přesto, že trvá na jejich rozdílnosti.¹³¹

„[...] mezi historickým Napoleonem a všemi fikčními Napoleony existuje nezrušitelný vztah. Tento vztah překlenuje hranice mezi světy; fikční osoby a jejich skutečné prototypy jsou spojeny mezisvětovou totožností.“¹³²

Existuje celá řada románů zobrazujících reálné osoby, které se značně vzdalují od jejich skutečného života. Jako příklad lze uvést román od Vladislava Kučíka *Barvy slečny Toyen*, který pojednává o slavné české malířce Marii Čermínové, která tvořila pod pseudonymem Toyen. Autor v této knize zobrazuje skutečné osoby i události z jejich života, nicméně se jimi nenechává spoutat a na mnoha místech popouští uzdu své imaginaci, aby mohl co nejlépe vystihnout povahu skutečné Toyen, což bylo ostatně jeho hlavním cílem.¹³³ To, co spojuje všechna ztělesnění malířky Toyen napříč všemi možnými světy, je dle Doleželovy teorie vlastní jméno; tedy řečeno Kripkeho termínem „rigidní označení“.¹³⁴

Doležel na jiném místě *Heterocosmiky* píše, že při tvorbě fikčního světa autor ze světa aktuálního čerpá mnoha různými způsoby: přijímá jeho prvky, strukturu, pracuje s fakty a kulturou nebo svůj příběh situuje do určité dějinné události. Otázkou je, čím je vlastně ona mezisvětová totožnost a zda se vlastně nejedná o pouhý odkaz ke skutečnosti.¹³⁵

¹³¹ Ibid., s. 30-31.

¹³² Ibid., s. 31.

¹³³ PÍŠA, Ondřej. *Barvy slečny Toyen*. *Radio Wave* [online]. [cit. 2019-01-08]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/barvy-slecny-toyen-5258073>

¹³⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 32.

¹³⁵ Ibid., s. 34.; WYSZTYGIEL, Aneta. *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...*, s. 3.

„Množina fikčních světů je neomezena a nanejvýš různorodá.“¹³⁶

Světy literatury podle Doleželovy teorie obsahují jak světy stejné nebo podobné tomu aktuálnímu, tak světy, které jsou mu značně vzdálené či dokonce protikladné (např. světy science fiction). Tyto malé možné světy však mají svá pravidla (globální omezení) a obsahují konečný počet spolumožných jedinců. To v praxi znamená, že například v románu o Emě Bovaryové neočekáváme skřítky nebo zakleté princezny.¹³⁷

2. „Fikční světy jsou přístupné skrze sémiotické kanály.“¹³⁸

Fikční světy mají odlišný ontologický status, tudíž do nich nelze fyzicky vstupovat ani je ukazovat. Styky mezi možnými světy jsou v sémantice fikčních světů nazývány pojmem „přístupnost“. K vysvětlení navázání styku mezi skutečnými osobami a fikčními světy používá Doležel sémiotiku. Fikční světy jsou tedy podle autora přístupné skrze sémiotické kanály a pomocí zpracování informace. Nejedná se však o jednostrannou výměnu informací, nýbrž o oboustrannou komunikaci mezi fikčním a skutečným. Autor fikce z aktuálního světa různými způsoby čerpá, vypůjčuje si jeho strukturu, prvky, fakta, historické události apod. Čtenáři se s fikčními světy seznamují četbou a jejich úkolem je zrekonstruovat svět vytvořený autorem. Text je tedy vlastně jakýmsi návodem či souborem instrukcí, jak fikční svět zrekonstruovat. Čtenář si následně tyto fikční světy začleňuje do své zkušenosti tak, jak do ní začleňuje svět aktuální.¹³⁹

Ani tímto stanoviskem se Doleželovi nedaří koncept *mimesis* plně delegitimizovat. Připomeňme na tomto místě *mimesis* v pojetí Anthonyho D. Nuttalla a jeho tezi, že i to nejvíce nerealistické dílo je se skutečností vždy spojeno minimálně jazykem, který z ní vychází.¹⁴⁰

3. „Fikční světy literatury jsou neúplné.“¹⁴¹

136 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 32.

137 Ibid., s. 32-34.

138 Ibid., s. 34.

139 Ibid., s. 34-35.

140 NUTTALL, A. D. *A new mimesis: Shakespeare and the representation of reality*, s. 192.

141 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 35.

Tato teze se týká „mezer“, které ve fikčním světě vznikají. Pouze některé výroky týkající se fikčních entit jsou rozhodnutelné, jiné rozhodnutelné nejsou.¹⁴² Autor fikce totiž nikdy nemůže říci úplně vše – to, co zůstane nevyřčeno, si musí čtenář domyslet.

Neúplnosti fikčních světů se také věnovala Doleželova studentka, Ruth Ronenová, která zdůrazňovala jejich specifický ontologický status a neúplnost, jíž považovala za určující rys fikčních světů. I přes to, že fikční světy mají vztah ke světu aktuálnímu, hovoří fikční vyprávění o tom, co by se mohlo stát ve fikčním světě, nikoliv v tom aktuálním. Z tohoto důvodu mají fakty fikčního světa „přednost“ před fakty aktuálního světa.¹⁴³ V souvislosti s problémem neúplnosti fikčního světa Doležel opět ukazuje domnělou nedostatečnost konceptu *mimesis*. Tvrdí, že se čtenáři „mstí“, neboť řídí jeho rekonstrukci fikčního světa.¹⁴⁴

S možným řešením problému neúplnosti fikčních světů přišla Marie-Laure Ryanová, která hovoří o tzv. *principu minimální odchylky*. Tento princip určuje, že čtenář by měl při rekonstrukci fikčního světa doplňovat prázdná místa textu svými znalostmi o světě skutečném. Jinými slovy by měl vycházet z předpokladu, že fikční svět a skutečný (aktuální) svět se navzájem podobají. Tímto Ryanová de facto pouze formálně vyjádřila to, co čtenáři činí intuitivně. Mimetické myšlení je pro pochopení literárních děl (ale i ke komunikaci a sdělování významu obecně) vlastně nezbytné. Je však zřejmé, že i při aplikaci tohoto principu zde stále zůstává prostor pro pochyby a neurčitost.¹⁴⁵

4. „Makrostruktura fikčních světů literatury může být nestejnorodá.“¹⁴⁶

Elementární fikční světy jsou sémanticky stejnorodé, zatímco světy složitější jsou sémanticky různorodější. Tato sémantická různorodost je

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimesis překonaný konstrukt?*, s. 57.

¹⁴⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 173.

¹⁴⁵ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimesis překonaný konstrukt?*, s. 57.; WYSZYGIEL, Aneta. *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...*, s. 9.

¹⁴⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 36.

nezbytná u narativních fikčních světů, jelikož čtenáři poskytuje prostředí, postavy a příběhy.¹⁴⁷

5. „Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností.“¹⁴⁸

Fikční světy literatury jsou umělecké konstrukty, které jsou vytvářeny textotvornou činností. Autor tyto světy tvoří tím, že píše text či vypráví příběh v aktuálním světě. Fikční říše jsou však na struktuře, vlastnostech a způsobu existence aktuálního světa nezávislé. Skrze četbu mají k fikčním světům a jejich postavám čtenáři kdykoliv přístup. Mohou o postavách mluvit, soucítit s nimi nebo se o ně strachovat, neboť existují objektivně.¹⁴⁹

4.2.3 Intertextualita, transdukce a postmoderní přepisy

V závěru *Heterocosmiky* se Doležel věnuje otázce intertextuality. Tvrdí, že jak literatura, tak fikční světy jsou pevně zakotveny v historii. Teorie fikčních světů pak zákonitě musí vést k historii fikčních světů. Za velmi nápaditý způsob historického spojení fikčních světů považuje Doležel právě intertextualitu, jež nahradila pojem vlivu, který při studiu spojitostí mezi literárními díly donedávna hrál výsadní roli. Intertextualita je na rozdíl od vlivu obousměrná. Můžeme tvrdit, že Dostojevský ovlivnil Camuse, ale už nikoliv, že Camus ovlivnil Dostojevského. Intertextuální analýza je zaměřena na interpretaci významu, přičemž ji nezajímá časové uspořádání jednotlivých textů. Pro studium literatury je nejzajímavější implicitní intertextualita (na rozdíl od té explicitní, kterou představují například citace ve vědeckých pracích), jež interpreta vede od jednoho textu či uměleckého díla k jinému. Dle Doležela jsou literární díla intertextuálně spjata jak texturou, tak na úrovni fikčních světů.¹⁵⁰

Fikční světy existují nezávisle na své textuře a stávají se tak aktivními předměty, které vstupují do kulturní paměti, navzájem se doplňují, putují od jednoho autora k druhému a od jedné kultury ke druhé. To znamená, že obvykle

147 Ibid., s. 36-37.

148 Ibid., s. 37.

149 Ibid.

150 Ibid., s. 197-199.

zapomeneme, jakým stylem byla kniha vyprávěna, nicméně osudy jejích hrdinů si zapamatujeme.¹⁵¹

Pro označení spojení literárních děl na intensionální i na extensionální úrovni používá Doležel termín literární transdukce, který podle něj v tomto smyslu nahrazuje intertextualitu. Literární transdukce se zakládá na myšlence, že literatura je zvláštním druhem komunikace. Transdukce ovšem dílo přenáší za hranici komunikace a otevírá ho nekonečnému řetězci převodů. Za prototyp transdukce Doležel považuje překládání v teorii Jiřího Levého, podle něhož je překlad komunikačním řetězcem, ve kterém se každý výsledek sdělení stává východiskem pro sdělení další. Při překládání nelze čtenáři předat přesný intensionální význam, překladatel je nicméně povinen zachovat extensionální strukturu a v nejlepším případě i strukturu intensionální.¹⁵²

Přepis fikčního světa však těmto omezením nepodléhá, naopak jej jeho autor může změnit i velmi radikálně. Doležel dále podrobněji zkoumá přetváření klasických literárních děl v tzv. postmoderních prepisech. Autoři těchto postmoderních prepisů kladou klasickému dílu výzvu tím, že na jeho základě vytvářejí nový fikční svět. Z původního fikčního světa si postmoderní autor může vypůjčovat místa, postavy či události a různými způsoby je umisťovat do svého alternativního světa.¹⁵³

Touto kapitolou Doležel de facto zdůrazňuje důležitost znalosti kontextu pro správnou interpretaci a upozorňuje na fakt, že autoři literárních děl tvoří svá díla v určitém dějinném kontextu (tj. byli ovlivněni jinými literárními díly a autory). Takto formulované stanovisko není nepodobné východisku, se kterým pracuje nový historismus. Jak již bylo řečeno v kapitole pojednávající o novém historismu, novohistorické interpretace jsou typické svým důrazem na historický kontext a život autora. Vnímání celé kultury jako textu tak může odkrýt i původně neočekávané souvislosti, které se mohou ukázat jako zásadní pro interpretaci. Toto pojetí dle Greenblatta a Gallagherové umožňuje odkrýt významy, které ti, kdo za sebou zanechali stopy, nemohli vyjádřit.¹⁵⁴ Je tedy

¹⁵¹ Ibid., s. 199.

¹⁵² Ibid., s. 200-202.

¹⁵³ Ibid., s. 202.

¹⁵⁴ GREENBLATT, Stephen a Catherine GALLAGHEROVÁ. Nový historismus v praxi. In: BOLTON, Jonathan. *Nový historismus*, s. 258.

otázkou, v čem se toto pojetí liší od Doleželovy intertextuality, obzvlášť když na jiném místě argumentuje, že čtenář si aktem čtení (tedy rekonstrukcí fikčních světů) vytváří mentální obrazy, čímž fikční světy začleňuje do své skutečnosti.¹⁵⁵

Je tedy zřejmé, že literární díla ze své podstaty nemohou vznikat ve vzduchoprázdnu naprosto odpoutaná od jiných literárních děl, zkušeností a znalostí svého autora. I přes to, že Doležel svou teorii postavil na ostré kritice konceptu *mimesis*, vztah skutečnosti a literatury ve svém díle neruší. Naopak připouští, že mezi skutečností a fikcí existuje vztah dokonce obousměrný. Mohli bychom tedy říci, že konflikt mezi těmito dvěma koncepty je do jisté míry umělý. Doležel svou kritiku směřuje pouze na *mimesis*, kterou formuluje skrze již zmíněnou mimetickou funkci. Takto formulovaná *mimesis* pochopitelně v plnění své funkce selhává a utvrzuje Doležela v nutnosti přijetí rámce možných světů.¹⁵⁶

Pokud o *mimesis* uvažujeme v kontextu vybraných novodobých koncepcí, jeví se Doleželova kritika jako značně zjednodušená. V praktické části své diplomové práce se pokusím dokázat, že mimetické myšlení (v souladu s již zmíněnými koncepcemi) se jeví jako nutný předpoklad pro rekonstrukci významu literárního díla, který do něj zamýšlel vložit jeho autor a pro jeho pochopení v širších společensko-historických souvislostech. Závěrem ale podotkněme, že pro jakékoliv uvažování o literatuře je naprosto nezbytné přiznání odlišného ontologického statusu jejího světa. S větami literárního díla není možné zacházet jako se skutečnými výpověďmi o světě a o autorovi. V tomto smyslu nelze než souhlasit s Doleželem, jenž tvrdí, že jediný svět, který je člověk jazykem schopen vytvořit, je svět možný.¹⁵⁷

¹⁵⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 35.

¹⁵⁶ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost – je mimesis překonaný konstrukt?*, s. 56-57.

¹⁵⁷ WYSZTYGIEL, Aneta. *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...*, s. 10.

5 ANALÝZA LITERÁRNÍHO DÍLA V KONTEXTU VYBRANÝCH KONCEPCÍ

5.1 Odůvodnění výběru

Pro praktickou analýzu způsobů, jakými je v literárních dílech zobrazována skutečnost, byl vybrán román *Na cestě* od beatnického autora Jacka Kerouaca. Tento román je považován za jakousi kroniku beatnické generace, a to zejména proto, že zaznamenává jejich přístup k životu, životní styl a zobrazuje skutečné zážitky, i když je nutné podotknout, že na mnoha místech v idealizované podobě. V původním rukopisu románu *Na cestě* Kerouac pracoval se skutečnými jmény svých přátel. Na nátlak nakladatele však byl nucen tato jména změnit na fiktivní. V Kerouacově slavném původním rukopisu, který byl napsán v jednom dlouhém nepřerušovaném odstavci na roli japonského kreslicího papíru, tak vystupoval Allen Ginsberg, William Burroughs a Neal Cassady, ale i sám Kerouac jakožto vypravěč a celá řada dalších postav, jimiž byl při psaní románu inspirován.¹⁵⁸

Na cestě je román specifický v celé řadě ohledů. Jedním z nich je jeho forma. Kerouac byl zastáncem spontánnosti a co nejpřesnějšího sdělování zážitků v necenzurované podobě. Inspirován svým přítelem Nealem Cassadym vytvořil Kerouac svůj osobitý styl psaní, který spočíval v zápisu nepřerušovaného toku myšlenek. Stejně jako Cassady zastával Kerouac názor, že zážitek lze autenticky převyprávět pouze jednou, neboť při jeho opakování se autentičnost vytrácí. Z toho také pravděpodobně pramení jeho nechuť k opravám.¹⁵⁹ Je však nutné podotknout, že navzdory všeobecnému přesvědčení román *Na cestě* vznikl postupně a Kerouac rukopis mnohokrát upravoval. Vždyť román musel projít velkými úpravami, jen aby ho nakladatel byl vůbec ochotný vydat.¹⁶⁰ Přesto všechno si však Kerouacův ikonický román zachoval svou jazykovou specifičnost. Kerouac chtěl románem vyslovit vše a najednou, proto v původním rukopise psal v jednom dlouhém odstavci pouze

¹⁵⁸ TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 58.

¹⁵⁹ Ibid., s. 73

¹⁶⁰ Ibid., s. 75.

s namátkovou interpunkcí. Jazyk románu plyne, jak jednou řekl Allen Ginsberg, jako cesta sama.¹⁶¹ Jeho próza měla rytmus jazzu, kterým byli všichni beatníci tolik ovlivněni.

Kromě románu *Na cestě* budou zmíněna i některá autorova další díla, neboť všechny jeho romány svým námětem ze skutečnosti vycházejí. Význam Kerouacova díla však není vyčerpán pouze jeho uměleckými kvalitami. Bez pochopení historického kontextu doby, ve které jeho romány vznikaly, není možné jejich význam plně pochopit. Padesátá léta byla obdobím restrikcí sociálních i politických. Tehdejší společnost byla svázána konvencemi, které se vztahovaly také na uměleckou tvorbu. Kerouacovy romány byly v padesátých letech považovány za skandální nejen z hlediska formy, ale také z hlediska děje. Na tomto místě připomeňme, že beat generation vděčíme za „osvobození literatury“. Soudní spory ohledně cenzury se sice netýkaly přímo Kerouaca, ale jeho blízkých přátel Allena Ginsberga a Williama Burroughse, jehož *Nahý oběd* se stal posledním plně cenzurovaným dílem ve Spojených státech.¹⁶² Tvorba Kerouaca, Burroughse a Ginsberga byla velmi úzce spjata, jelikož si byli navzájem inspirací a při tvorbě vzájemně spolupracovali.

Beat generation v čele s Jackem Kerouacem protestovala proti pasivitě své doby a jejich protest může být s odstupem času považován za úspěšný, neboť podnítil mnoho společenských změn. Kromě již zmíněného osvobození literatury lze beatníkům připsat zásluhy za podporu práv homosexuálů, zpopularizování východní filosofie a vznik hnutí hippies a nové levice. Jejich literatura je tedy do historického kontextu zasazena „dvojnásobně“. Nejen, že jim dusivá atmosféra 50. let posloužila jako impuls, ale jejich diametrálně odlišný přístup k životu a umění předznamenal přechod k daleko uvolněnějším létům šedesátým.

5.2 Postup při analýze

Při analýze díla Jacka Kerouaca budou použity již nastíněné mimetické koncepce Ericha Auerbacha a Anthonyho Nuttalla a dále interpretační metody

¹⁶¹ Ibid., s. 167.

¹⁶² WHITING, Frederick. *Monstruosity on Trial: The Case of Naked Lunch* [online]. [cit. 2019-01-19]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/20479763.

používané novohistorickými autory. Pomocí nich budou zkoumány různé způsoby zobrazování skutečnosti v literárních dílech, vliv historického kontextu a života autora na celkový význam díla.

Z díla Ericha Auerbacha bude má interpretace vycházet především v analýze stylu a jazykových prostředků, které Kerouac ve svých románech používal k dosažení co nejvyšší míry autentičnosti. Zohledňován bude výběr slov, ale také pro Kerouaca typický rytmus narace inspirovaný jazzovou hudbou.

V souladu s přístupem nového historismu bude analyzován historický kontext 50. let, který Kerouaca k sepsání románu inspiroval. Zároveň bude ale i nastíněn následný vliv románu na společnost a kulturu ve shodě s novohistorickým pojetím kultury jako textu a přesvědčením, že v textu je možné odkrýt i významy, které sám autor nemohl vyjádřit, neboť neměl dostatečný odstup od sebe a doby, kdy dílo tvořil. Novým historismem bude také inspirována analýza Kerouacova života. V návaznosti na tuto analýzu se také pokusím dokázat tezi, že život a zkušenosti autora jsou promítnuty do jeho díla.

Podle díla Anthonyho Nuttalla a jeho pojetí *mimesis* bude dokazována teze, že literatura může reprezentovat skutečnost a také, že význam díla není nikdy pouze individuální a plně nezávislý na okolním světě. V Kerouacově díle budou hledány záměrné odkazy ke skutečnosti, ale také zkoumány odchylky od ní, neboť Nuttall zastával názor, že umělec skutečnost jen nezobrazuje, ale také si ji různě upravuje a „čaruje“ s ní. V tomto případě se bude jednat o Kerouacovy skutečné zážitky, které v knize popisuje a postavy vycházející z osob, které Kerouaca obklopovaly. Tyto zážitky jsou reálné, nicméně Kerouac je do jisté míry upravil a učinil subjektivními.

6 JACK KEROUAC A JEHO DÍLO

6.1 Společensko-historický kontext 50. let v USA

Z politického hlediska byla padesátá léta v USA ovlivněna probíhající studenou válkou, válkou v Koreji a také praxí, která se později začala označovat jako McCarthyismus podle republikánského senátora z Wisconsinu Josepha R. McCarthyho. Vše začalo proslovem, který se uskutečnil 9. února roku 1950 ve městě Wheeling v Západní Virginii. McCarthy zde prohlásil, že ministerstvo zahraničí je plné komunistů a že má dokonce k dispozici seznam jejich jmen. Zda skutečně nějaký seznam měl, není jisté, nicméně obviňování bylo součástí jeho obvyklé taktiky, a to i přesto, že nikdy ve vládě neodhalil jediného komunistu. Tímto odstartoval protikomunistickou hysterii, která později vedla k přijetí zákona, jenž udával komunistickým organizacím povinnost registrace u generálního prokurátora. Série obviňování, udávání a útoků mířených na domnělé komunisty vyvolaná McCarthym trvala čtyři roky.¹⁶³

I přes to, že Amerika byla zmítána politickým neklidem, samotní Američané byli po konci druhé světové války plni entusiasmů a hrdosti na své vojenské úspěchy. Byli přesvědčeni, že v tuto chvíli nastává „éra snů“ a doba rozmachu. Zdálo se, že po období války přišlo kýžené sociální uklidnění, nicméně mezi sociology a umělci se postupně začalo objevovat znepokojení nad rostoucím materialismem a konformismem.¹⁶⁴

Po konci války nastalo nečekaně krátké období recese následované nebývalým hospodářským růstem. Mezi lety 1945 a 1960 se hrubý domácí produkt zdvojnásobil. Tato prosperita a nadbytek vedly k neřízenému optimismu, který byl ještě podporován ujišťováním vlády ohledně nepravděpodobnosti výraznějších ekonomických propadů. Ekonomové byli přesvědčeni, že neustálý hospodářský růst je nejen možný, ale dokonce i vítaný a ve svém důsledku nevyhnutelný. Následujících dvacet let po konci války žili lidé v představě nikdy nekončícího růstu bohatství. K této ekonomické

¹⁶³TINDALL, George Brown a David E. SHI. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 648.

¹⁶⁴Ibid., s. 650.

prosperitě vedlo několik okolností. Zatímco většina bývalých průmyslových velmocí jako Anglie, Francie, Německo, Japonsko či Rusko byla válkou zničena, americkým výrobcům se podařilo na mezinárodním trhu si vydobýt monopolní postavení. Hlavním faktorem umožňující tento rapidní ekonomický rozvoj však byla velmi vysoká poptávka po spotřebním zboží. Zatímco během války lidé neměli chuť utrácet, po jejím skončení začali nakupovat nové automobily a domy. Kromě nákupní horečky Ameriku po konci války potkala také populační exploze. Populační exploze zase vedla k růstu předměstských čtvrtí, neboť rostoucí populace se stěhovala z velkých měst na venkov.¹⁶⁵

Nové domy si žádaly nové vybavení. Továrny rychle reagovaly na zvýšenou poptávku zvýšením své produkce. Američané si do svých domovů nakupovali nejrůznější elektrické přístroje. Nejoblíbenějším vybavením domácnosti se však stala televize, kterou v té době vlastnilo již devět z deseti rodin. Tato na první pohled banální skutečnost znamenala zásadní změnu životního stylu. Čas, který lidé dříve trávili návštěvami u přátel, chozením ven či četbou knih, byl nyní věnován sledování televize.¹⁶⁶

Ekonomové si uvědomovali potenciál zvyšujících se mezd, tudíž veřejnost nabádali ke zvyšování spotřeby i očekávání. Ke spotřební kultuře bylo třeba vést ale i ty, které válka a přidělový systém naučily šetřit. Významnější roli než kdykoliv předtím v této době začala hrát reklama. Během padesátých let se výdaje na reklamu zvýšily o 1000 %. Spotřební kultura přestala být nahlížena jako amorální, což mělo za následek i to, že si Američané začali více půjčovat a daleko méně šetřit. Nakupování se stalo oblíbeným způsobem trávení volného času.¹⁶⁷

Padesátá léta se vyznačovala také extrémně rychlým růstem předměstí. Za symbol uniformity 50. let může být považována „revoluce“ ve výstavbě provedená podnikatelem Williamem Levittem. Levitt byl díky novým technologiím schopen hromadně stavět cenově dostupné a atraktivní rodinné domy. Jeho vize byla taková, že každý mladý Američan, který se vrátí z války, bude potřebovat svůj vlastní dům. V souladu s McCarthyismem Levitt tvrdil, že:

165 Ibid., s. 650-651.

166 Ibid., s. 652.

167 Ibid., s. 653.

„Nikdo, kdo vlastní dům, nemůže být komunista. Má totiž příliš mnoho práce.“¹⁶⁸

Vlastnictví domu se v padesátých letech stalo novým Americkým snem. Levitt se inspiroval systémem výroby Henryho Forda. To však v důsledku znamenalo, že všechny domy stavěl podle stejného architektonického plánu jen s velmi drobnými možnostmi úprav. Jeho vize se setkala s vlnou kritiky, neboť tato estetická uniformita byla více než kontroverzní.¹⁶⁹ Uniformita se však netýkala pouze vzhledu sídlišť, ale také jejich obyvatel. Populace Levittownů byla po desetiletí z 95 % bílá, jelikož podmínkou pro koupi domu bylo, že kupující nesmí být jiné rasy než „kavkazské“. Levittem se inspirovala řada dalších podnikatelů, a tak podobná sídliště rodinných domků vznikala na různých místech Ameriky.¹⁷⁰

Tato nově vznikající předměstí svědčí o rostoucí konformitě a stejnorodém charakteru tehdejší společnosti. Konec války také znamenal velké změny pro ženy, které byly ve válečných letech nuceny zastoupit muže a vykonávat jejich práci. Teď se od nich očekávalo, že svá místa opět předají mužům a všechen svůj čas budou věnovat péči o manžela, děti a domácnost. Poválečná doba také pro většinu Američanů znamenala návrat k náboženství. Vedla je k tomu především atmosféra probíhající studené války, ale také zvýšená tendence ke sdružování. Šéf FBI, J. Edgar Hoover, dokonce jednou prohlásil: *„Jsou-li komunisté ateisty, hleďte, aby vaše dítě bylo v církvi.“¹⁷¹*

Konformita, materialismus a spotřební kultura se brzy staly diskutovanými tématy mezi intelektuály, teology, sociology ale i umělci a spisovateli. Jako příklad můžeme jmenovat hry od Arthura Millera, Edwarda Albeeho, nebo Tennessee Williamse, ve kterých nalezneme témata tolik typická pro americkou poválečnou společnost. Tato díla se vypořádávala především s pocity odcizení uprostřed masové kultury. Na podobném motivu byly vystavěny

¹⁶⁸Levittown, the prototypical American suburb – a history of cities in 50 buildings, day 25. *The Guardian* [online]. [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/28/levittown-america-prototypical-suburb-history-cities>

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰TINDALL, George Brown a David E. SHI. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 654-655.

¹⁷¹ Ibid., s 655-657.

například i romány od J. D. Salingera, Williama Styrona, Normana Mailera či Johna Updika.¹⁷²

S diametrálně odlišnou formou protestu proti své době přišla „skupina“ beat generation, v jejímž středu stáli básník Allen Ginsberg a prozaici William Burroughs a Jack Kerouac. Nejednalo se o skupinu v pravém slova smyslu, nicméně všechny tyto autory spojovalo odmítání konvencí a touha po možnosti svobodného vyjádření pocitů. Beatníci, jak se jim později začalo říkat, hledali odpovědi spíše sami v sobě než ve společnosti. Jejich hledání „skutečného“ života a životní styl vyobrazený v jejich dílech vzbuzoval v tehdejší společnosti pochopitelně velmi odmítavé reakce. Nehledě na ostrou literární i sociální kritiku se však díla beatníků stala postupem času velmi významnými a dokonce můžeme tvrdit, že podnítila to, co později v šedesátých letech vyústilo v širokou revoltu mládeže.¹⁷³

6.2 Jack Kerouac

V této kapitole bude ve stručnosti představen život Jacka Kerouaca skrze jeho literární dílo, styl, události a osoby, které ho v jeho tvorbě inspirovaly. Z důvodu obsáhlosti jeho literárního odkazu budou uvedena pouze vybraná díla, jež dobře ilustrují obecné tendence objevující se v jeho tvorbě.

Spisovatel franko-kanadského původu Jack Kerouac byl jednou z hlavních postav hnutí beat generation, jemuž dal dokonce i jeho název. Narodil se 12. března 1922 v Lowellu ve státě Massachusetts jako třetí dítě Gabrielly a Lea Kerouacových. Kerouac byl již od samého dětství postava velmi protikladná. Na jednu stranu byl srdcem a hybnou silou beatnického hnutí a na druhou byl velmi uzavřený a samotářský. Ve své podstatě se vždy považoval za pozorovatele, což byl určující rys i pro jeho literární tvorbu. Jeho vnímavost, výborná paměť a brilantní vyprávěcí schopnost mu vysloužila označení „kronikář“ beat generation.¹⁷⁴ Potřeba zaznamenávat svou dobu a to, co se

¹⁷² Ibid., s. 661.

¹⁷³ Ibid., s. 664.

¹⁷⁴ TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 57-58; TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 29.

skutečně stalo, provázela celé jeho dílo. V jednom rozhovoru uvádí, jaká motivace ho k psaní románů ve skutečnosti vždy vedla:

„Bylo mi to jasné. Celý život psát, co jsem viděl svýma očima, říkal svými slovy, všechno to poskládat jako soudobý historický záznam pro budoucnost, aby se vědělo, co se opravdu dělo a co si lidi opravdu mysleli.“¹⁷⁵

Redukovat Kerouaca na pouhého kronikáře by však byla chyba. Jeho skutečným tématem byla Amerika samotná. Ve svém díle zobrazoval rodící se rozpory, nové mravy, konformitu a materialismus, které byly pro tehdejší společnost tolik typické. Svým způsobem předpověděl radikální změny životního stylu, které měly teprve koncem 60. let nastat.¹⁷⁶

Ve své próze se snažil dosáhnout především spontánnosti. V díle *Základy spontánní prózy* nabádá Kerouac autory, aby psali nevědomě, v jakémsi polotransu. Umění produkované vědomě je totiž dle Kerouaca cenzurované. Úkolem spisovatele by mělo být zachycení nevědomého proudu, který již v mysli existuje. Metodou vedoucí k dosažení tohoto cíle by pak měla být extáze. Spisovatel musí putovat co nejbliže ke dnu své mysli, aby uvolnil to, co by jinak zůstalo nevysloveno. Tento postup, který vznikl v roce 1951 při revidování románu *Na cestě*, Kerouac nazval „skicování“. Pro Kerouaca byla tato metoda obzvláště vhodná, jelikož měl talent podrobného vybavování si vzpomínek a ovládal výborně jazyk. Kerouacova próza se vyznačuje také specifickým rytmem, který přebíral od jazzových muzikantů.¹⁷⁷

Typickým rysem Kerouacova psaní byla nechuť k opravám. Tvrdil, že celistvosti zážitku a přesného popsání pocitů lze nejlépe dosáhnout, pokud spisovatel odstraní ze své práce jakékoliv přestávky. Spisovatel by měl přestat hledat ta „správná“ slova a na místo toho se spolehnout na svobodnou asociaci. Autor by se také neměl nechat omezovat estetickými normami. Revize považoval Kerouac za ústupky normám a společnosti. Opravy považoval za cenzuru čistoty spisovatelova skutečného zážitku. Pokud autor neopravuje,

¹⁷⁵ TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 61.

¹⁷⁶ TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 149.

¹⁷⁷ Ibid., s. 150-152.

může tak čtenáře seznámit se samým procesem psaní, se skutečnou prací myslí během psaní a ukázat své vlastní uvažování o různých událostech.¹⁷⁸

Život a vzpomínky jeho vlastní i jeho přátel Kerouacovi vždy sloužily jako hlavní zdroj inspirace. To, že se může při tvorbě literárních děl inspirovat svými zážitky, si pravděpodobně poprvé uvědomil v roce 1944. Tehdy Kerouac studoval na Kolumbijské univerzitě a seznámil se s Lucienem Carrem, přítelem Burroughse a klíčovou osobou v okruhu beatníků. Carr v létě 1944 při potyčce zabil Davea Kammerera, který do něj byl nešťastně zamilovaný. Carr Kammerera, který ho pronásledoval a vyhrožoval mu násilím, ubodal a následně hodil do řeky Hudson. O pomoc šel následně žádat Burroughse a Kerouaca. Burroughs s vraždou nechtěl být spojován, a tak mu pomoc odmítl. Carr se tedy vydal hledat Kerouaca, který mu pomohl zbavit se vražedné zbraně. Nůž společně odhodili do kanálu a poté se šli „odreagovat“ do několika barů a Muzea moderního umění. Carr byl další den uvězněn a Kerouac spolu s ním jako svědek. Z vězení ho vyplatila jeho tehdejší přítelkyně Eddie Parkerová. Toto zapojení do vraždy mělo na Kerouaca zásadní vliv. Za prvé, jak již bylo řečeno, odhalil, že jeho život a životy jeho přátel mohou být předmětem umění stejně jako jakákoliv imaginární fikce, a za druhé se utvrdil ve vnímání sebe sama a svých přátel jako „psanců“ na okraji společnosti.¹⁷⁹

Inspiraci jeho vlastním životem můžeme odhalit i v jeho první vydané knize *Městečko a velkoměsto (The Town and the City)*, která vyšla v roce 1950. Tato kniha, psána vypravěčským stylem, který měl později odmítnout, obdržela většinou příznivé recenze, nevzbudila však větší ohlas. V tomto románu Kerouac sleduje úpadek rodiny Martinů, která je inspirována jeho vlastní rodinou. Otec rodiny, George Martin, má předlohu v Kerouacově otci Leovi, který stejně jako George zemřel na rakovinu. Rodinu Martinových pomáhala žít Georgova žena Marge svou prací v továrně na obuv. Zde můžeme najít paralelu s Kerouacovou matkou Gabrielle, která se v době, kdy její manžel umíral, o rodinu starala stejným způsobem. Samotnému Kerouacovi se pak nejvíce podobá fotbalový hrdina Peter Martin. Kerouac v *Městečku a velkoměstu* vlastně převyprávěl své vlastní dětství s paralelou k dětství J.

¹⁷⁸ Ibid., s. 152.

¹⁷⁹ Ibid., s. 64-66.

Joyce. Každý z Martinových synů odráží některý z prvků Kerouacova života. Kromě své rodiny Kerouac v románu vyobrazuje i některé své přátele. Pod fiktivními jmény se zde setkáváme s Allenem Ginsbergem, Williamem Burroughsem a Herbertem Hunckem. Dalším důležitým motivem je jazyk Liz Martinové, která hovoří argotem jazzových muzikantů, neboť s jedním utekla. Používá výrazy jako „beat“, „bejt rozjetej“, „mergle“ a další. Tímto vším Kerouac předznamenal směr, kterým se bude ubírat jeho další próza.¹⁸⁰

V roce 1946 se Kerouac poprvé setkává s Nealem Cassadym, postavou, která se stala ústředním motivem jeho následujících dvou románů. Období, kdy se seznámil s Cassadym, začal Kerouac nazývat „obdobím života na cestě“. Cassady Kerouaca (ale i Ginsberga a Burroughse) naprosto uchvátil. Nahradil Luciena Carra v roli modelu a inspirace skupiny. Kerouac v něm viděl ideál osvíceného štvance. Obdivoval jeho energičnost a drsnost snoubenou s filozofickým náhledem na svět. Právě nevyčerpatelná energie a charisma byly pro Cassadyho typické. Měl velkou vášeň pro literaturu, ale zároveň také pro alkohol, drogy, ženy a krádeže. Cassady vzešel z velmi tvrdého prostředí. Vyrůstal s otcem alkoholikem v chudé čtvrti v Denveru, jako malý jezdil na nákladních vlacích, spal mezi tuláky, kradl auta a jezdil v nich na večírky s dívkami a pravidelně pobýval v polepšovnicích a vězeních.¹⁸¹

Jeho nezměrná energie se promítala i do jeho řeči, která Kerouaca fascinovala. Mluvil (i psal) v překotných přívalech slov. Cassadyho návštěva v New Yorku byla krátká, nicméně na Kerouaca nesmazatelně zapůsobila. Román *Na cestě* v podstatě mapuje Kerouacovy a Cassadyho společné cesty po Americe a Mexiku, které v následujících několika letech podnikali. Kromě společných zážitků to však byla především Cassadyho osobnost a styl řeči, které Kerouacovi poskytly finální inspiraci k jeho sepsání. Když Kerouac hledal pro *Na cestě* novou formu, přišel mu od Cassadyho hustě psaný čtyřiceti stránkový dopis, známý jako dopis o Joan Andersonové. Tento dopis byl v podstatě napsán jedinou nepřerušovanou větou. V tomto novém stylu a naprosto svobodném jazyce, v souladu s ideálem neuměleckého umění, vznikla

¹⁸⁰ Ibid., s. 59-69; Ibid., s. 158-166.

¹⁸¹ TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 79.; TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 67.

verze románu *Na cestě*, který Kerouac psal tak, jak se mu vynořovaly v hlavě vzpomínky a jak se o jeho sepsání v předchozích letech v různých formách pokoušel.¹⁸² Detailnějšímu rozboru stylu, postav a způsobů, které Kerouac zvolil pro popisování tehdejší skutečnosti, bude věnována následující kapitola.

Dalším dílem, které bylo inspirováno Nealem Cassadym a jeho divokými dopisy, jsou *Vize Codyho*. Toto dílo, sepsané mezi roky 1951 a 1952, tedy těsně po dokončení *Na cestě*, obsahuje celou řadu hříček, formálních hrátek a literárních odkazů. Jedná se jednoznačně o Kerouacovo nejpropracovanější a také nejoriginálnější dílo. Cassidy zde tentokrát vystupuje pod jménem Cody Pomeray. Kerouac se v této knize pokusil převyprávět celý Codyho (Nealův) život z vnitřní perspektivy. V tomto románu pracuje Kerouac s jazzovým rytmem, aliterací, záměrně archaickou až podivnou větnou stavbou a dlouhými těkavými souvětími, aby čtenáři pomocí všech možných prostředků přiblížil Nealovu postavu. Z hlediska této diplomové práce je velmi důležitou součástí románu i přepis skutečných rozhovorů mezi Kerouacem a Cassadym nahraných na magnetofonové pásce. Tímto dostává dílo nejen umělecký rozměr, ale také do jisté míry historický, neboť Kerouac a Cassidy se v těchto rozhovorech bez jakékoliv cenzury zamýšlejí nad minulostí a zážitky nejen vlastními, ale také ostatních z okruhu beatníků. Vzpomínají tak například na to, jak Burroughs v Mexiku nešťastnou náhodou zastřelil svou ženu Joan Adamsovou, na vraždu Davea Kammerera spáchanou Lucienem Carrem, ale i na příběhy o Cassadym z Denveru.¹⁸³

Tato nahrávka je přesně v souladu s beatnickou snahou o autentičnost, blízkostí k ústní tradici a improvizacním charakterem, který má i jazzová hudba. Skutečný význam nahrávky ovšem spočívá v její okamžitosti. Ta má totiž dle Cassidyho bořit hranice mezi uměním a životem. Kerouac byl při psaní románu z velké části závislý na svých „skicách“ a deníkových záznamech.¹⁸⁴ Jeho snaha zachytit skutečnost je tedy více než očividná. Jak píše ve své biografii věnované beatníkům John Tytell:

182 TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 73.

183 *Ibid.*, s. 188-194.

184 *Ibid.*, s. 195

„Kerouacovým očividným záměrem bylo zdůraznit tenoučkou linií mezi skutečností, jak ji zachycuje magnetofon, a textem, který odráží přirozené schopnosti spisovatele.“¹⁸⁵

Kerouac a Cassady při pořizování nahrávky pili velké množství alkoholu, kouřili marihuanu a inhalovali benzedrin. Nahrávce přesto chybí ono zenové bláznovství, které najdeme v Kerouacových knihách. Je tedy ironické, že nahrávka, která se měla stát manifestem spontaneity a autentičnosti, působí v konečném důsledku méně autenticky než Kerouacovy texty.¹⁸⁶

Po *Vizích Codyho* plánoval Kerouac sepsat ještě *Vize Billa*, které by byly věnovány Williamu Burroughsovi, nicméně v roce 1952 během své návštěvy u něj sepsal „pouze“ *Doktora Saxe*. Svým Experimentátorským stylem je román velmi podobný *Vizím Codyho*. V této knize se Kerouac svým vyprávěním vrací do rodného Lowellu v roce 1936 a popisuje rozvodnění řeky, která zaplavila tiskárnu jeho otce. Hlavní postava románu, *Doktor Sax*, je tajemný alchymista částečně inspirovaný právě Burroughsem, který existuje pouze v mysli dospívajícího chlapce. Zároveň je ale Sax také vtělením Kerouacovy noční můry představující strach ze smrti.¹⁸⁷ Tento román se z řady Kerouacových děl vymyká. Je velmi expresionistický a nese rysy gotického románu, které jsou ovšem prokládány Kerouacovými skutečnými vzpomínkami na vlastní dětství.

¹⁸⁸

Své vzpomínky na dětství využil i v románu *Vize Gerarda* z roku 1956, ve kterém Kerouac popisuje smrt svého bratra. Z pohledu čtyřletého dítěte zde líčí, jak jeho bratr Gerard v devíti letech zemřel na revmatickou horečku. Jelikož byly Kerouacovi v té době čtyři roky, nemohl knihu sepsat výhradně ze svých vzpomínek. Jeho vzpomínky se pravděpodobně mísily s vyprávěním jeho matky a tudíž také s jistou mírou idealizace.¹⁸⁹

Kerouacovu tvorbu lze pomyslně rozdělit na dvě období, a to na knihy sepsané před vydáním románu *Na cestě* v roce 1957 a po něm. Jedním

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid., s. 199-200.

¹⁸⁸ Ibid., s. 199-201.

¹⁸⁹ TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 33.

z důvodů je, že díla sepsaná před úspěchem *Na cestě* Kerouac psal bez velké naděje na jejich vydání. Druhým, zásadním důvodem je však vlna publicity, kterou s sebou vydání románu Kerouacovi přineslo.¹⁹⁰ Přesto, že román *Na cestě* byl dokončen již v roce 1951, bylo načasování jeho vydání na sklonku roku 1957 perfektní. Kniha se svezla na hřebenu vlny rokenrolu a předznamenala změny v americkém vědomí.¹⁹¹ Kerouac se tak přes noc stal slavným a v následujících pěti letech těžil z úspěchu své knihy a užíval si života prominentní osoby. Zároveň si ale uvědomil, že jako osobnost začal být vnímán veskrze negativně. Od té doby prakticky neustále bojoval s předsudky, které spojovaly jeho i beat generation obecně s násilím, nemorálností a kriminalitou mládeže.¹⁹² Zdůrazňoval proto především náboženský rozměr skupiny i samotného slova *beat*, jež dával do souvislosti se slovy *beatific* (blažený) a *beatitude* (blaženost).¹⁹³

V průběhu roku 1960 se následkem Kerouacova alkoholismu začaly prohlubovat jeho duševní i fyzické obtíže. Jeho přítel Lawrence Ferlinghetti mu proto nabídl svou chatu na pobřeží Tichého oceánu v kalifornském regionu Big Sur, kde by mohl v klidu a v anonymitě psát bez přítomnosti reportérů a novinářů. Kerouacovi však izolace zanedlouho začala připadat nesnesitelná a vypravil se stopem do San Franciska. Zjistil, že vztah Američanů ke stopařům se velice změnil. Téměř nikdo mu nechtěl zastavit a značnou část cesty musel ujít pěšky s batohem na zádech. Do chaty se poté vrátil spolu s Ferlinghettim, básníky Philipem Whalenem, Michaellem McLurem a Lewem Welchem, ale také s Nealem a Carolyn Cassadyovými a jejich dětmi. Následkem alkoholismu během pobytu v chatě zažíval paranoidní stavy a trpěl halucinacemi.¹⁹⁴

Své zážitky z chaty, ze stopování do San Franciska a pocity osamělosti, tísně a paranoie pak popsal v knize s názvem *Big Sur*, kterou sepsal v roce 1961 pod vlivem benzedrinu. Kerouac v tomto díle vystupuje pod jménem Jack Duluoz jako v mnoha svých předchozích knihách. Duluoz v románu vyjadřuje své zoufalství a vnímá sám sebe jako "kulhavou hrbatou nestvůru". Po návratu

190 TYTELL, John. *Nazi andělé*, s. 186.

191 Ibid., s. 84.

192 TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 170-171.

193 Ibid., s. 179.

194 Ibid., s. 179-185.

ze stopu, který mu zboří i poslední zbytky naděje, a několika pitkách v San Francisku s Codym Pomerayem (Nealem Cassadym), začíná odmítat nadšení ze života, jež vzbudila u ostatních jeho tvorba. Děj románu vrcholí milostným románkem mezi Billie Dabneyovou, Codyho milenkou, a Duluozem. Společně s další dvojicí se rozhodnou strávit týden v Bixby Canyonu, ale Duluoze je v důsledku nadměrného pití alkoholu stíhán pocity paranoie, psychózou a úzkostí. Přesvědčí tak skupinu k návratu do San Francisca, kde děj knihy náhle končí. Konec knihy je tvořen básní o oceánu.¹⁹⁵

Kerouacovy poslední romány *Satori v Paříži* (1965) a *Duluozeva marnivost* (1968) odkrývají jeho vyčerpání a neschopnost dodržovat disciplínu. Kerouac se během posledních let svého života potýkal se silným alkoholismem, který se mu stal osudným 21. října 1969.¹⁹⁶

6.3 Román *Na cestě*

Román *Na cestě* v době svého vydání, tedy v roce 1957, vzbudil velký ohlas. Dostalo se mu kritik jak pozitivních, tak i mnoha negativních. Pro Kerouacovu generaci to bez ohledu na kritiky byla kniha velice důležitá, neboť prolomila pasivní atmosféru padesátých let. V žádném případě se však nejedná pouze o dílo poplatné své době. O významu Kerouacova díla svědčí i neutuchající zájem čtenářů a odborníků. Vydávají se díla dosud nepublikovaná, vytváří se nové překlady děl již vydaných a vznikají stále nové odborné studie či Kerouacovy biografie.¹⁹⁷

Samotný román *Na cestě* lze číst mnoha způsoby. K dílu můžeme přistupovat jako k téměř historickému dokumentu mapujícímu část Kerouacova života, nebo jako k vyjádření nespokojenosti jedné generace se zavedenými konvencemi své doby. Zdá se ale, že odmítání konvencí generace předchozí je příznačné pro jakoukoliv mladou generaci. I přes to, že román *Na cestě* vyšel před více než 60 lety, jeho poselství z tohoto důvodu zůstává stále aktuální. Je tedy zřejmé, že interpretovat jeho význam lze různými způsoby, přičemž nelze určit, který z nich by měl být ten správný. Samotný Kerouac, pro něhož měla

195 TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 220 – 221.

196 TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 198.

197 TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 166.

jeho tvorba především náboženský rozměr, se po vydání románu cítil nepochopen. Jeho postava i celá beat generation byla v důsledku předsudků a pomýlené interpretace děl dávána do souvislosti s kriminalitou mládeže, antiintelektualismem a rostoucí popularitou drog.¹⁹⁸ Kerouac se nebyl schopen ztotožnit s hodnotami generace bohému, jejich volnou láskou a neřízeným užíváním drog, a to i přes to, že tato generace se k jeho odkazu otevřeně hlásila. Neal Cassady, hrdina románu *Na cestě*, se stal jakousi ikonou nové generace, když zasedl za volant psychedelického autobusu skupiny Merry Pranksters a propagoval používání LSD napříč USA. Kerouac, který by Merry Pranksters mohl brát jako uskutečnění své vize cestující mládeže hledající nový způsob života a vize, shledal, že se jedná pouze o neuctivé lidi znesvěčující symboly Ameriky. Kerouac jejich spříznění se svou tvorbou nebyl schopen ani ochoten přiznat.¹⁹⁹

6.3.1 Metodologie

Ve své interpretaci románu se zaměřím především na způsoby, které Kerouac používal k zobrazení tehdejší skutečnosti, přičemž náboženský aspekt autorovy tvorby analyzován nebude. Tímto způsobem se mimo jiné pokusím zpochybnit některé předsudky, které jsou s Kerouacovou tvorbou spojovány. V závěru kapitoly také nastíním vliv románu na společnost a kulturu s odstupem šedesáti let, které od jeho vydání uplynuly.

Kerouac v románu *Na cestě* (ale i ve svých dalších knihách) usiloval o poskytnutí co nejautentičtějšího zobrazení skutečnosti. Z toho důvodu ve svých románech zobrazoval postavy a události, jejichž základ je možné nalézt ve skutečnosti. Ve své analýze se čtenáři pokusím poskytnout srovnání Kerouacových skutečných zážitků s jejich zpracováním v románové podobě. Budou sledovány nejen paralely s autorovým životem a historickými událostmi, ale také odchylky, neboť i přes to, že se jedná o román sepsaný na základě skutečných zážitků, jej Kerouac do jisté míry pozměnil a učinil subjektivním. Tato subjektivita mimo jiné vyplývá z faktu, že je román koncipován jako vyprávění v první osobě.

¹⁹⁸ TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 176.

¹⁹⁹ Ibid., s. 193.

Kromě postav a dějové linie bude při analýze také věnována pozornost historickým událostem 50. let, na něž postavy reagují a různým způsobem je komentují. Dobový kontext je pro správné pochopení Kerouacových postav určující, neboť jejich jednání z kontextu doby do značné míry plyne. Kromě těchto zmíněných aspektů se ve své interpretaci pokusím ukázat, že na aktéry románu měli významný vliv též soudobí jazzoví muzikanti a spisovatelé, již jsou v knize explicitně jmenováni.

Na analyzované dílo bude nahlíženo jako na pevně ukotvené ve své době, ale zároveň z ní vystupující. *Na cestě* je román, který lze číst různými způsoby a následující interpretace je tedy pouze jednou z mnoha možných cest, jak jej chápat. Historický kontext se zde stává rámcem, který čtenáři umožní dílo uchopit v jednom z jeho rozměrů a možná se tímto způsobem přiblížit k pochopení původní motivace, jež k jeho sepsání vedla samotného Kerouaca, neboť jeho osobnost je v knize silně exponována. Nejvíce se odráží v postavě Sala Paradise, avšak lze ji vystopovat i v postojích a činech některých dalších postav. Závěrem se v souladu s metodami nového historismu a Geertzovým pojetím kultury jakožto textu se pokusím nastínit, jaký byl možný význam díla v době jeho vydání pro tehdejší americkou společnost. Jeho dopady totiž můžeme hledat nejen v oblasti literatury, společenského uspořádání, ale také v politice.

6.3.2 Analýza

Ústřední postavou knihy je její vypravěč Sal (Salvatore) Paradise, italo-američan, který je zpodobněním Kerouaca samého. Kerouac chtěl, aby byl Sal více Američan, než byl on sám, tudíž mu přiřkl právě italo-americký původ místo svého franko-kanadského. Sal je student, který žije se svou nejmenovanou tetou v městě Paterson v New Jersey. Jelikož je sám chudý, má sympatie pro tu nejnižší sociální třídu, s níž se během cest setkává. Život tuláků, Mexičanů, Afroameričanů a dalších si také sám pro sebe romantizuje.²⁰⁰

Salovo vyprávění a reflexe jeho zážitků jsou protkány odkazy na díla autorů jako je Goethe, Dostojevski, Nietzsche, Spengler, Markýz de Sade,

200 KEROUAC, Jack. *On the Road*, Introduction by Ann Charters, s. 21-22.

Kafka, Céline, Alain-Fournier nebo Hemingway. Důležitou část Salova vyprávění také tvoří popisy jazzové hudby, která pro něj představuje vyjádření americké svobody a kreativity. Sal s Deanem jsou velkými obdivovateli Billie Holiday, Slima Gaillarda, George Shearinga a Lestera Younga. V Salově světě je jazz (obzvláště pak bebop) událostí daleko významnější než například probíhající studená válka mezi USA a Sovětským svazem.²⁰¹

Povahou je Sal spíše pozorovatel a introvert. V průběhu celé knihy se potýká s vnitřním rozporem. Jedna jeho část ho nutí být stále na cestě, zatímco ta druhá se touží pouze oženit a klidně žít. Tento rozpor je úzce spojen s jeho velmi silným vztahem k domovu. Jeho povaha spisovatele a touha po nových zážitcích ho nutí vyhledávat lidi jako je Dean Moriarty. Povahu Sala Paradise výstižně popisuje následující citát z knihy:

„[...] and I shambled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn [...].“²⁰²

Sal v průběhu románu pracuje na knize a nakonec ji i vydává. Ve skutečnosti se jednalo o Kerouacův první publikovaný román *Městečko a velkoměsto*, na kterém pracoval mezi lety 1946-1949 a vydal ho v roce 1950.²⁰³ Kromě tohoto románu, který v knize není explicitně jmenován, se Sal také zmiňuje o snu týkajícím se doktora Saxe, tedy postavy, která se měla stát námětem Kerouacovy další knihy.²⁰⁴

Kerouaca a vypravěče příběhu Sala Paradise kromě psaní spojuje výše zmíněný vnitřní rozpor, se kterým se autor potýkal celý život. Kerouac byl za život třikrát ženatý, avšak v manželství nikdy nesetřval dlouho. Nebyl ženám nikdy schopen zachovat věrnost, nicméně ideál šťastného manželství neztracoval.²⁰⁵ Samotný román *Na cestě* končí ve chvíli, kdy se Sal zamiluje

201 Ibid.

202 KEROUAC, Jack. *On the Road*, s. 7.

203 TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 221.

204 KEROUAC, Jack. *On the Road*, s. 155.

205 TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 117.

do Laury, která představuje Kerouacovu druhou ženu Joan Harvety. Konec je to vskutku příznačný, neboť Kerouac se svůj a Cassadyho příběh rozhodl psát tak, jako by ho vyprávěl právě své ženě Joan. Z tohoto důvodu je také v románu užito vyprávění v první osobě, zmiňována skutečná jména jeho přátel (alespoň v původním rukopisu), imitován Nealův charakteristický styl řeči a dramatinován emocionální vliv, který na Kerouaca zážitky z cest měly.²⁰⁶

Skrze Salvo vyprávění se seznamujeme s Deanem Moriartym, tedy s postavou, kolem níž se odvíjí téměř veškerý děj knihy. Dean, který je zobrazením Kerouacova přítele Neala Cassadyho, v sobě spojoval intelekt a zájem o filozofii a literaturu s touhou po naprosté (až absurdní) svobodě a po osvobození od veškerých konvencí. Je prototypem dionýsovské neodpovědnosti a ztělesněním nově se rodícího chápání hodnot. Dean, stejně jako jeho předloha Neal, vyrostl v chudinské čtvrti v Denveru, kde ho „vychoval“ otec alkoholik. Tato výchova mimo jiné vedla právě k odlišnému žebříčku hodnot. Dean se odmítá podříditi očekáváním a konvencím a místo toho oslavuje svou jedinečnost a excentricnost.²⁰⁷ Můžeme říci, že Sal tvoří morálně konzistentní protipól k postavě nepředvídatelného Deana Moriartyho. Ústředním tématem tohoto románu je to, jak tito dva outsideři hledají své místo v tehdejší Americe.²⁰⁸

Skutečnost je v této knize mísená s fikcí, ovšem ne v tom smyslu, že by si autor vymýšlel postavy či události. Kerouac ze svého pohledu vypravěče učinil všechny postavy odrazem svých vlastních pocitů. I přes to, že Dean je bez sebemenších pochyb zobrazením Neala Cassadyho, je do jisté míry také projekcí Kerouacových vlastních očekávání od života, jeho alter-egem. Kerouac z vyprávění mnohé vypustil; například některé odkazy ke Cassadyho kriminalitě či homosexuální aspekty vztahu mezi Cassadym a Allenem Ginsbergem (v knize přejmenovaném na Carlo Marxe).²⁰⁹

206 KEROUAC, Jack. *On the Road*, Introduction by Ann Charters, s. 18-19.

207 TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 169.

208 KEROUAC, Jack. *On the Road*, Introduction by Ann Charters, s. 20.

209 Ibid.

Kromě Sala Paradise a Deana Moriartiho se v knize například setkáváme s již zmíněným Carlo Marxem, excentrickým básníkem, jenž je zobrazením Allena Gisberga. Tyto dvě postavy tvoří podle Sala novou beat generation:

„They were like the man with the dungeon stone and the gloom, rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining.“²¹⁰

Se slovem „beat“ v různých podobách i významech pracuje autor v celé své knize. Slovo „beat“ Kerouac poprvé slyšel od Herberta Hunckea, zlodějčka a narkomana z Times Square, který v *Na cestě* dostal jméno Elmer Hassel. Od Hunckeho velmi často slyšel větu: „*Man I'm beat!*“. V tomto kontextu „beat“ znamenalo zmožený či vyčerpaný. Kerouac toto slovo začal vnímat jako příznačné pro lidi, s nimiž se identifikoval, a začal pátrat i po jeho dalších významech. V jeho tvorbě i ve skutečném životě „beat“ označovalo chudé, ubité lidi odsunuté na okraj společnosti, ale zároveň také lidi s vizemi a osvícenými názory. Pomocí tohoto slova tak mohl Kerouac popsat chudé černochoy, jazzové muzikanty či flákače a tuláky, s nimiž se na cestě potkal.²¹¹

„Beat“ znamenalo odsouzení materiální hodnot a konformní společnosti a zároveň také katolickou a buddhistickou blaženost (*beatitude*).²¹² Na jiném místě v románu *Na cestě* označuje slovem „beat“ v tomto významu Deana Moriartyho:

„Then a complete silence fell over everybody; where once Dean would have talked his way out, he now fell silent himself, but standing in front of everybody, ragged and broken and idiotic, right under light bulbs, his bony mad face covered with sweat and throbbing veins, saying, ‘Yes, yes, yes’, as though tremendous revelations were pouring into him all the time now, and I am convinced they were, and the others suspected as much and were frightened. He was BEAT – the root, the soul of Beatific“²¹³

210 KEROUAC, Jack. *On the Road*, 48.

211 TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 75-76.

212 DUVAL, Jean- François. *Bukowski a beatnici: pojednání o generaci beatníků*, s. 38-40.

213 KEROUAC, Jack. *On the Road*, s. 177.

„Beat“ tedy nese dvojí odkaz – označuje generaci (či hnutí), jíž byl Kerouac součástí, a zároveň slouží k vyjádření jejích hodnot a pohledu na svět, se kterým se ztotožňovali.

Román je rozdělen na pět částí. Čtyři z nich obsahově odpovídají jednotlivým cestám a pátá tvoří krátkou závěrečnou epizodu. Děj knihy začíná ve chvíli, kdy se Sal poprvé seznámí s Deanem, který přijíždí do New Yorku se svou šestnáctiletou manželkou Marylou (ve skutečnosti LuAnne Henderson). Seznamují se díky společnému příteli Chadu Kingovi (Hal Chase). Chad ukázal Salovi několik Deanových dopisů, jejichž styl Sala natolik fascinoval, že si přál Deana poznat. Dean přichází Salovi a jeho přátelům otevřít dveře bytu pouze v trenýrkách a ihned zavede řeč na problémy sexu. Scéna, kterou Kerouac v knize popisuje, se skutečně udála, nicméně se jednalo o Kerouacovo a Cassadyho druhé setkání, nikoliv první. Dean navíc dostal pro scénu v knize spodní prádlo, zatímco ve skutečnosti přišel otevřít úplně nahý. Sal, stejně jako Kerouac, v Deanovi viděl to, co jemu samotnému chybělo. V knize i ve skutečném životě tvořili navzájem se doplňující se elementy.²¹⁴

Sal byl Deanem natolik fascinovaný, že se zanedlouho rozhodl ho navštívit v Denveru, kde zrovna Dean žil. První část knihy je věnována popisu Salovy cesty do Denveru za Deanem a následnému návratu zpět do New Yorku. Kerouac Salovými ústy popisuje různá místa, která viděl, a postavy, s nimiž se během cesty seznámil. Narazil na skutečně širokou škálu lidí – například na kovboje, farmáře, „měšťáky“, obchodníky, trestance, tuláky, černochoy nebo Mexičany, kteří dohromady utvářeli tehdejší podobu americké společnosti. Kerouacův popis je specifický v tom, že jej čtenáři předkládá bez hodnocení; ukazuje věci tak, jak skutečně byly. Například San Francisco tak bez jakékoliv známky hořkosti označuje jako „*jediné město v Americe, kde žijí černoši a běloši dobrovolně pospolu.*“²¹⁵

Návštěva u Deana byla pro Sala částečně zklamáním, jelikož Dean byl zaměstnán vztahy s více ženami a nekonečnými rozhovory s Carlo Marxem. V těchto rozhovorech, které spolu Cassady i Ginsberg skutečně vedli, se

²¹⁴ TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 79.

²¹⁵ KEROUAC, Jack. *Na cestě*, s. 58.

s pomocí benzedrinu pokoušeli o absolutní upřímnost a podrobné vylíčení svých pocitů. Deanovi na přítele nezbyvalo mnoho času, a proto se rozhodl pokračovat dál v cestě do již zmíněného San Francisca ke svému příteli Remimu Boncoeurovi. Ve skutečném životě se jednalo o Kerouacova přítele ze školy Horace Manna.²¹⁶ Remi si vydělával na živobytí jako noční hlídač a „přivydělával“ si krádežemi potravin. Svou praxi obhajuje před Salem citátem tehdejšího prezidenta Harryho S. Trumana:

„And he said, ‘Paradise, I have told you several times what President Truman said, we must cut down on the cost of living’. And I heard him huff and puff into the darkness.“²¹⁷

První část končí Salovou aférou s mexickou dívkou jménem Terry, s níž pobyl nějaký čas v hotelu v Los Angeles a poté na bavlníkové plantáži, kde žili ve stanu a vydělávali si na obživu česáním bavlny. I tato příhoda se zakládá na skutečných Kerouacových zážitcích.²¹⁸ Kerouac při psaní románu těžil jak ze své výborné paměti, tak i ze svých deníků, do kterých si podrobně zaznamenával úryvky rozhovorů, popis okolní krajiny a také své emoce.²¹⁹

Podkladem pro sepsání druhé části románu se Kerouacovi stala Cassadyho neočekávaná návštěva u jeho sestry v Severní Karolíně na vánoce roku 1948. V knize Dean přijel navštívil Sala, který byl na svátky u svého bratra ve Virginii. Okolnosti jeho příjezdu byly v knize i ve skutečnosti stejné. Dean žil poslední rok se svou druhou ženou Camille (Carolyn Cassady), která mu porodila dceru. Manželský život ale Deana začal nudit. Vyřídil si proto půjčku na auto, nechal ženě doma peníze pro dceru a svým novým Hudsonem se rozjel přes celou Ameriku, aby Sala přivezl do Kalifornie. Sal, jenž tou dobou žil spořádaným životem, chodil do školy a měl přítelkyni, se rozhodl odložit práci na své knize a vyrazit na zpáteční cestu společně s Deanem, Marylou a jejich přítelem Edem Dunkelem (Al Hinkle).²²⁰

216 TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 69.

217 KEROUAC, Jack. *On the Road*, s. 63.

218 TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 93.

219 Ibid., s. 89.

220 TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou*, s. 101-102.

Pro Deana i Sala je politika pramálo důležitá. Při průjezdu Washingtonem však shledávají, že zrovna probíhá inaugurační den Harryho S. Trumana do jeho druhého volebního období. Dean probíhající studenou válku glosuje následovně:

*„We arrived in Washington at dawn. It was the day of Harry Truman’s inauguration for his second term. Great displays of war might were lined along Pennsylvania Avenue as we rolled by in our battered boat. There were B-29s, PT boats, artillery, all kinds of war material that looked murderous in the snowy grass; the last thing was a regular small ordinary lifeboat that looked pitiful and foolish. Dean slowed down to look at it. He kept shaking his head in awe. ‘What are these people up to? Harry’s sleeping somewhere in this town... Good old Harry... Man from Missouri, as I am... That must be his own boat.’“*²²¹

Harry S. Truman roku 1949 po úspěšných volbách opravdu nastupoval do svého druhého volebního období. I přes to, že této události není dále věnována pozornost, historická fakta popisována Salem odpovídají skutečnosti.²²²

Cestou do Kalifornie navštěvuje skupina starouše Bulla Leea, který je zobrazením Williama Burroughse. Bull je, stejně jako Burroughs, velmi vzdělaný, inteligentní, ale na drogách závislý člověk. Během svých světlých chvil v rozhovorech vyjadřuje svůj nesouhlas s dobovým trendem zvyšování spotřeby a konzumerismem a znechucení nad atomovou hrozbou.²²³

Kerouacovým dílem prostupuje fascinace Afroameričany, jejich kulturou, životem a mluvou, kterou se snaží v románu zachytit. Sal pociťoval k Afroameričanům náklonnost, neboť byl přesvědčen, že jakožto společenší outsideři mají ten správný náhled na život.

Ve třetí části románu, když pobýval sám v Denveru, Sal píše:

221 KEROUAC, Jack. *On the Road*, s. 122.

222 STEINBERG, Alfred. Harry S. Truman: PRESIDENT OF UNITED STATES. *Encyclopaedia Britannica* [online]. [cit. 2019-02-05]. Dostupné z:

<https://www.britannica.com/biography/Harry-S-Truman#ref1218537>

223 KEROUAC, Jack. *On the Road*, s. 135-139.

„At lilac evening I walked with every muscle aching among the light of 27th and Welton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night.“²²⁴

Kerouac (ale i ostatní členové beat generation) s Afroameričany a jejich kulturou sympatizovali, jelikož byli přesvědčeni, že se nenechávají tolik svazovat konvencemi jako ostatní Američané.²²⁵ Autor ve své knize věnuje velký prostor popisu černošské kultury, zejména pak jazzové hudby, a obecně životu mimo sociální restriktce (tedy i mimo zákon).²²⁶ Zobrazením lidí, co žijí mimo systém, chtěl Kerouac poukázat na to, že existuje i jiný způsob života za hranicemi konvencí své doby. To, co mnozí kritici nazývali vychvalováním antisociálního chování, byla ve skutečnosti snaha prolomit sociální tabu.

Čtvrtou část románu tvoří popis Salovy a Deanovy cesty do Mexika, tedy zatím nejdelší cesty, co společně podnikli. Mexiko pro ně představovalo zemi zaslíbenou, zemi, kde jsou lidé svobodní. Dean byl z Mexika unešený, neboť tam konečně našel lidi podobné jemu samému. Během všech svých cest řeší problémy s policií. Deanova zbrkllost a nespoutanost pomáhá Salovi uvědomit si společenskou realitu, jejíž dokonalou demonstrací jsou právě policisté. Zatímco v Americe se setkali jen s předsudky, nedůvěrou a zneužíváním pravomocí, v Mexiku zažili úplný opak.²²⁷ Na policistu narazil Sal ve chvíli, kdy Dean i jeho přítel Stan spali u auta:

„Then I saw his light jiggling toward us and heard his footfalls coming soft on the mats of sand and vegetation. He stopped and flashed the car. I sat up and looked at him. In a quivering, almost querulous, and extremely tender voice he said, ‘Dormiendo?’ indicating Dean in the road. I knew this meant ‘sleep’.

‘Si, dormiendo.’

²²⁴ Ibid., s. 163.

²²⁵ HABERSTAM, David. *Černobílé desetiletí: padesátá léta a Spojené státy*, s. 280.

²²⁶ Ibid., s. 279.

²²⁷ TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 173.

*'Bueno, bueno,' he said to himself and with reluctance and sadness turned away and went back to his lonely roads. Such lovely policemen God hath never wrought in America. No suspicions, no fuss, no bother: he was the guardian of the sleeping town, period.'*²²⁸

Mexiko pro ně znamenalo také střet s lidmi žijícími vysoko v horách, kteří netušili, co se děje v okolním světě. Jak poznamenává v knize Sal, tito lidé byli chudí a netušili, co by jim mohla nabídnout civilizace. Nevěděli nic o atomové bombě a o tom, že ze všech lidí v civilizovaném světě může udělat stejné chudáky, jako jsou oni sami.²²⁹ Po mexickém výletě následuje poslední, pátá část knihy, ve které Dean přijede do New Yorku navštívit Sala, jenž již žije se svou novou přítelkyní Laurou.

6.4 Vliv díla na společnost a kulturu

Vydáním knihy se Kerouac stal prakticky přes noc slavným a začal být považován za „mluvčího“ beatnické generace. Novináři ho navíc vytrvale ztotožňovali s postavou Deana Moriartyho, nikoliv se Salem Paradisem, se kterým se identifikoval.²³⁰ Kerouac svým stylem, postavami i životním stylem, který v knize zobrazoval, přinesl do světa literatury něco diametrálně odlišného. Není tedy divu, že její vydání způsobilo téměř okamžitou kontroverzi. Kerouacovým primárním cílem nebylo napadení lhostejnosti a prosperity poválečné Ameriky, nicméně vytvořil knihu, jež předznamenala změny v americkém vědomí. Bylo to z části způsobeno médii, která potenciál beat generation vycítila, ale také tím, že beatnici říkali ve správnou dobu to, co miliony lidí zrovna potřebovali v danou chvíli slyšet. Pocity odcizení, vnitřního neklidu, a nespokojenosti už byly ve společnosti dávno přítomné, než je Kerouac ve své knize zobrazil.²³¹

Šedesátá léta v USA byla obdobím revolty a odmítáním pasivity předešlé dekády. Tato „vzpouora“ začala na univerzitních kampusech. Tehdejší protesty se soustředily především na práva černochoů, ale tato vzpoura poskytla prostor i

²²⁸ KEROUAC, Jack. *On the road*, s. 269.

²²⁹ Ibid., s. 273.

²³⁰ KEROUAC, Jack. *On the road*, Introduction by Ann Charters, s. 9.

²³¹ Ibid., s. 27.

pro zviditelnění ostatních odcizených či vyvržených skupin. Všichni žádali to samé – svobodu spravedlnost a rovnost. V polovině šedesátých let na univerzitních kampusech vzniklo regulární hnutí odporu a studenti se začali dělit na dvě skupiny. Více než příznačné je, že obě se hlásily k odkazu beat generation.²³²

Politický proud tvořila tzv. nová levice. Jeden z jejích zakladatelů, Tom Hayden, tvrdil, že důležitou inspiraci mu přinesla právě kniha *Na cestě*, kterou četl během svých studií. Nová levice, stejně jako Kerouac, akcentovala především svobodu jednotlivce v moderní americké společnosti. Její příslušníci byli přesvědčeni, že vládní struktury potlačují či dokonce zcela ruší individuum.²³³ Zde opět vidíme inspiraci Kerouacem, jenž ve svém díle individualitu oslavoval. Skupina se však postupem času zradikalizovala, což v důsledku vedlo k tomu, že ji začali opouštět členové, kteří se k ní přidali právě pro její pacifistické a demokratické principy. Počátkem sedmdesátých let byla nová levice jako politické hnutí již mrtvá.²³⁴

Odklon od radikální politiky byl typický pro další formu odporu šedesátých let. Příslušníci opoziční kultury (tedy hippies) jsou považováni za přímé nástupce beat generation. Jejich protest se týkal války ve Vietnamu, rasismu, požadavků jejich rodičů a politiky, přehnaně rychlého rozvoje technologií a omezenosti materialistické společnosti. Hippies žili v komunách, hlásali volnou lásku, užívali halucinogenní drogy k obohacení reality a hlásili se k východní filozofii. Všechny tyto aspekty spolu se zájmem o rockovou hudbu byly pro jejich protest důležitější než revoluční ideologie či masové projevy nesouhlasu.²³⁵ Můžeme tedy říci, že stejně jako Kerouac a jeho postavy z románu *Na cestě*, hledali hippies odpovědi na problémy doby spíše sami v sobě a v novém způsobu života než v politických protestech.

Závěrem je ještě nutné podotknout, že beat generation jakožto skupina, podnítila nejen zájem o práva menšin (především pak homosexuálů a Afroameričanů), ale také jí vděčíme za osvobození literatury. Burroughsův

232 TINDALL, George Brown a David E. SHI. *Dějiny Spojených států amerických*, s. 711.

233 Ibid., s. 712.

234 Ibid., s. 714.

235 Ibid.

Nahý oběd a Ginsbergovo *Kvílení* si museli vydobýt právo na vydání v soudních síních.²³⁶ Rozsudky pouze potvrdily sílu těchto děl a předznamenal tak posun k novému chápání umění. To v důsledku znamenalo, že od této chvíle umělci již nadále nemuseli sami sebe ve své práci cenzurovat.

236 TYTELL, John. *Nazí andělé*, s. 32.

7 ZÁVĚR

Hlavním tématem této diplomové práce byl koncept *mimesis*. Tento termín užívaný v literární teorii vychází z předpokladu umění jakožto zobrazení skutečnosti. Koncept *mimesis* byl však současnou literární teorií zpochybněn a de facto odsouzen jako nefunkční interpretační aparát. Cílem této práce bylo na praktické analýze románu *Na cestě* od Jacka Kerouaca ukázat, že koncept *mimesis* může být naopak velmi užitečný a funkční interpretační aparát, neboť čtenáři pomáhá odhalit význam díla v širším historickém a společenském kontextu.

Pro vymezení konceptu *mimesis* byla vybrána díla třech autorů, jejichž práce je v literární teorii stále uznávána a diskutována. Díla Ericha Auerbacha, Anthonyho Nuttalla a Stephena Greenblatta pojí nejen předpoklad umění jakožto zobrazení či reprezentace skutečnosti, ale také důraz na společensko-historický kontext a osobnost autora. Filolog Erich Auerbach se ve svém díle *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* zaměřoval na analýzu jazykových prostředků, kterých autor použil k zobrazení skutečnosti své doby. Z jeho díla má analýza tedy vycházela rozborem použitých výrazů; konkrétně pak slova „beat“, jehož užívání je pro Kerouaca tolik typické. „Beat“ Kerouac užíval ve své literatuře i ve skutečném životě k označení generace, jíž byl součástí, k popisu lidí, s nimiž se ztotožňoval, ale také v řadě dalších významů.

Z díla Anthonyho Nuttalla *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality* má práce přebírá předpoklad, že autor skutečnost pouze nezobrazuje, nýbrž ji také upravuje, hraje si a „čaruje“ s ní. Kerouac v analyzovaném románu popisuje sice své skutečné zážitky s existujícími osobami, nicméně všechny osoby v knize jsou do jisté míry i odrazem jeho samého a jeho očekávání od života. Román *Na cestě* je tedy směsí reality a fikce, ovšem ne v tom smyslu, že by postavy či události byly pouze výplodem autorovy imaginace.

Poslední koncepcí, s níž jsem během své analýzy pracovala, byl nový historismus, za jehož zakladatele je považován Stephen Greenblatt. Teoretické postupy nového historismu byly definovány v knize *Practicing New Historicism*, jejíž spoluautorkou je Catherine Gallagherová. Novým historismem byla inspirována má analýza společensko-historického kontextu 50. let, nastínění následného vlivu románu *Na cestě* na 60. léta, ale také důraz na život a zkušenosti autora, které jsou podle novohistoriků vždy promítnuty do umělcova díla. Kerouacův román vznikl v pasivní a konzumní atmosféře 50. let. Sepsáním tohoto románu autor neplánoval učinit jakékoliv programové prohlášení, nicméně se mu podařilo vytvořit knihu, jež předznamenala změny v americkém vědomí. Tím, že Kerouac zobrazil skutečnost své doby a alternativní životní styl, který vedl on a jeho přátelé, pomohl nastartovat změny, jež se měly teprve udát v 60. letech.

V diplomové práci byly nastíněny i teorie Rolanda Barthesa a Lubomíra Doležela. Tito autoři ve svých dílech představili „konkurenční“ teorie ke konceptu *mimesis*. Při jejich bližší analýze bylo poukázáno na fakt, že ani jedna z nich vztah literatury a skutečnosti neruší zcela. Oba autoři na mnoha místech naopak zdůrazňují, že literární texty vznikají v určitém historickém a společenském kontextu a mohou být ovlivněny jinými literárními díly. Do jisté míry se však potvrdila Barthesova teze vyjádřená v eseji *Smrt autora*. Barthes zde tvrdí, že autorská intence nemusí být pro interpretaci celkového významu díla určující. Tato teze se prokázala na faktu, že Kerouac se po celý život cítil nepochopen a nesouhlasil s idejemi generace bohémů 60. let, která se k jeho odkazu otevřeně hlásila a vyznávala téměř totožné hodnoty.

Cílem práce bylo na základě analýzy vybraného literárního díla prokázat, že *mimesis* může sloužit jako funkční interpretační aparát napomáhající uchopení významu díla v širším kontextu. Při analýze se potvrdila dílčí hypotéza, že autorův život je neodmyslitelně spjat s jeho dílem. Kerouacovou hlavní inspirací byl vždy jeho vlastní život, tudíž všechna jeho díla obsahují výrazné autobiografické prvky. Stejně tomu bylo i v analyzovaném románu *Na cestě*, ve kterém Kerouac ústy svého alter-ega Sala Paradise popisuje cesty, jež spolu s Nealem Cassadym a dalšími přáteli podnikal. Na

pozadí jejich cest je zobrazena tehdejší společenská a politická situace. Politice však Kerouac téměř nevěnuje pozornost. Jeho postavy se více zajímají o nové zážitky všeho druhu, jazzovou hudbu, filozofii a literaturu. Text je protkán odkazy na literární díla různých autorů, jmény tehdejších jazzových hudebníků a popisem jejich skladeb. Výrazným prvkem díla jsou také opakované střety hlavních postav s policií. Právě skrze policii je totiž dle Kerouaca možné nejlépe poznat společenskou realitu.

Literární dílo je tedy nutné chápat jako pevně zakotvené ve svém dobovém kontextu. Analýzou bylo však prokázáno, že dílo nejen ze skutečnosti vychází, ale také je schopno ji zásadně ovlivnit. Dílo Jacka Kerouaca (a potažmo celé skupiny beat generation) výrazně ovlivnilo tvář 60. let a stalo se katalyzátorem nastalých společenských změn. Z důvodu obsáhlosti tohoto tématu byl následný vliv Kerouacova díla pouze stručně nastíněn. Zde vidím možný prostor pro další výzkum, neboť vliv Kerouaca a skupiny beat generation lze vystopovat nejen v politice, ale například také v rockové muzice. Beatniky byli inspirováni hudebníci jako Bob Dylan, Janis Joplin, Patti Smith či David Bowie, ale také Beatles.

Mezi skutečností a autorovou imaginací je v případě románu *Na cestě* vedena dosti tenká linie, což z tohoto díla činí spíše „krajní případ“, nicméně je legitimní předpokládat, že různě vysokou míru nápodoby skutečnosti lze odhalit ve všech literárních dílech. *Mimesis* zde nelze chápat jako pouhou kopii skutečnosti, ale jako její nápodobu či zobrazení, které si klade za cíl čtenáře obeznámit se skutečností tak, jak ji (subjektivně) vnímal Kerouac a jeho přátelé. Je legitimní tvrdit, že soudobí čtenáři pravděpodobně takto k dílu v době jeho vydání intuitivně přistupovali, neboť je podnítilo k uvědomění si problémů jejich doby a některé i k aktivní reakci. Je třeba zdůraznit, že historický a společenský kontext by neměl být opomíjen ani současnými čtenáři. K dílu je tedy vždy nutné přistupovat jako k celku, v němž je mimo jiné možné odhalit informace o jeho autorovi a jeho době.

Všechny již zmíněné aspekty vedou k závěru, že použití konceptu *mimesis* k interpretaci literárního díla může být funkční, neboť nám pomáhá pochopit smysl díla v širším dějinném a společenském kontextu. Zohlednění

okolností vzniku díla a znalost autorova života čtenáři často umožňuje jeho hlubší pochopení. Závěrem je ale nutné podotknout, že cílem práce nebylo dokázat, že interpretace v rámci konceptu *mimesis* je tou jedinou správnou. Neměl by být opomíjen ani fakt, že dílo může mít individuální význam pro čtenáře samotného, který nemusí mít navíc nic společného s jeho autorem či historickým kontextem. Aby nás nějaké literární (či obecně řečeno umělecké) dílo hluboce oslovilo, mělo by mít i subjektivní význam pro nás samotné. Román *Na cestě* je i v současné době stále čtenáři oblíbený a opakovaně vydávaný. Osobní svoboda a individualita jednotlivce, tedy hodnoty, které Kerouac ve svém díle oslavoval, jsou nepochybně něčím, s čím je možné se ztotožnit i bez hlubšího vhledu do historických událostí. Jejich odhalením se však čtenáři odkrývá další dosud nepoznaný rozměr románu, který mu umožní vidět ho v novém světle.

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

8.1 Tištěné zdroje

ARISTOTELÉS. Rétorika-poetika. Vyd. 2 Rétoriky, 9. vyd. Poetiky. Praha: Rezek, 1999. ISBN 80-86027-14-7.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3.

BOLTON, Jonathan. *Nový historismus: New historicism*. Brno: Host, 2007. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-217-6.

COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-324-1.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

DUVAL, Jean-François. *Bukowski a beatníci: pojednání o generaci beatníků*. Praha: Pragma, 2014. ISBN 978-80-7349-391-2.

GALLAGHER, Catherine a Stephen GREENBLATT. *Practicing New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. ISBN 0-226-27935-9.

GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-85850-89-3.

HALBERSTAM, David. *Černobílé desetiletí: padesátá léta a Spojené státy*. Praha: Prostor, 2002. ISBN 80-7260-074-5.

KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?*. *Filosofie dnes*, 2011, 3(2), s. 53-67. ISSN 1804-0969

KERMODE, Frank. *Smysl konců: studie k teorii fikce*. Brno: Host, 2007. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-72-94-250-3.

KEROUAC, Jack. *On the Road*. London: Penguin Books, 2000. ISBN 978-0-141-18267-4.

KEROUAC, Jack. *Na cestě*. Vyd. 4. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Argo, 1997. AAA (Argo). ISBN 80-7203-151-1.

NUTTALL, A. D. *A new mimesis: Shakespeare and the representation of reality*. London: Methuen, 1983. ISBN 0-416-35870-5.

PLATÓN. *Platónovy spisy*. Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-067-x.

TINDALL, George Brown a David E. SHI. *Dějiny Spojených států amerických*. 2. opr. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996. Dějiny států. ISBN 80-7106-088-7.

TURNER, Steve. *Hipster s andělskou hlavou: život Jacka Kerouaka*. Brno: Jota, 1997. Ostrovy v proudu (Jota). ISBN 80-7217-029-5.

TYTELL, John. *Nazí andělé: Kerouac, Ginsberg, Burroughs*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-104-4.

WHITE, Hayden V. *Tropika diskursu: kulturně kritické eseje*. Praha: Karolinum, 2010. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-1123-5.

WHITE, Hayden V. *Metahistorie: historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Brno: Host, 2011. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-376-0.

8.2 Elektronické zdroje

Anthony Nuttall. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2018-10-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2007/mar/27/guardianobituaries.booksobituaries>.

Aristotle. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. [cit. 2018-12-2]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle/>

BARTHES, Roland. *Smrt autora* [online]. [cit. 2019-02-18]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/MED09/um/Barthes.pdf>.

Bremmer, Jan N. *Erich Auerbach and His Mimesis*. [online]. [cit. 2018-10-15]. *Poetics Today* 20, no. 1 (1999): s. 3-10. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773339>.

KAIPR, Jiří. *Mihai Spariosu: Mimesis v současné tradici: Interdisciplinární přístup*. In: *Antropowebzin* [online]. [cit. 2018-10-10]. Dostupné z: <http://www.antropoweb.cz/cs/mihai-spariosu-mimesis-v-soucasne-tradici-inte>.

Levittown, the prototypical American suburb – a history of cities in 50 buildings, day 25. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/28/levittown-america-prototypical-suburb-history-cities>.

Lubomír Doležel. In: *Slovník české literatury* [online]. [cit. 2018-12-06]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1850>.

MAINE, Barry. *Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision* [online]. [cit. 2018-10-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

MAZER, Cary M. *Theatre Journal*, vol. 36, no. 4, 1984, s. 557–559.[online]. [cit. 2018-10-22]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/3206762.

PALLARDY, Richard. Stephen Greenblatt. In: *Encyclopaedia Britannica* [online]. [cit. 2018-10-29]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Stephen-Greenblatt>.

PÍŠA, Ondřej. Barvy slečny Toyen. In: *Radio Wave* [online]. [cit. 2019-01-08]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/barvy-slecny-toyen-5258073>.

Roland Barthes. In: *Encyclopaedia Britannica* [online]. [cit. 2018-11-27]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Roland-Gerard-Barthes>.

SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis* [online]. [cit. 2018-11-27]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104851/V_BohemicaLiteraria_10-2007-1_4.pdf?sequence=1.

STEINBERG, Alfred. Harry S. Truman: PRESIDENT OF UNITED STATES. In: *Encyclopaedia Britannica* [online]. [cit. 2019-02-05]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Harry-S-Truman#ref1218537>.

WHITING, Frederick. *Monstrosity on Trial: The Case of Naked Lunch* [online]. [cit. 2019-01-19]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/20479763.

WYSZTYGIEL, Aneta. *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...*[online]. [cit. 2019-01-08]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/3.pdf>.

9 RESUMÉ

This thesis is focused on different types of mimetic concepts. It deals with the issue of representation of reality in the famous novel by Jack Kerouac called *On the Road*. The aim of the thesis is to prove that *mimesis* can be considered useful and functional means of interpretation thanks to which a reader is able to understand the sense of a given literary work in wider context.

The thesis is divided into two parts –theoretical and practical. In the theoretical part are discussed representative mimetic concepts by Erich Auerbach, Anthony Nuttall and Stephen Greenblatt. There are also mentioned opposition theories by Roland Barthes and Lubomír Doležel. Their theories might stand in opposition to *mimesis*, however it is pointed out that the relation between reality and fiction is not entirely denied in their works.

The practical part consists of the analysis of the novel *On the Road* by Jack Kerouac. This novel was chosen due to its unique style and specific circumstances under which this literary work was created. The analysis is carried out within the mimetic concepts of aforesaid authors. The attention is mainly paid to Jack Kerouac's life, historical context and references to reality in the book. Besides the novel *On the Road*, there are also mentioned some other literary works of Jack Kerouac because all his writings were partly autobiographical. The analysis proved that the historical and social context might be crucial to the interpretation of the literary work. By the example of Kerouac's novel, it was also proved that life of an author is inseparably connected to his writings.