

Protože není žádný bůh a není to hra (*Mág* a duchovní svět románů Johna Fowlese)

Michal Sýkora

*Lidské myšlení předpokládá vyšší míru řádu a souvislostí
mezi věcmi, než jaká skutečně existuje.*
Francis Bacon, *Novum Organum* (1620)

I.

V „klasickém románu“ devatenáctého století bývá svět jasný a přehledný. Jeho hrdinové mohou prožívat jakékoliv útrapy, mohou se cítit ztraceni a opuštěni, sami uprostřed krutého světa, ale vždy si nakonec najdou útočiště, kam se mohou uchýlit (míněno doslova i obrazně: jako konkrétní místo i jako duchovní stav). Jistoty hrdinů „klasických“ románů mohou být rozmetány, jedna jim však zůstane – svět, v němž žijí, je stále přehledný a má řád. Raskolnikov najde útočiště v Bohu, Bouvard a Pécuchet v návratu k pokojnému a uklidňujícímu opisování... (abychom zvolili dva příklady z protilehlých úhlů spektra).

Hrdinové moderní prózy jsou této jistoty zbaveni. Historická zkušenost člověka dvacátého století je umísťuje do světa, v němž je možné vše a kde lze překročit jakákoliv pravidla, meze a hranice.

Zatímco velcí romanopisci devatenáctého století mohli vycházet z předpokladu, že spása je zákonitá, zkušenost moderního člověka velela Samuelu Beckettovi napsat, že spása je nahodilá. V románu devatenáctého století se každý lidský čin vписuje do reality světa, proto v něm působí nadále jako kladná či záporná síla a život se s ní musí vyrovnat.¹ Každou zkušenost hrdina zúročí. Jedním z projevů tohoto sklonu k harmonizaci a víry, že člověk je integrální součástí vyššího řádu, je ku příkladu i teze, že utrpení má pro člověka zušlechťující význam.

Moderní (a modernistický) román člověka z tohoto vyššího řádu vyňal a zdůraznil rozpor mezi sny a touhami hrdinů a životními možnostmi. Do centra jeho zájmu se postavila reflexe lidské existence a kolize osobních zájmů s během světa. Tato existenciální úzkost či metafyzická skepse ovšem není vlastní výhradně moderním autorům, jakým byl třeba Beckett, nýbrž má hlubší kořeny. Shakespeare *Krále Leara* situoval do předkřesťanské Británie, aby si jeho hrdinové mohli pokládat otázky, jež mají smysl jen mimo rámec

křesťanských dogmat, a aby zdůraznil nevýslovnou krutost jejich životních osudů, neboť za prožitou bolest a utrpení nenajdou vykoupění v křesťanském Ráji.

Malcolm Bradbury v esejí o *Mágovi*² zdůrazňuje experimentálnost Fowlesova románu. Ta mj. spočívá v

*uvědomění si fiktivnosti jednání; a je-li [John Fowles – pozn. MS] na jedné straně s to vytvořit přechod z iluzorního divadelního představení k náznakům závažnějších struktur pro moderní zkušenost, musí též trvat na fiktivnosti takových struktur. A podle mého názoru úspěch tohoto románu spočívá v udržení této jemné rovnováhy [...]*³

*Fowles se [...] nezabývá tajemstvím pro tajemství, nesnaží se jen o vágní evokaci sil, o nichž nemá naše filozofie ani zdání, ale o síly a struktury, které se skrývají za naším racionálnějším já, o sociopsychologické síly, které těžko zaznamenává dokumentární próza.*⁴

Jinými slovy, *Mág* je románem, v němž se pod slupkou realistické prózy „totálně hrouť kontury reality a v němž je zpochybněno samo naše chápání světa a skutečnosti.“⁵ Hlavní hrdina Nicholas Urfe je zprvu stejně jako hrdinové klasických příběhů umístěn do světa, jemuž víceméně rozumí, s jehož řádem je seznámen a jež přijímá jako něco daného a hotového, zkrátka – žije v „realitě“. (Malcolm Bradbury: „Urfe patří do světa skutečného a všedního.“⁶) Jeho iluze a představy o realitě jsou během románu rozbity a Nicholas se marně snaží racionálně vysvětlit, co se kolem něj děje. Čtenář se v této snaze o racionální uchopení prožitých událostí zcela ztotožňuje s jeho pohledem (což je mimo jiné dáno i zvolenou *Ich*-formou vyprávění). Racionálního objasnění se nám ovšem nedostane. Vysvětlení, že šlo o vyšší záměr, o „božskou hru“, je zamítnuto jako neracionální. Řád světa je zahalen závojem nepoznatelnosti a zřejmě i absurdnosti. Možná ani žádný řád není.

Skutečnost je Nickovi představena jako druh fikce. Stane se obětí monstrózní meta-divadelní hry s podivným a pochybným „pedagogickým“ účelem – aby poznal krutost sobobody. „Kolem Nicholase Urfa tak vzniká pseudosvět, iluzorní, fiktivní svět, který ovšem Nicholas pokládá za svět skutečný, a podle toho jedná.“⁷

II.

Děj *Mága*, rozměrného románu o třech částech, lze reprodukovat jen stěží. Odehrává se v půlce padesátých let a začíná jako *realistický* román ze současnosti. Hlavní hrdina Nicholas Urfe, čerstvý absolvent Oxfordu, „patří [slovy Martina Hilského] k módním rebelům, čte francouzské existencialisty, cítí ty ‚správné a módní úzkosti‘ a své chování nazývá slovem ‚existenciální‘, třebaže méně osvícení lidé by jej pokládali za docela obyčejné sobectví.“⁸ Seznámí se s australskou letuškou Alison Kellyovou, ale jejich vztah pro vzájemnou odcizenost a pro Nickovo sobectví záhy skončí. Nicholas přijme místo učitele angličtiny na střední škole na řeckém ostrově Fraxos a seznámí se s výstředním řeckým milionářem Mauricem Conchisem. Zde začíná druhá část románu, v níž realistický příběh přechází v podivné fantastické divadelní představení, které pro Nicholase připravil Conchis ve své vile Burani na břehu moře. Conchis mu vypráví příběh svého života a na jeho pozemku záhy začíná minulost ožít; zjevují se postavy z mládí, ale také z řecké mytologie. Kolem Burani se prohánějí víly a satyrové, objeví se i Conchisova dávná láska Lily Montgomeryová. Vyprávění z první světové války doprovázejí z noci znějící vojenské pochody a zápach rozkládajících se těl. Záhy Nicholas pochopí, že vše je připravováno podle Conchisova scénáře, že je svědkem monstrózního a nákladného divadelního představení. Sblíží se s Julií Holmesovou, *herečkou* představující Lily Montgomeryovou, a zamiluje se do ní.

Během společného víkendu v Athénách a na Olympu se s ním znovu pokusí navázat milostný vztah Alison, ale Nicholas ji – už zamilovaný do Julie – odmítne. Po návratu na Fraxos se po nějaké době doví, že Alison spáchala sebevraždu. Tíživý pocit viny za její smrt způsobí, že se ještě více upne na Julii.

Conchisovo divadlo postupně přejde v bizarní hru stírající rozdíly mezi skutečností a fikcí. Nicholas se dostává do neproniknutelného labyrintu výmyslů a lží. Vše vyvrcholí v ponižujícím *procesu*, kdy je Nick podroben potupnému pseudopschoanalytickému rozboru svého charakteru. Následně je *propuštěn* a všichni obyvatelé Burani zmizí.

V třetím dílu se vracíme k realistickému modu vyprávění. Nicholas je zpět v Londýně a snaží se vypátrat, co z Conchisova vyprávění byla pravda, a také smysl celé *hry*. Zjišťuje, že

Conchis nejen vytvářel iluze v rámci svého představení, ale přímo falšoval skutečnost, když Nicholase zásoboval podvrženými dopisy z Anglie, falešnými výstřižky z novin, a dokonce i zinscenoval Alisoninu sebevraždu. Román končí ve chvíli, kdy se otřesený a všech jistot zbavený Nicholas znovu setkává s Alison.

III.

Hlavní hrdina *Mága* představuje jakýsi generační vzorek; je to mladík vychovaný jako jediné dítě středostavovských rodičů. Jeho charakter tvoří systém masek, majících za cíl zakrývat lidská selhání a vykořeněnost. Nicholas Urfe v sobě nese obecné generační a sociální rysy: není-li obrazem mladého muže své doby, pak je jistě typickým představitelem své společenské třídy. Jeho *modelovost* stvrzuje i to, že se v jeho jménu skrývá spisovatelova „soukromá slovní hříčka“⁹ – Fowles píše v úvodu k revidovanému vydání románu, že jako dítě vyslovoval „th“ jako „f“; hrdinovo příjmení Urfe by tak mělo stejnou výslovnost jako „Earth“ – Země.

Jeho literárními předchůdci by mohli být hrdinové velkých společenských románů devatenáctého století typu Pipa z Dickensových *Nadějných vyhlídek* (1861) – mladí muži s vysokými společenskými ambicemi, kteří projdou hlubokou životní deziluzí, v důsledku čehož (či díky čemuž) lidsky vyspějí. Právě o paralelách s *Nadějnými vyhlídkami* se v rozbo-rech *Mága* často hovoří; nicméně *Mág* představuje spíše polemiku s Dickensovým románem – z hlediska moderního člověka půlky dvacátého století.

Povaha ztráty iluzí je zde však odlišná – zatímco Pip si falešnost svého životního směřování uvědomí sám, Nicholasovy iluze („řada lidských iluzí o něčem, co vlastně není, o absolutním vědění a absolutní moci“)¹⁰ jsou krutě destruovány zvenčí. V podstatě jediným poznáním, k němuž Nick dospěje sám, je, že nemá talent. Chtěl být básníkem, poezie mu měla sloužit jako způsob, jímž by se vyrovnával se samotou a zoufalstvím, kterým by obě vyjadřoval, ale jeho verše byly prázdné, byla to pouhá slova bez obsahu. Ani v hájemství poezie nedokáže najít útěchu a obranu před zoufalstvím, beznadějí a prázdnotou života. Všechny tyto pocity vyústí v pokus o sebevraždu – a z něho bude pramenit další deziluze: Nicholas si uvědomí, že sebevražda, obdobně jako psaní básní, je jen součástí stylizace, přetvářky, masky...¹¹

Uvědomění si povahy rozpoložení hlavního hrdiny je podstatné pro pochopení jeho motivace k účasti na podivné hře, která začne po jeho seznámení s Mauricem Conchisem. *Mága* lze považovat za jakýsi „román výchovy“: Conchis vychovává Nicka jako Magwitch vychovává Pipa či slečna Havishamová Estellu. I když motivace obou Dickensových *vychovatelů* je zvrácená, cesta, jíž hlavní hrdinové *Nadějných vyhlídek* ujdou, nese své plody: prostotu, čistotu, lidskou otevřenost. Vyznění *Nadějných vyhlídek* naznačuje, že se před hrdiny otvírají nové životní možnosti.¹² Jak tomu u „románů výchovy“ bývá, hrdinové si uvědomí, že (slovy Vladimíra Svatoně) „základní orientace lidských životů [...] je klamná a [...] je nutno pochopit, že všechny záměry a snahy jsou jenom částí velkého *toku života*.“¹³ U Dickense má svět svůj řád a smysl a motivace postav je srozumitelná. Ve světě *Mága* žádný smysl a řád není; čím víc se jej Nicholas Urfe snaží poznat, tím hlouběji se propadá do nejistoty, tím více se zaplétá do sítě lží (lidé z Conchisova kruhu by řekli *fikci*), které Conchis spřádá. Poznání klamnosti svého dosavadního směřování nepřinese novou *pozitivní* životní možnost. Nezdár je natolik absolutní, že spíše umrtvuje vůli, než že by byl počátkem nové cesty. Nicholas jako postava a vypravěč (a ani čtenáři) netuší, co Conchisova hra znamenala a jaký má význam. Jeho motivaci snad neznal ani autor;¹⁴ lze se tudíž domnívat, že vysvětlení *smyslu* by se nám nedostalo, i kdyby Nicka jako vypravěče nahradil vypravěč ve třetí osobě. Závěr románu přináší hypotetické poznání a poučení spíše čtenářům než Nicholasovi.

IV.

Cílem této stati není podat celistvý rozbor Fowlesova rozměrného románu,¹⁵ zaměřuje se na to, jaké odpovědi Fowles nalézá na otázky po existenci morálky a svobody ve světě bez Boha, které si ve svých románech klade.

Během oné podivné hry, kterou Conchis pro Nicholase a s Nicholasem hraje, nabídne mladému muži řadu vysvětlení, co se vlastně děje a proč se to děje. Jednotlivá vysvětlení se navzájem vylučují a vytvářejí složitou síť iluzí a klamů. Nicholas se do nich zaplétá a nakonec přestává být s to odlišit, co je skutečnost a co pouhá fikce. Jde o jakousi spirálu kla-

mu: Jakmile Nick uvěří, že se vše začíná vysvětlovat, že už má jasno a chápe smysl Conchisova jednání, přijde „mág“ Conchis s něčím dalším. Nickův pocit pochopení řádu věcí se ukáže jako falešný a stává se součástí dalšího stupně klamu.

Conchis vystupuje v roli všemocného kouzelníka, tvůrce iluzí. Opakovaně je přirovnáván k Prosperovi (Shakespearovské aluze jsou pro *Mága* stěžejní). Ačkoliv jde o postavu stojící v centru románu, vlastně o něm nic nevíme, protože nic kolem něj není jisté. Obrazy v jeho domě jsou padělky, údaje z jeho minulosti nelze verifikovat, přítomnost je falešná.¹⁶ Pro jeho rozmlženou identitu je příznačné, že při Conchisově vnějším popisu Nick zdůrazňuje, že vypadá jako *někdo*: „Byla tu jakási bizarní příbuzenská podobnost s Picassem...“¹⁷ A při vyjžděce na loďce: „Vypadal teď jako Picasso *napodobující* Gándhího, který *předstírá*, že je pirát.“¹⁸

Součástí magického divadla na Burani je i Julia Holmesová, hrající v první fázi roli Lily Montgomeryové, Conchisovy údajné dávné lásky, vzkříšené z mrtvých. Na trojúhelníku Nicholas – Conchis – Julia (k ní se později připojí její sestra – dvojče June) si lze velmi přehledně předvést systematické rozbíjení Nickových noetických jistot.

Nejprve Conchis předvede Julii jako Lily, přízrak z minula, coby doklad, že vládne nadpřirozenými schopnostmi. Kolem Nicka se děje řada podivných věcí, až Nick musí sám sebe ujišťovat, že nevěří na duchy:

*V domě bylo mrtvolné ticho, jako uvnitř lebky, ale psal se rok 1953 a já jsem byl ateista, který na spiritualismus, duchy a podobné nesmysly nevěřil [...]*¹⁹

Následuje fáze herecká; vše je součástí „soukromé inscenované masky“ (podložené známým shakespearovským „Celý svět je jeviště a my jsme jen herci“) a z Lily se vyklube herečka Julia Holmesová. Zde se Nicholasovi dostává prvního *racionálního* vysvětlení: Všechny ty podivnosti jsou jakýmsi soukromým divadelním představením výstředního milionáře.

Ve třetí fázi se Julia spolu s June představí coby dvě uvězněné herečky, stejné oběti jako Nick, a Conchisovy „masky“ se údajně účastní proto, že jde o „vyšší hru“, „vyšší záměr“; bylo by špatné jej zkazit, i když dívky nevědí, o čem jde, jen to tuší. Klamný pocit spojenectví s dvojčaty spolu s propukající láskou k Julii v Nicholasovi vyvolává zdání, že nyní může být tvůrcem hry on. Nicméně vysvětlení, že jde o dosud nepoznaný „vyšší záměr“ je *protikladem* předchozího racionálního divadelního vysvětlení.

Ve čtvrté fázi se z Lily/Julie „stane“ schizofrenička a z Conchise její psychiatr, který v rámci léčby hraje hru na herečky a milionáře, jenž je vězní. Vysvětlení je opět *racionální*: Nick je součástí Conchisovy terapie; nebyl do ní zasvěcen, aby byl jeho „výkon“ přesvědčivější. Julia bude *normální*, až si uvědomí, že „tohle není skutečný svět. Tohle nejsou skutečné vztahy.“²⁰

Pátá fáze je pro Nicka nejkrutější: zajmou jej němečtí vojáci (aby se vcítil do Conchisovy evokace „válečné epizody“), je zinscenována sebevražda Alison, Conchis „unes“ Julii. Když se Nick s Julii konečně setká (sestry měly Conchisovi utéct) a Julia se stane jeho milenkou, dostane se mu dalšího vysvětlení. Conchis je slavný psychiatr, ale předmětem jeho zájmu není Julia, ale Nicholas, a sestry Holmesovy jsou psychiatrové asistentky. Předmětem výzkumu je:

*[...] problematika povahy iluzí jako symptomů šílenství. [...] Psychiatrie se začíná čím dál víc zajímat o druhou stránku mince. Snaží se zjistit, co způsobuje, že někteří lidé jsou duševně zdraví a nepokládají falešné výplody fantazie za skutečnost. Pokud člověk chce, aby takové zkoumání k něčemu vedlo, je pochopitelné, že svému příčetnému, v tomto případě velmi příčetnému pokusnému králíkovi neoznámí, že se ho vším, co říká, pokouší oklamat.*²¹

V okamžiku, kdy se Nicholas smíří se svou rolí pokusného králíka, neboť jeho odměnou má být Juliina láska, do pokoje krátce po jeho milování s Julii vtrhnou Conchisovi pomocníci, Nicka omámí a unesou. „...scéna z Kafky, kterou někdo v jakémsi podivném rozmaru vložil do textu Lawrencova románu.“²²

Během Nickova věznění se jeho myšlenky obracejí k mrtvé Alison:

Její upřímnost a bezelstnost a skutečnost, že zemřela, byly najednou tím jediným, k čemu jsem se mohl upnout. Jestli i ona, jestli... Podlomila se mi kolena. Celý život se mi proměnil ve spiknutí. Rozběhl jsem se v myšlenkách proti proudu času a snažil se ze všech sil uchopit Alison, najít naprostou jistotu, že byla taková, jakou jsem ji znal. [...] Co když můj život během posledního roku byl pravým opakem toho, co Conchis tak často (možná opět proto, aby mě spletl) tvrdil o životě vůbec? Co když v něm nebylo náhodného nic? [...] Snažili se mě připravit o rozum, nějakým ohromujícím způsobem mi vymýt mozek. Já jsem se ale jako klíště držel skutečnosti. A taky něčeho v Alison, něčeho průzračně čistého jako křišťál, co mi dávalo jistotu, že by nikdy nedokázala zradit.²³

Jeho postoj k okolnímu světu má všechny rysy paranoie: kdo další se ještě účastní spiknutí? Dochází k naprosté destrukci jistot, že něco ví, že si je něčím jist; *nevím* najednou začíná být Nickovým hlavním životním postojem...

...všichni přece nemohli být spolčeni s Conchisem. Byl jsem celý zkoprnělý [...] z toho, jak daleko dokázali zajít, aby mě mohli zneužívat a mást. Překračovali zákon, nedbali na to, že mám práci, úcta k mrtvému pro ně neznamena nic [Nick zjistil, že od samého začátku věděli, že Alison zemřela, ale nijak na to nebrali ohled. – pozn. MS]. Popírali všechny zvyklosti a hodnoty, díky nimž se ve světě dá žít. A stavěli na hlavu i všechno to, co tvořilo základy Conchisova světa, jak jsem ho poznal.²⁴

Následuje zasedání podivného soudu – psychiatrického konsilia, v rámci něhož si Nicholas vyslechne posudek na svou osobu a Julia přijme další (definitivní) totožnost: dr. Vanessa Maxwelllová; její vztah k Nicholasovi byl jen projevem „tělesného zalíbení v subjektu“.

Po návratu do Londýna se Nicholasovi podaří vypátrat matku dvojčat Lily de Seitasovou, která se dříve též aktivně účastnila „masek“. Ta mu poskytne údajně definitivní vysvětlení smyslu toho, co se dělo na Burani. Všechno je jen fikce, vše je jen náhoda. Ve světě bez Boha tomu ani nemůže být jinak. „Božská hra skončila... Protože není žádný Bůh a není to hra.“²⁵

Poučením pro Nicka mělo být: „Tělesná rozkoš a mravní zodpovědnost jsou dvě naprosto odlišné věci.“²⁶ A nakonec Lily zdůvodní, proč systematicky narušovali všechny Nickovy „jistoty“, proč je po vrstvách odloupávali... Zbavovali ho fikcí, které nejsou nezbytné.

...jestliže se někdo, třeba i jen v malém měřítku, snaží napodobit působení některé z tajemných sil, které ovládají bytí, pak nutně musí vybočit z rámce určitých konvencí, které si lidé vytvořili, aby tyto síly udrželi pod kontrolou. To neznamena, že v normálním životě zastáváme názor, že by takové konvence měly být odstraněny. Zdaleka ne. Jsou to užitečné fikce, bez kterých se neobejdeme. V rámci božské hry ale vycházíme z předpokladu, že skutečnost tvoří pouze fikce a přitom žádná z nich sama o sobě není nezbytná.²⁷

Jednou z Conchisových historek je zážitek jeho *duchovního osvícení* během pobytu v Norsku, kdy potkal muže, který „se setkával s Bohem“. Conchis tehdy pochopil, že jediné tehdy, až si uvědomí, že neví nic, až když se „nevím“ stane pilířem jeho vědomostí, bude na cestě k poznání *pravdy*.

Pak ale jako by mnou projel blesk a v tom okamžiku se mi zezdálo, že všechna naše vysvětlení, všechny definice, logické důkazy a etiologické poučky jsou jen řídkou sítí. Ta veliká, netečná příšera, realita, už nebyla mrtvá a snadno ovladatelná. Byla plná tajemné životní síly, nových tvarů a možností. Síť nebyla k ničemu, skutečnost se drala skrze ni ven. [...] Nevím.

To prosté nevím bylo mým ohnivým sloupem. Díky němu jsem i já mohl nahlédnout za hranice světa, v němž jsem žil, a spatřil jiný svět.²⁸

Všechny Conchisovy příběhy byly vždy správně načasované. Není důležité, byly-li pravdivé, nýbrž co jimi chtěl Conchis sdělit. Vyprávění o Norsku přišlo v té fázi „masky“, kdy Ju-

lie měla hrát roli schizofreničky a Conchis jejího psychiatra. Terapie spočívala v tom, že si měla uvědomit: „Tohle není skutečný svět. Tohle nejsou skutečné vztahy.“²⁹ A stejný úkol stojí i před Nicholasem: uvědomit si, že skutečnost se dere skrze řídkou síť vědomostí. Že pravdu pozná jedině tehdy, až z něj sloupnou všechny předsudky, všechny jistoty. „Možnost verifikace je jedině kritérium, které věda při posuzování reality bere v úvahu,“ říká Conchis. „To však neznamená, že nemohou existovat skutečnosti, které ověřit nelze.“³⁰

Vysvětlením Conchisových záměrů bychom ovšem neměli ospravedlňovat jeho zacházení s Nickem.

Lily de Seitasová příznačně objasňuje princip „masky“ metaforou evoluce: „Zamýšlel jste se někdy nad tím, proč se evoluce obtěžovala vytvořit tolik různých tvarů a velikostí? Nepřipadá vám to taky jako zbytečná námaha?“³¹ Tato slova vztahuje k tvrzení, že skutečnost tvoří pouze fikce, z nichž žádná není nezbytná. A pokračuje:

Základním principem, který řídí život, je náhoda. Maurice mi tvrdí, že dnes už o tom není třeba diskutovat. Pokud člověk studuje jadernou fyziku dostatečně do hloubky, zjistí, že jsou situace, při nichž rozhoduje pouze náhoda. Všichni si samozřejmě namlouváme, že to nemůže být pravda.³²

Náhodná byla volba Nicholase, náhodné byly události na Burani. Hned na samém počátku Conchis říká: „Plán namísto skutečnosti. Žádný plán neexistuje. Všechno je náhoda. A jedině, co nás zachrání, jsme my sami.“³³

Je zřejmé, že taková *vysvětlení* nemohou Nicholase – a ani čtenáře – uspokojit. Kde je ono hlubší poznání řádu světa, o němž Conchis mluvil? Kde je ono nahlédnutí za hranice světa, v němž žijeme?

Závěr nevysvětluje nic. Po komplikovaném systému násobících se lží nelze vyloučit, že i *poslední* vysvětlení není lež a že po něm tedy není možné přijít s dalším *posledním* vysvětlením – a tak dále do nekonečna. Conchis (neboť Lily de Seitasová jen tlumočí jeho názory) prostě dál kupí další výroky, které si protiřečí. A je možné, že hledání jakéhokoliv systému v Conchisových slovech je jen přijetím Nicholasova paranoidního pohledu na svět. Možná je jakýkoliv systém dílem náhody.

Nicholase Urfa zbavili všech jistot a všech předsudků, ale toto prázdné místo se nezaplnilo ničím novým. To je třeba mít na paměti při úvahách o prospěšnosti Conchisova experimentu pro Nickův další život a pro rozvoj jeho charakteru.

V.

Stěžejní pasáží knihy je Conchisovo vyprávění o německé okupaci Fraxu.

Za války byl Conchis jmenován starostou ostrova; v rámci této funkce se „spřátelil“ s velitelem nepočetné německé posádky, kultivovaným a kulturně založeným poručíkem Antonem Kluberem, jenž usiloval o vytvoření co nejpřátelštějšího vztahu mezi vojáky a místními. Jeho záměr se však zhroutil, když partyzáni z pevniny na podzim 1943 zavraždili čtveřici vojáků a na ostrov přijelo trestné komando sadistického plukovníka SS Wimmela. Wimmel zajme osmdesát ostrovanů jako rukojmí; ostatní mají pochytnat partyzány. Když to udělají a partyzány předají Němcům, budou rukojmí odvezeni do pracovního tábora; když se jim to nepodaří, bude všech osmdesát zajatců popraveno.

Partyzáni i jejich spojenci na ostrově jsou skutečně chyceni a během exemplární popravy těch, co přežili mučení, Wimmel postaví Conchise před volbu: může zachránit rukojmí, když dva polomrtvé partyzány vlastnoručně utluče pažbou samopalů. Conchis odmítne a esesáci popraví všech osmdesát rukojmích včetně Conchise. Ten však jako jediný přežije. Poručík Kluber krátce nato spáchá sebevraždu.

Na základě této zkušenosti Conchis zformuluje svůj koncept svobody:

Díky této zkušenosti jsem si plně uvědomil, co je to humor. Je to projev svobody. Právě díky existenci svobody existuje i smích. Bez smíchu by se mohl obejít jedině vesmír, v němž by bylo všechno předem určeno. Člověk koneckonců může uniknout poslednímu žertu jedině tak, že se stane obětí. Musí pochopit, že pokud bude neustále před vším utíkat, uteče sám sobě. Přestane existovat, nebude už svobodný...³⁴

Musíte se rozhodnout, Nicholasi. Bud' budete jako kapetan [vůdce partyzánů], který vraždil a znal jen to jediné, zato však pravé slovo [SVOBODA! jeho poslední výkřik], nebo jako Anton. Takový člověk přihlíží a zoufá. Nebo zoufá a přihlíží. V prvním případě se zabíjí fyzicky, v druhém morálně.³⁵

V Nicholasovi se střetávají dva koncepty svobody: Na jedné straně stojí neomezená volnost, umožňující naplňovat vlastní touhy, uspokojovat osobní ambice, což Nicholas, považující sám sebe za představitele generace posedlé individualismem, chápe jako generační postoj. A oproti tomu Conchisův názor: svoboda jako nevyhnutelná odpovědnost za své vlastní jednání.³⁶

Takto koncipovaná otázka svobody se znovu objeví ve scéně závěrečného soudu, kdy Nicholas dostane možnost potrestat Julii. S dŭtkami v ruce před bezbrannou Julií je znovu vystaven zkoušce, kterou chápe jako jistou paralelu ke Conchisovu válečnému rozhodnutí. Nakonec zvolí „svobodu neudeřit“.

Obdobnou volbou je setkání s mladým Američanem v poslední části románu. Za Nicholasem jej coby nového zájemce o práci na Fraxu zřejmě poslal sám Conchis. Nicholas má nutkání prozradit mu, co se dělo na ostrově, a tím Conchisovi zhatit plány, ale pak to neudělá. Co když Američan patří k *nim*? Co když Američan představuje další zkoušku? Kdyby v ní Nicholas neuspěl, mohli by mu zabránit v setkání Alison. „Nakonec jsem znovu zůstal stát s karabáčem v ruce, neschopný zasadit ránu.“³⁷

V tomto dilematu spočívá princip Nicholasova paranoidního vnímání světa: stále si není jist, jestli *zkouška* a *hra* nepokračují dál; neví, zdali lidé kolem něj nejsou součástí *spiknutí*. Své chování musí přizpůsobit tomu, aby mu oni umožnili znovu se setkat s Alison; aby se s ním Alison – až oni posoudí jeho chování – chtěla setkat... Conchis tak získal další roli: roli všemocného, vševědoucího Boha, schopného Nicholase okamžitě potrestat za sebemenší prohřešek. Je to poslední fáze jeho „masky“; jakkoliv se může zdát, že z románového světa zmizel, je stále přítomen jako demiurg hry.

V tom lze vidět další z conchisovských paradoxů a protimluvů: Na jedné straně chápe přítomnost Boha ve světě jen coby jednu z mnoha fikcí, které je třeba rozložit, na straně druhé si roli Boha vůči Nicholasovi sám nárokuje. Má-li být náhoda řídicím prvkem, pak v Conchisově případě na sebe vzala podobu libovůle – či svévole – tvůrce *boží hry*. Odpovědi na stěžejní otázky tu mají podobu paradoxu.

Nicholasovo morální poučení v závěru je dvojlomné. Jeho snaha „být dobrý“ se zdá být motivována toliko strachem z trestu a vidinou odměny – setkání s Alison. Uvědomuje si, že musí projevit „dostatečnou lítost a ochotu doznat své prohřešky“,³⁸ protože realitu kolem chápe jako test svého charakteru.

Není tedy divu, že jeho pocity oscilují mezi odcizením světu i lidem, zmarem a vykořeněností. Má tohle být výsledek Conchisova *experimentu*?

Antihrdina si vystačí s docela nepatrným kouskem naděje, s pouhým vědomím, že bude dál existovat; vezměte ho, velí naše doba, a postavte ho tam, kam právě dospěl vývoj lidstva, na křižovatku, před nějaké dilema. Když zvolí špatně, přijde o všechno, a když správně, odměnou mu bude jen pokračování toho, co už bylo.³⁹

V samém závěru románu se Nicholas konečně setká s Alison. Fowles nechává konec otevřený; nikoliv pouze v rovině dějové (otázka, zdali se hrdinům podaří milostný vztah obnovit, může být vděčným předmětem úvah, nicméně asi nebude tím podstatným pro myšlenkové vyznění textu),⁴⁰ ale především obecně lidské. Nicholasova osobnost je natolik nahlodána paranoiou, že zpočátku ani není s to Alison důvěřovat. Předpokládá, že jsou stále sledováni a vše je dalším pokračováním Conchisovy *božské hry*. Přesně, byť poněkud opatrně, vykládá závěr románu Martin Hilský: „Jedním z možných výkladů románu je, že Conchisův experiment Nicholase hluboce poškodil, že rozleptal jeho schopnost komukoliv důvěřovat, a tudíž kohokoliv milovat.“⁴¹

„...dokonalé vyvrcholení božské hry. Oni zmizeli a my jsme zůstali sami,“⁴² čteme v románu. Otázkou zůstává, nakolik se Conchisův experiment na Nicholasovi podepsal a

jak se vědomí, že všemocný, vševědoucí a trestající „Bůh“ zmizel a Nicholas se bude nadále zodpovídat jen sám sobě, promítne do jeho budoucích činů.

VI.

[John Fowles – *Sběratele*]

V literární tradici je zakotvena víra ve zušlechťující funkci utrpení. Jedná se o druh konvence, nezbytný pro dosažení katarze. Hrdina po všech zkouškách vzejde lidsky zkultivovaný, „lepší“ – a je s to tvářit v tvář trápení, jež prožil, uznat, že bylo k něčemu dobré, že přineslo své ovoce.

Nicholas se naučil chovat tak, jako by jej bezprostředně sledovala nějaká vyšší moc schopná jej za každý prohřešek okamžitě potrestat; ne desatero, ale vyšší imperativ, který celé desatero shrnuje: *Nezpůsobíš zbytečnou bolest...* Z tohoto hlediska se z Nicka stává skutečně „lepší člověk“. Že za to musel zaplatit vysokou cenu, což jej (možná) navždy poznamenal, je další z románových paradoxů. Závěr *Mága* nepřináší katarzi ani vykoupení hlavního hrdiny; spíše se zdá, jako kdyby Nicholas stál na začátku další cesty – stejně neznámé jako smysl předchozích zážitků.

Ve Fowlesově slavném debutu *Sběratele* unese mladou studentku malířství Mirandu Greyovou Kalibán,⁴³ ušlápnutý psychopatický úředník, sběratel motýlů Frederic Clegg. Ve sklepní kobce domu, kde ji Clegg drží, dokáže vnímavá, citlivá a inteligentní Miranda na stránkách svého deníku využít hrůzu své situace a strach ze smrti a bolesti k hluboké introspekci a mravnímu a lidskému růstu. Uvědomí si význam mravních zásad, důstojnosti a dobra. Tyto pojmy pro ni přestanou být jen vyprázdněnými floskulami, ale její nečekanou životní zkušeností nabudou konkrétního významu. Miranda ze sebe oloupe slupky předsudků a předzjednaných dogmat daných měšťáckou středostavovskou výchovou. Přestane být „poslušnou dceruškou váženého pana doktora“,⁴⁴ „nevinná, ale omšelá, pyšná a hloupá“.⁴⁵ Ujasní si význam lásky a sexu. Pochopí, co chce od života a co musí udělat, aby v budoucnu byla šťastná. Zažije hluboké sebepoznání:

*Podívala jsem se dnes ráno do zrcadla a viděla jsem to ve svých očích. Zdají se být mnohem starší i mladší. Když se to řekne, zní to jako nesmysl. Ale je to přesně ono. Isem starší i mladší. Starší, protože jsem se poučila, a mladší, protože mě do značné míry utvářelo to, co mě naučili starší lidé. Jejich vyčichlé názory se na mě nalepily jak bláto na střevíček. [...] Ale cítím v sobě tolik energie, která mě žene dál. Novou nezávislost.*⁴⁶

*Podivná myšlenka: nepřála bych si, aby mě tohle nepotkalo. Protože jestli se odtud dostanu, bude ze mě úplně jiný, a doufám, že lepší člověk. A jestli se odtud nedostanu, jestli se stane něco strašného, přesto budu vědět, že to, jaká jsem byla a jaká bych byla i zůstala, kdyby se tohle nepříhodilo, by nebyl ten člověk, jakým bych si přála být.*⁴⁷

Zejména si ale Miranda uvědomuje, že dokáže svou zkušenost přetavit v umění. Že se stane nejen lepším člověkem, ale i lepší malířkou.

Příležitost hrůzný zážitek „zhodnotit“ ovšem nedostane. Zemře ve svém sklepním vězení a román končí tím, že si zvrácený Kalibán hledá další oběť.⁴⁸ Žádná katarze, žádná spása. Prožitá utrpení nemělo smysl, nepřineslo osvobození ani zušlechtění. Miranda ovšem nezemřela v bláhové iluzi, krátce před smrtí si děsivou bezvýchodnost své situace uvědomila. Ztracené iluze, žádná naděje...

Nenávidím Boha. Nenávidím cokoli, co stvořilo tento svět a lidské plemeno, co umožnilo existenci lidí jako Kalibán a situaci jako ta moje.

Je-li nějaký Bůh, je to velký odporný pavouk ve tmě.

Nemůže být dobrý.

Ta bolest, to strašné prohlédnutí, k němuž jsem právě dospěla. Nemuselo to být. Je to jen bolest, a nic nevykupuje. Nic se z ní nerodí.

Všechno nadarmo. Všechno zmařené.

Čím je svět starší, tím je to zjevnější. Bomba a mučení v Alžírsku a hladovějící děti v Kongu. Je to stále větší a temnější. Stále víc utrpení pro stále víc lidí. A stále víc nadarmo.

*Jako kdyby praskly pojistky. Jsem tu uprostřed černé pravdy.*⁴⁹

Ačkoliv se tak dopustíme toho, čemu David Lodge říká „chybný záměr“ – tj. chyby spočívající v tom, že důkaz autorova záměru je hledán vně textu –, můžeme Mirandin osud vnímat jako odpověď na otázku, do jaké míry byl Conchisův krutý experiment pro Nicholase „zušlechťující“.

VII.

Mági Sběratel odrážejí Fowlesovo duchovní hledání na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Jako student Oxfordské university s velkým zaujetím (od podzimu 1948) četl francouzské existencialisty, Sartra a Camuse, a také Blaise Pascala, považovaného mnohdy za předchůdce existencialistů. Skeptika a ateistu Fowlese zaujal moment Pascalovy tzv. *la nuit de feu*, „nocí ohně“ 23. listopadu 1654, kdy mu bezprostřední blízkost smrti přivodila jakési duchovní prozření a uvědomění. Z mystického prožitku vzešla Pascalova bytostně antiracionalistická doktrína o spáse skrze milost a zdůrazňování emocionálního pochopení víry. Zaujetí francouzským myslitelem a matematikem ze sedmnáctého století odrážejí Fowlesovy deníky.

Pascal coby „lék“ na lidskou skepsi navrhoval tzv. „sázku“: Pokud Bůh neexistuje, skeptik vírou v něj nic neztratí; ale jestliže Bůh existuje, skeptik tím, že v něj věří, dosáhne věčného života. Fowles řešení, jež nabízela Pascalova „sázka“, odmítal, ale pascalovský prožitek náhlého prozření a uvědomění, „nocí ohně“, přisoudil některým svým hrdinům – těm, jimž je dopřán prožitek mystické, iracionální, velmi osobní konfrontace s tajemstvím vesmíru.⁵⁰

Ve spisovatelových tehdejších denících ovšem nalezneme i polemiku s Albertem Camusem, s jeho koncepcí svobody a iracionální vírou v člověka ztraceného v absurdním světě. Na druhé straně se přikláněl ke Camusově tezi, že člověku je dán pouze smrtelný život a jedinec svou vlastní hodnotu musí vymezovat vůči jeho absurditě. Fowlesův existencialismus musel být mocně ovlivněn Charlesem Darwinem – ostatně jeho biografka přímo hovoří o vlivu „biologického determinismu“: svobodná vůle nemůže být absolutní, svoboda je ovlivněna faktory mimo lidskou kontrolu (z Fowlesových hrdinů je vhodným dokladem této teze Frederic Clegg). Fowles se snažil popsat kolísající hranice skutečné osobní svobody a určit ty momenty, v nichž je volba možná a v nichž je nemožná, a pokoušel se vytvořit imaginární pole pro svobodnou hru své vlastní relativně svobodné vůle.

Byť se John Fowles považoval za ateistu, při úvahách o smrti a svobodě se nemohl vyhnout otázkám o povaze Boha. Důležitou roli zde hrálo spisovatelovo zaujetí přírodou a zájmem o přírodní vědy. Radost ze souznění s přírodou v mladém Fowlesovi vyvolávala prožitky až „panteistického štěstí“. Když se tyto pocity pokoušel v denících intelektuálně zpracovat, došel ke ztotožnění Boha s nekonečnými možnostmi života. Bůh se stal svobodou, která umožňuje všechny další svobody. „Bůh jako někdo, kdo vybírá z možností,“ stojí ve Fowlesově deníku. „Existence možností není sama o sobě důkazem Boha, ale volba z nich ano. Bůh je řadou možností, které se průběžně vyvíjejí.“ – „Nezbytnou přirozeností Boha je, že neexistuje a že tudíž štěstí lidskosti závisí na osobní sebejistotě a přijetí celého toho bohaprázdného vesmíru a existence předpokládá – prostě... lásku a úctu k bližnímu – vlídné sobectví, kontrolované požitkářství.“⁵¹

Tento řetězec úvah o Bohu, směřujících až k jeho popření, stojí i v pozadí intelektuálního vývoje (či zrání) některých Fowlesových postav. Jeho hrdinové si v určitou chvíli uvědomí, že jsou sami, prožívají pocit existenciálního opuštění Bohem. Pocit, který s sebou nepřináší smutek, ale vyjasnění. Úlevu, pochopení. Převzetí zodpovědnosti za svůj život.

V Kalibánově vězení si Miranda do svého deníku zapíše:

Sedím tu a přemýšlím o Bohu. Asi už v Boha nevěřím. [...] Ted' myslím vím, že Bůh do ničeho nezasahuje, tak to aspoň cítím. Necháává nás trpět. Když se člověk modlí o svobodu, možná že se mu uleví jen proto, že se modlí, nebo proto, že se tak jako tak děje něco, co mu svobodu přinese. Ale Bůh neslyší. Takové lidské schopnosti jako slyšet nebo vidět, mít soucit nebo pomoci, v sobě nemá. Možná, že stvořil svět a základní zákony hmoty a vývoje. Ale nemůže se starat o každého jednotlivce. Naplánoval to tak, že někdo je veselý a jiný smutný, že někomu všechno vychází a jinému ne. Kdo je smutný a kdo ne, to neví, a také se o to nestará.

Už několik dní mám pocit, že mě Bůh opustil. A cítím, že je to tak poctivější, racionálnější a nějak jasnější. Pořád sice v nějakého Boha věřím, ale ten je tak vzdálený, tak chladný, tak matematický. Vidím, že musíme žít tak, jako kdyby žádný Bůh nebyl. Modlení, pobožnosti a zpívání v kostele – to všechno je hloupost a k ničemu. [...] Nemá smysl spoléhat se jen tak obecně na štěstí, na Prozřetelnost nebo na to, že na vás Bůh pohlédne milosrdným okem. Člověk musí jednat a bít se sám za sebe.

Nebe je úplně prázdné. Nádherně čisté a prázdné.

Jako kdyby architekti a stavitelé bydleli ve všech domech, které postavili! Nebo mohli ve všech bydlet. Vždyť je to plně jasné, přímo to bije do očí. Nějaký Bůh být musí, a o nás nemůže vědět vůbec nic.⁵²

VIII.

[John Fowles – *Daniel Martin*]

Motto Fowlesova vrcholného, myšlenkově nejambicióznějšího a nejhlubšího románu *Daniel Martin* – „Krise spočívá přesně v té skutečnosti, že staré umírá a nové se nemůže narodit...“ z Antonia Gramsciho – by mohlo být i mottem *Sběratele*, neboť vystihuje fázi duchovní proměny vězněné Mirandy. Tváří v tvář nepochopitelné krutosti projde její víra v Boha a smysluplný řád světa krizí. To staré zaniklo, nové ale nedostalo příležitost se zrodit.

Autobiografický *Daniel Martin* je portrétem anglického intelektuála středního věku, který rekapituluje svůj život a vztahy a snaží se najít svou identitu, nejen osobní, ale i národní. Do tohoto hledání patří i vyrovnání se s náboženstvím.

Daniel Martin je stejně jako jeho autor skeptik a ateista. Odmítnutí víry a náboženství Daniel chápe jako akt vzdoru vůči otci, venkovskému faráři. Dětství na anglickém venkově třicátých let je prostoupeno nudou; později měl Daniel pocit, že byl vychován v devatenáctém století, neboť to dvacáté začalo až po roce 1945. A tak se mu víra jeví jako něco, co do současnosti nepatří, co svou spořádaností, harmonií a optimismem patří do minula. Zkrátka jako něco, co v současném světě nemá místo, neboť se nevztahuje k jeho současnému uspořádání. O otci Daniel píše: „Prostřednictvím své opravdové víry se upíral k harmonickému uspořádání světa...“⁵³

Danielův ateismus je v románu konfrontován s vírou jeho dlouholetého přítele Anthonyho Malloryho, katolického filozofa přednášejícího na Oxfordu. Pro něj je – samozřejmě s jistou mírou sebeironie a nadsázky – skepse moderní doby (hlavní dějová linie románu se odehrává v půlce sedmdesátých let dvacátého století), tak protikladná jeho víře, „ztělesněním ďábla“. V rozhovoru s titulní postavou odmítá beckettovsky černohumornou charakterizaci světa jednoho svého studenta jako něco, co nepatří do filozofie (do *jeho* filozofie), ale do literatury...

„Stále nejsem schopen pohnout s hádankou boží existence. Ale ďáblovi jsem už přišel na kloub.“

„Tak co je ďábel?“

„Neschopnost vidět souvislosti. [...] Jeden z mých studentů mi asi před rokem či dvěma prozradil, že dvacáté století lze přirovnat ke zjištění, že jsme všichni herci ve špatné komedii, a to přesně v tom okamžiku, kdy jsme objevili, že ji nikdo nenapsal a nikdo se na ni nedívá a že jediným dalším divadlem ve městě je hřbitov.“⁵⁴

Anthonyho víra projde zatěžkávací zkouškou v podobě nevléčitelné nemoci. Po mnohaleté roztržce navštíví Daniel svého na rakovinu umírajícího přítele v nemocnici a Anthony se při rozhovoru s ním ohlíží za svou minulostí a přemítá nad tím, jak mu jeho víra pomáhá vyrovnat se s nemocí. Říká:

Když mi to poprvé řekli, byl jsem velmi poděšen. Hořkost? Když jde do tuhého, pak okolnost, že člověk strávil větší část života lingvistickými analýzami a etickými teoriemi, mu nepomůže ani trochu. [...] Stejně tak tomu je i s vírou a teologií. Jediné, co zpočátku cítíš, je zdrcující pocit nespravedlnosti. Nespravedlnosti božské či přirozené, na tom ne-sejde. Nejsi schopen přemýšlet o minulosti. Myšlenky se ti upínají pouze k budoucnosti, kterou už nikdy neprožiješ. Takový stav myslí začne být tak vyčerpávající a nesmyslný, že

se z něho musíš – či alespoň já jsem musel – dostat racionální úvahou. [...] Další představa, které se člověk musí zbavit, je trest. Zhřešil jsem, proto zemřu. Tady o tom vědí úplně všechno. Velice přesvědčivě ti vysvětlí, že karcinomy, přinejmenším ten můj druh, jsou příkladem naprosté náhody. Podstatně méně si však jsou jisti, proč má tento princip fungovat v přirozeném řádu věcí. Nakonec zbudou jen jednoduchá domácká pořekadla. Všechno zlé pro něco dobré, znáš to. V takové situaci to dobré závisí zjevně na oběti. Ne bez jisté ironie v sobě objevují přání konat dobro tím víc, čím víc na ně mohou pouze myslet. [...] Neoddávám se sebeponižování před... trůnem věčnosti. Odvážím se říci, že jsem nashromáždil dost zásluh, abych svatého Petra přesvědčil. Ale tahle představa božského výběřčího cla nebyla nikdy příliš hodnověrná, že.⁵⁵

Obdobně jako u Fowlesových předchozích hrdinů je i u Anthony víra a vědomí, že žije ve světě, který má svůj řád, konfrontována s pocitem nespravedlnosti, s faktem náhody, která nemá smysl a již nelze vysvětlit. („Velice přesvědčivě ti vysvětlí, že karcinomy, přinejmenším ten můj druh, jsou příkladem naprosté náhody. Podstatně méně si však jsou jisti, proč má tento princip fungovat v přirozeném řádu věcí.“) Jeho svět je otřesen v základech, jeho dosavadní myšlenky a dílo mu nepomáhají vyrovnat se s tím, že předčasně zemře. Nicméně i přesto tvrdí, že stále má v sobě dost víry, „absolutní víru v Krista.“⁵⁶ Navzdory tomu krátce po Danielovu odchodu z nemocnice zanícený katolík Anthony spáchá sebevraždu. Jeho čin přesně interpretuje Martin Hilský:

[...] Fowles nenechává své čtenáře na pochybách o tom, že Anthonyho čin není motivován jen beznadějnou zdravotní situací, ale také otřesně hlubokým zklamáním ze sebe sama, zhroucením všeho, čemu Anthony věřil a čím žil. Dialog Daniela a Anthonyho lze pokládat za centrální pasáž celého románu a za nejpřesvědčivější výraz duchovní krize, která nemá pouze duchovní charakter.⁵⁷

Skepse a ateismus je tu postojem odvozeným z existenciálního prožívání moderního světa, z historie dvacátého století, z nedostatku absolutních pravd. Ještě v dobách jejich studentského přátelství Anthony Mallory Danielovi říká: „...odvozovat skepsi z neexistence trestu je téměř tak špatné jako odvozovat víru z jistoty milosti.“⁵⁸ Inteligentní a vnímavý Daniel to dobře chápe a pro jeho introspektivní povahu je příznačné, že si uvědomuje, že prázdnotu vzniklou při odmítnutí existence Boha je třeba něčím zaplnit:

Celý svůj život jsem se otáčel mezi vírou v alespoň jistý stupeň svobodné vůle a vírou v determinismus. Nakonec jsem dospěl k jedinému jasnému závěru, že moje svobodně provedená rozhodnutí nejsou o nic moudřejší než slepý diktát osudu. Jeden z netvorů, které otec choval v teologickém bestiáři ze sedmáctého století, se jmenoval kvietismus; kdykoliv na něho otec útočil, připadal mi tento postoj přitažlivý... názor, že ctnosti i neřesti jsou nepřátelé milosti. K milosti jsem nepochybně nedospěl, nenalezl jsem však ani důvod předpokládat, že oddání se svému naturelu je pro člověka prospěšnější než mu odporovat. Naskýtá se zde ovšem obtíž, poslední problém: kterak se dobrat vlastní povahy.⁵⁹

IX.

[John Fowles – *Larva*]

Lze namítnout, že řeší-li otázky smyslu víry v Boha v moderním světě autor, který se vymezuje jako ateista, jsou závěry, k nimž může dojít, předvídatelné. Že tomu tak není, dokazuje mj. i historická sci-fi detektivka *Larva*, odehrávající se v roce 1736, která vychází z Fowlesova mnoholetého zájmu o rozkolnický protestantismus. Hlavní hrdinka Rebeka Leeová se na základě zážitku setkání s civilizací z jiného světa (mimozemského či z budoucnosti), který chápe jako hluboký mystický prožitek, přerodí z prostitutky v náboženskou vizionářku,⁶⁰ matku pozdější zakladatelky sekty *Shakerů*.

Fowles se o náboženské rozkolníky osmnáctého století zajímal už od šedesátých let. Navzdory svému ateismu se s nimi „identifikoval“, zejména byl hrdý na vzdálené metodistické a nonkonformistické kořeny rodiny své matky.⁶¹ Sektářští rozkolníci osmnáctého století se mu stali symbolem elity a duchovního sebeuvědomění, víry založené na emocích

a nikoliv rozumu.⁶² Snad i odtud pramení to, že na svou hlavní hrdinku náboženskou vizionářku autor pohlíží až téměř s úctou k daru, jež jí byl dán.

Těhotná Rebeka náhle díky „vnuknutí“ pocítí, že její dítě bude děvče:

Usmívá se proto, že Kristova milost jí právě dopřála první prorocství – dítě v jejím lůně bude dcera. Dnes bychom řekli, že sama v sobě objevila, že si to přeje – a tak bychom zcela nepochopili, co ona cítí. Neusmívá se proto, že vnitřně ví a těší se z toho. Je to úsměv člověka, který uslyšel zvěstování a stal se jeho součástí.⁶³

Rebečiným „protihráčem“ je vyšetřovatel Henry Ayscough, racionální právník, zastánce statu quo, muž řádu, a rozumu. Oproti Rebece představuje protikladný princip, odlišnou polovinu lidského ducha. Svým způsobem v románu zastupuje současnou dobu, byť v jakési její „předmoderní“ fázi.

Dnešní člověk by ani na okamžik nepochyboval, že Rebeka lže, nebo si alespoň vymýšlí. [Když hovoří o svých viděních – pozn. M. S.] Bohové se už nezjevují, pouze Panna Maria tu a tam navštíví negramotné rolníky ve Středomoří. Dokonce i v Ayscoughově době se už taková vidění považovala za katolický podvrh, za něco, co dobří protestanté očekávali a čím opovrhovali. Avšak jeho Anglie, dokonce i jeho vlastní vrstva měly k jistotě ještě velmi daleko.⁶⁴

Je příznačné, že tento rozumový a bystrý muž Rebece nikdy nedokáže porozumět. „Moudrý a střízlivý bůh evoluce“ lidi jako Rebeka považuje za „daleko méně žádoucí“.⁶⁵ Přesto se zdá, že jistota, k níž lidstvo od dob Ayscoughovy Anglie dospělo, zas tak úplně jistá není.

Studie vznikla v rámci výzkumného záměru MŠMT č. MSM 619895211 „Pluralita kultury a demokracie“.

Poznámky:

- 1 Vladimír Svatoň, *Proměny dávných příběhů*, Praha, Univerzita Karlova 2004, s. 98.
- 2 Malcolm Bradbury, *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, London – Oxford – New York, Oxford University Press 1973. Kapitola XVI „The Novelist as Impresario: John Fowles and His Magus“, s. 256–271.
- 3 Tamtéž, s. 270–271.
- 4 Tamtéž, s. 268.
- 5 Martin Hilský, *Současný britský román*, Jinočany, H&H 1991, s. 103.
- 6 Bradbury, „The Novelist as Impresario: John Fowles and His Magus“, s. 268.
- 7 Hilský, *Současný britský román*, s. 104–105.
- 8 Tamtéž, s. 100.
- 9 John Fowles, *Mág*, Praha, Volvox Globator 1999 [1966, revidované vydání 1977], s. 8. Všechny citace z *Mága* v překladu Josefa Línska.
- 10 *Mág*, s. 8.
- 11 Nicholas o svém sebevražděním pokusu píše: „Ve skutečnosti jsem nechtěl umřít doopravdy, ale jako Merkucio. Šlo mi o smrt, která se lidem vryje do paměti, ne o skutečnou smrt a skutečnou sebevraždu, jejímž prostřednictvím bych se vymazal ze světa.“ *Mág*, s. 53.
- 12 Srov. Vladimír Svatoň, *Proměny dávných příběhů*, s. 200.
- 13 Vladimír Svatoň, *Proměny dávných příběhů*, s. 202.
- 14 V „Úvodu“ Fowles píše, že román není křížovkou jen s jedním souborem řešení, a přirovnává jej k Roscharchovu psychologickému testu: „Jeho smyslem je jakákoliv reakce, kterou vyvolá u čtenáře, a pokud jde o mě, žádná „správná“ předem daná reakce neexistuje.“ *Mág*, s. 9.
- 15 Celistvé rozboru románu nabízí např. Malcolm Bradbury (*Possibilities*) a Martin Hilský (*Současný britský román*).
- 16 Hilský píše, že každá z představ o Conchisovi „se ukáže být klamnou a Nicholas ani čtenář, se nikdy nedozví, kdo vlastně Conchis je.“ *Současný britský román*, s. 102. Malcolm Bradbury považuje za ústřední dvojnásobnost role mága Conchise, tvůrce boží hry. Je jednak kněz, mudrc a terapeut, ale je také podvodník (eskamotér – *trickster*), padělatel, manipulátor s iluzemi a ničitel

duší. V jistém smyslu je samotným romanopiscem. *The Modern British Novel 1878–2001*, London, Penguin 2001, s. 385.

17 *Mág*, s. 69.

18 Tamtéž, s. 119.

19 Tamtéž, s. 88.

20 Tamtéž, s. 245.

21 Tamtéž, s. 418.

22 Tamtéž, s. 429.

23 Tamtéž, s. 432–433.

24 Tamtéž, s. 435.

25 Tamtéž, s. 551.

26 Tamtéž, s. 552.

27 Tamtéž, s. 552.

28 Tamtéž, s. 268.

29 Tamtéž, s. 245.

30 Tamtéž, s. 203.

31 Tamtéž, s. 553. Na jiném místě říká Julia Nicholasovi, že evoluce je zdánlivě sadistické spiknutí proti jedinci (s. 420). Až v samém závěru, kdy do sebe jednotlivé střípky začínají alespoň částečně zapadat, nám dochází, že všichni kolem Conchise sdílejí jeho názory. Kdyby byl Nicholas pozornější, možná by mu mohlo být dřív jasné, že Julia není Conchisovou obětí či pacientkou, ale jeho spolupracovnicí. Na druhé straně, díky tomu, že se čtenář prakticky zcela ztotožňuje s Nicholasovým pohledem na věc, jelikož nikdy neví víc než vypravěč, je zcela zřejmé, jak obtížné je se v té záplavě zcela protichůdných výroků orientovat.

32 *Mág*, s. 553.

33 Tamtéž, s. 110.

34 Tamtéž, s. 382.

35 Tamtéž, s. 383.

36 Nick k tomu říká: „Zdalo se mi, že mu jde o cosi mnohem staršího, než je existenciální svoboda – o jakýsi morální imperativ, o pojem téměř křesťanský...“ *Mág*, s. 385.

37 Tamtéž, s. 545–546.

38 Tamtéž, s. 557.

39 Tamtéž, s. 569.

40 Zde se nabízí další možná paralela s Dickensovými *Nadějnými vyhlídkami*.

41 Martin Hilský, *Současný britský román*, s. 106.

42 *Mág*, s. 577.

43 Stejně jako *Mág* i *Sběratele* se opírá o aluze na Shakespeareovu *Bouři*.

44 John Fowles, *Sběratele*, Praha, Odeon 1988 [1963], s. 250. Všechny ukázky v překladu Elišky Hornátové.

45 Tamtéž, s. 251.

46 Tamtéž, s. 251.

47 Tamtéž, s. 253–254.

48 Připomeňme jen na okraj, že thrillerovitého *Sběratele* lze číst jako alegorii o tom, jak je vše čisté a krásné ničeno kalibánstvím „nových lidí“, zbohatlé střední třídy bez duše a bez ducha, agresivních maloměšťáků.

49 *Sběratele*, s. 257.

50 Eileen Warburton, *John Fowles. A Life in Two Worlds*, London, Jonathan Cape 2004, s. 58–59. Vzpomeňme na tomto místě mystický zážitek Maurice Conchise v *Mágovi*. Jak uvádí Warburtonová (s. 61–63), Fowles při psaní této epizody vycházel z vlastního zážitku z ornitologické expedice do Finska.

51 Warburton, *John Fowles*, s. 61.

52 *Sběratele*, s. 227–228. Kurzívou původní.

53 John Fowles, *Daniel Martin*, Praha, Volvox Globator 2002 [1977], s. 84. Všechny ukázky v překladu Rudolfa Chalupského. Ztělesněním tohoto náboženství jiných časů je i naivně optimistická tetička Millie, která Daniela spolu s otcem vychovávala (jeho matka zemřela, když byly chlapci čtyři roky). V románu čteme: „Její opravdové náboženství se neopíralo o církve, ale vycházelo z jejích názorů na motivy ostatních lidí, na vesnické skandály a tragédie. Často pronášela větičku, která vždy ukončila diskuzi o jakémkoliv nenapravitelné katastrofě: *Kdo ví, k čemu to bude dobré*.“ Dokonce i otec na ni soucitně pohlédl přes své brýle při takovém projevu optimismu. Jednou jsem se jí přímo vysmál: to když jsme byli spolu sami a ona svoji frázičku předtím použila o situaci, již by i sám Dr. Pangloss [satirizovaná postava pošetilého optimisty z Voltairova *Candida* – pozn. M. S.] pokládal za zcela beznadějnou. Klidně mi odpověděla: „Doufat není hřích, Danieli.“ (s. 92)

54 Tamtéž, s. 193.

55 Tamtéž, s. 183.

56 Tamtéž, s. 183.

57 Hliský, *Současný britský román*, s. 121.

58 *Daniel Martin*, s. 90.

59 Tamtéž, s. 166.

60 Příznačné je – a lze to chápat jako jakýsi spojující oblouk s *Mágem* –, že Rebeka, aby se skutečně duchovně přerodila, musí předtím projít hlubokým lidským ponížením: lord B. ji nutí souložit se svým retardovaným hluchoněмым sluhou Dickem.

61 Warburton, *John Fowles*, s. 413.

62 Tamtéž, s. 413–414.

63 John Fowles, *Larva*, přel. Jiří Hanuš, Praha, Volvox Globator 1985, s. 389.

64 Tamtéž, s. s. 408.

65 „[...] až na jednu či dvě okrajové věci, jako je umění a náboženství,“ dodává Fowles, jenž obdobně jako ve slavné *Francouzově milence* vstupuje do vyprávění s komentáři, aby čtenáři přiblížil dobu děje. *Larva*, s. 424.