

Doslov

Filozofie jako fraška  
aneb velká témata  
v románech Toma McCarthyho

Seznamy titulů nominovaných na Bookerovu cenu nezřídka překvapí a přitáhnou pozornost čtenářů ke zcela novému jménu. Tom McCarthy, jenž se s románem nazvaným tajuplně *C* stal favoritem loňského ročníku, takovým autorem je a zároveň není. V uměleckých a literárních kruzích byl poměrně známou osobou minimálně již od té doby, co s manifestem „polofiktivní“ Mezinárodní nekronautické společnosti vystoupil na parodickém uměleckém bienále organizovaném britským výtvarníkem Gavinem Turkem v roce 1999. Manifest, který McCarthy na akci rozdával, vlastně poměrně jasně vystihuje inspirační zdroje jeho psaní: to je především evropská avantgarda, v případě manifestu konkrétně Marinetti, francouzští surrealisté, a dále tradice zejména kontinentálního myšlení, ale též komická nebo satirická hnutí jako Neue Slowenische Kunst či Asociace anonymních astronautů. Co se konkrétních aktivit týče, od konce devadesátých let podnikla Mezinárodní nekronautická společnost několik happeningů nebo performancí, k nimž patřily výslechy známých kulturních osobností v místnosti navržené údajně tak, aby její atmosféra připomínala výslechy stalinské tajné policie a současně amerického Výboru pro neamerickou činnost, vyhlášení Berlína za „světovou metropoli smrti“ a pořízení rozsáhlé dokumentace míst, kde došlo ke smazání nebo zakrytí stopy smrti. Fascinace moderními technologiemi, strategiemi moci, reprezentace a opakování – to vše jsou témata, jež prolínají McCarthyho výtvarné a literární angažmá.

Je možná trochu příznačné, že tento absolvent oxfordské anglistiky vstoupil do literatury přes výtvarné umění. Zatímco ostrovní literární kruhy jsou poměrně konzervativní a někdy až ostentativně dávají odpor ke kontinentálnímu, hlavně francouzskému myšlení, v oblasti výtvarných umění našli Derrida, Bataille, Deleuze a další živnou půdu a ostrovní umělecká kritika, stejně jako výtvarná kritika v celé Evropě, se tímto druhem myšlení silně inspirovala. S oním konzervatismem v oblasti literární teorie souvisí i jistý konzervatismus v samotné literatuře. Na britských ostrovech se například nikdy neujalo experimentální psaní, jež dominovalo kontinentálním literaturám od sklonku padesátých let. Pravda, ostrovy daly světu Joyce, Eliota, Woolfovou, nicméně po válce přišla změna a návrat k tradičnímu příběhu, vyprávění, který byl nejen rozhněvanými mladými muži vnímán jako cosi bytostně britského. A tak třeba i takový frankofil jako John Fowles píše na sklonku šedesátých let, že francouzský nový román je slepá ulička, ba dokonce neváhá v souvislosti s Robbe-Grillem a Sarrautovou použít slovo ostuda. Ve druhé polovině dvacátého století pak ostrovní literatuře vládlo několik generací vynikajících autorů od Anguse Wilsona a Angely Carterové přes „amisovskou generaci“ (Martin Amis, Salman Rushdie, Ian McEwan, Graham Swift) až po plejádu úspěšných mladších autorů. Většina těchto autorů sice možná s uznáním četla Joyce, ale své literární vzory hledala spíše mezi klasiky 19. století, jako byli Dickens, Hardy či Eliotová. Z autorů písícih v posledním desetiletí, kteří se dějové výstavbě románů výrazně vyhýbají, lze jmenovat například Ira Johna Banvilla, jenž navazuje na modernisty typu Nabokova, nebo vynikající Nicolu Barkerovou, autorku několika inspirativních, znepokojujících románů, včetně česky vydaného *Doširoka otevřené* (Odeon 2001). Takoví autoři jsou sice vysoce ceněni kritikou a svými písícihmi kolegy, ovšem čtenářský ohlas jejich knih nebývá velký. Řečeno jinými slovy, mainstreamová literatura – a neplatí to jen pro britskou prózu, si zvykla na příběh.

Je nabíledni, že autoři, kteří se této tendenci programově vyhýbají, ba se dokonce vymezují proti ní, nemají vstup na literární scénu snadný. A to byl právě případ Toma McCarthyho.

Svůj literární debut *Zbytek* (Remainder) nabízel neúspěšně několika nakladatelům, až jej nakonec vydal roku 2005 v Paříži v malém galerijním nakladatelství Metronome Press v nákladu pouhých sedmi stovek výtisků. Kniha se nedostala ani do běžné distribuce, prodávala se v knihkupectvích při galeriích a muzeích, přesto si čtenáře našla a hlavně záhy získala na svou stranu kritiky. Po nadšených ohlasech v prestižních periodikách typu *London Review of Books* byla nakonec vydána v zavedenějším nakladatelství (nabídka velkých domů, které knihu prve odmítly, McCarthy dost příkře zavrhl) Alma Books (2006) a o rok později pak vyšla ve velkém americkém nakladatelství Vintage (2007). Knize se dostalo veliké pozornosti – po nějakou dobu se držela mezi nejprodávanějšími tituly jak v Británii, tak v Americe, následovaly skvělé recenze, literární ceny a všeobecné uznání pro McCarthyho, jenž začal být vnímán jako nový, svěží hlas na britské literární scéně.

Lze se snad oprávněně domnívat, že nadšení, které McCarthy svým románem vzbudil, do značné míry pramení právě z originality a zvláštní inspirace čerpané mimo tradici ostrovní literatury. Jeho vzory jsou Blanchot, Robbe-Grillet, ale též Hyusmans či Perec. Ostrovní literární tradici víceméně pomíjí – s výjimkou Joyce, jemuž se věnuje kriticky, a též kontroverzního Alexandera Trocchiho, autora kultovního, byť dnes trochu nedoceneného románu *Kainova kniha* (Odeon 2007). McCarthy na Trocchim oceňuje, že se nenechává svázat tradičním příběhem, „vrcholy a údolími, pozvolnými úbočími zdvihajícími se do dramatických výšin nebo útesy, z nichž se rozevírají široké perspektivy.“ Namísto toho, píše McCarthy, nabízí Trocchi svým čtenářům „nekonečnou tundru – tundry jsou nevládné, monotónní, rádoby se opakují, jsou všechny stejné a zároveň nejsou stejné.“ McCarthy – patrně inspirován Blanchotem – se zaměřuje na Trocchiho „prostorou senzibilitu“ (přirovnává ho v tomto ohledu k Melvillovi a Marloweovi) a popisuje zvláštní prostor obývaný protagonistou *Kainovy knihy*: ten totiž většinu času tráví na člunu kotvícím na moři v blízkosti Manhattanu. Na jedné straně se tak jeho pohledu nabízí slavné newyorské mrakodrapy, centrum novodobé civil-

zace, na straně druhé pak nekonečný horizont Atlantiku, při pohledu na nějž si je člověk nucen klást otázku, jak daleko lze jít, aniž by zanikl, byl vymazán. V tomto ohledu, dovozuje McCarthy, je označení „nihilista“ v případě Trocchiho výstižné: „Je nihilistou nikoli snad v laickém významu tohoto slova, totiž jako někdo s chmurnou životní perspektivou, nýbrž jakožto člověk, jehož veškerá umělecká senzibilita vychází z důvěrného vztahu k prostoru smrti, stávání se ničím.“

Tím nejvyšším Trocchiho cílem, uzavírá McCarthy, je dosáhnout „archetypálního tragického okamžiku a transcendence, již tento okamžik nabízí“. Trocchi podle McCarthyho usiluje o „dosažení absolutní nehybnosti tragédie, její bezčasovosti, současně ale odmítá estetický modus (tragédii), jež by tento absolutní klid umožnila, neboť, jak již sdělil svým feťáckým kamarádům, to kvůli smrti tragédie je víc než nezbytně nutné psát si deník.“\*

Vše, co McCarthy píše o Trocchim, by s trochou nadsázky bylo možné říct i o jeho tvorbě. Ani on nenabízí čtenáři snadno stravitelné příběhy, nýbrž ho vrhá do labyrintu, v němž jsou všechny uličky slepé; nekonečným opakováním motivů se jej snaží posunout na onu hranici, na níž žije svůj život protagonista *Kainovy knihy*, totiž na předěl mezi slovy a tichem, mezi bytím a nebytím, odkud si znovu a znovu klade otázku, co je to literatura a zda je vůbec možná.

Antihrdina McCarthyho románového debutu navazuje na slavné předchůdce: Sartrova Roquetina a Hyusmansova Des Esseintese. Podobně jako protagonista *Nevolnosti*, i on je iritován otravným hmotným světem. Špína, skvrny, kávová sedlina – z toho všeho se mu dělá nevolno, neboť mu tyto věci – docela oprávněně, jakkoli je to zvláštní – přijdou reálnější než on sám. Tyto derričovské stopy – zbytky po přebytečné látce, od nichž román odvozuje svůj název – jej dovádějí k šílenství, k horečnaté aktivitě, kdy vymýšlí nová a nová opakování všedních situací. Teprve jejich opakování dokáže existenciální úzkost zaplašit.

\* Tom McCarthy: A Moveable Void. 3:AM Magazine, 20. října 2006

V konstruování světa kolem sebe se zase podobá Des Esseintsovi. A stejně jako on disponuje pro tuto svou libůstku poměrně neomezenými prostředky. Des Esseintes je potomek šlechtického rodu a veškeré zděděné jmění věnuje na rekonstrukci domu na předměstí Paříže, z něhož se snaží vytěsnit vše přirozené. Stejně tak McCarthyův protagonista: ten se stane obětí jakési letecké katastrofy – její detaily se nedozvíme, protože mimosoudní vyrovnání mu zakazuje o podrobnostech mluvit a on si navíc stejně nic nepamatuje – a od aerolinek dostane neuvěřitelnou kompenzaci ve výši 8,5 milionu liber. O nějakém urovnání („settlement“) však nelze mluvit ani náhodou. Hrdinův život je zcela vymknut z kloubů. Když se probere z kómatu, musí se všechno učit znovu. Na fyzioterapii se učí pohybovat rukou, zdvihat různé předměty. Patrně i v důsledku toho pak věnuje neúměrnou, obsesivní pozornost běžným věcem, jako jsou lístky veřejné dopravy, věrnostní karty atd. Když pak oslavuje dosažené narovnání s leteckou společností, zahlédne prasklinu ve zdi a tuto prasklinu si překopíruje na papír, jeho život se roztáčí do bizarní spirály. Uvědomí si totiž, že právě v okamžiku, kdy prasklinu kopíroval, zakusil pocit reálného bytí. Prozrazuje nám, že celý život jej pronásledoval pocit jisté nedostatečnosti, vždy, když viděl v televizi Roberta De Nira – jak jde po ulici, zapaluje si cigaretu, otevírá ledničku – měl dojem, že tento herec je skutečnější než on sám. Při pohledu na prasklinu jako by si ale uvědomil, že tato intenzivnější úroveň bytí není dána ani tak osobou De Nira, ale jako aktem opakování. Získané finanční prostředky se proto rozhodne využít na vytvoření kopie světa, který znal z doby před nehodou, anebo o němž se alespoň domnívá, že ho znal. Veškerá „autenticita“ je vytěsněna; nakonec není důležité, jestli to, co je „ztvárňováno“ (re-enacted), se skutečně stalo či nikoli, skutečnou realitou se stává simulacrum.

Tento zvláštní vztah mezi skutečností a fikcí dokumentuje autor na příkladu akcií: „„Akcie si neustále někdo kupuje a zase je prodává,“ řekl. „Ceny nejsou vůbec fixní: mění se podle toho, co za ně jsou lidé ochotni zaplatit. Když si lidé kupují akcie, neurčují jejich hodnotu podle toho, co tyto akcie reprezentují ve

zboží nebo službách: hodnotí je podle toho, co *by mohly stát v nějaké imaginární budoucnosti.* – „No jo, jenže co když tahle budoucnost přijde a ony nebudou mít tu hodnotu, kterou jim lidi připisovali?“ – „To se nikdy nestane,“ odvětil, „až nastane tahle budoucnost, budou si lidi zase představovat jinou další. Kolektivní představivost všech investorů neustále vytváří nové budoucnosti a díky tomu se akcie stále prodávají. Samozřejmě občas se stane, že některé akcie už představivost lidí nezaujmu, a ty pak padnou.““

Schizofreničnost světa, nemožnost reprezentace, známé modernistické dilema, jaké čtenář tak dobře zná z Eliota nebo Faulknera, totiž touhu vykročit za tragický okamžik a současně nemožnost věřit v tragédii, podává McCarthy formou frašky. Právě nemožnost tragédie zakládá nutnost pojednávat velká témata touto formou. McCarthy jako by zde navazoval na geniální román Georgese Pereca *Život návod k použití*, který je působivou „komedií lidské existence“ (Václav Jamek) a zároveň vynikajícím katalogem příběhů. McCarthyovský hrdina sám tvoří druhý, simulovaný život za použití velice omezeného repertoáru: najme si agenturu, aby mu našla dům podobný tomu, který mu uvízl v paměti, tento dům nechá podle potřeby opravit, najme herce, kteří budou plnit jednotlivé „úlohy“ obyvatel předlohy: paní bude celý den vařit játra, mechanik bude na dvoře spravovat motorku atd. Tento šílený plán je zprvu čtenáři k smíchu, postupně však – jak jsou epizody propracovanější – se do frašky vkrádá zlověstný škleb, stín smrti. Od prvotních docela nevinných performancí se spirála roztáčí výš a výš, takže zatímco na počátku ho uspokojí kopie domu, později chce přehrát přestřelku, vyloupení banky a únos letadla. Při posledních kouscích je už jasné, že hranice mezi originálem a kopií se rozdrobila, že to, co považujeme za „reprezentaci“, tj. odraz něčeho jiného, vůbec žádný předobraz míst vyvolat nedokáže. A v posledku si uvědomíme, že místo, na které nás McCarthy svým umně napsaným románem zavádí, je na hranici smrti, anebo dokonce možná za ní. Je totiž možné, že absurdní divadlo, jehož jsme právě byli svědky, se odehrávalo v hlavě mrtvého člověka.

Druhý román *Muži v prostoru* (Men in Space, 2007) je ve skutečnosti autorovým románovým debutem, nicméně vydán byl až po úspěchu *Zbytku*. Už v něm McCarthy ukazuje značný talent, nicméně přesto se kniha s dvěma dalšími McCarthyho romány rovnat nemůže. Autor se v ní pokouší zužitkovat zkušenosti ze svého pražského pobytu a české hlavní město raných devadesátých let je líčeno jako bizarní místo na zemi, absurdní labyrint, v němž se potkávají úplatní fotbaloví rozhodčí, politici, policejní agenti, balkánští mafiáni, bývalí astronauti a všichni jsou vtaženi do neméně bizarního příběhu odcizené pravoslavné ikony, již sledujeme na cestě ze Sofie do Prahy. Název románu lze překládat buď jako „muži v prostoru“ nebo „muži v kosmu“ a tato hříčka hraje v knize poměrně důležitou roli: struktura textu není dána lineárním příběhem, ale jakýmsi elipsovým pohybem opísaným jednotlivými postavami, které se ke čtenáři v různých intervalech vrací, a nabízejí nám vizi světa, jež je ilustrací slavného Yeatsova výroku, že „věci se rozpadají, centrum je neudrží.“

Českou stopu najdeme i v posledním autorově díle *C* – tentokrát jde o lázně Poděbrady, překřtěné na Kloděbrady. Zatímco v raném románu se spoléhá na své osobní zkušenosti z Prahy a vyprávění svých přátel (a čtenáře obeznámeného s českou realitou bude iritovat řada nepřesností), napůl fiktivní lázně z počátku dvacátého století jsou vykresleny velice přesvědčivě. Právě sem je hrdina McCarthyho posledního románu poslán, aby se zde léčil ze zaživacích potíží a snad se i trochu vzpamatoval z tragické smrti své sestry; v Kloděbradech zažívá první erotické dobrodružství a započíná životní příběh, který je vlastně dějinami technologií ve dvacátém století a zároveň meditací o vztahu technologie a člověka.

Předně ale čtenáře zarazí nezvyklý název – *C*. Tímto písmenem v anglickém originále začínají všechny kapitoly, c ovšem může dále znamenat komunikaci (communication), složitost (complexity), chytrost (cleverness), kopii (copy), kód (code), plodovou blánu (caul), s níž se narodí hlavní hrdina, Dickensova Copperfielda, jenž se mimo jiné též narodil s blánou, a řadu dalších substantiv i adjektiv, která proti sobě McCarthy v románu rozehrává.

S jistým zjednodušením lze říci, že v knize, jež se tváří jako historický román, nicméně zdaleka nejbliže má k antirománu šedesátých let, McCarthy pokračuje ve zkoumání velkých modernistických témat, která ovšem opět podává ve formě komedie či frašky. U McCarthyho je třeba číst všechna jména, názvy i data pozorně, protože často fungují jako aluze, takže například jméno hlavního protagonisty Serge Carrefax je občas čteno jako „surge“ (vlna), příjmení Carrefax svou druhou polovinou odkazuje k faxu, a zároveň je možné jeho křestní jméno vykládat jako odkaz k Sergeji Pankejevovi, o němž Freud píše v esejí Vlčí muž a který se Carrefaxovi v mnohém podobá (problémy se zácpou, podivné záchvaty, sebevražda sestry). Freud u muže diagnostikuje Oidipův komplex a právě tento příklad se později stává ústředním tématem druhé kapitoly významné filozofické knihy *Tisíc plošin* Deleuze a Guattariho, kteří v ní opakují svou dřívější kritiku, že freudovská psychoanalýza je reduktivní a že nevědomí je vlastně mechanická asambláž. Vzhledem k povaze románu je tato aluze velice případná, protože tím hlavním, o co v *C* běží, není životní příběh hrdiny narozeného roku 1898 (kdy Marconi přenesl slovo vzduchem) na anglickém venkově a zahynuvšího roku 1922 (kdy vyšel *Odysseus i Pustina*) na egyptském pobřeží, ale právě zkoumání vztahu mezi lidskou subjektivitou, jazykem (zde je McCarthyho velkým vzorem Joyce a do jazyka románu proniklo několik hříček z *Plaček nad Finneganem*) a technologií. Nejlépe to ilustruje výborně podaná scéna, kdy hlavní hrdina společně se svým kamarádem sledují místo, na němž zahynul jejich kolega po pádu z letounu a konstatují, že v posledku je člověk redukován na stejnou chemikálii, jakou najdeme v bateriích.

V McCarthyho podání technologie zaplňuje prostor uvolněný introspekce a jako taková má blízko k duchařským disciplínám. Na primitivní úrovni toto spojení demonstrovuje skvělá epizoda, kdy protagonista umně odhalí okultní představení jako mechanický podvod, což je mimochodem téma, jež si autor vypůjčuje z Tintinových dobrodružství. Nicméně na úrovni vyšší vidíme totéž ve snaze Carrefaxova otce pomocí radiových vln poodhalit tajemství historie a skryté touhy hlavního protagonisty navázat

nějaké spojení s mrtvou sestrou, což lze číst jako ozvěnu životního příběhu Grahama Bella, jenž údajně též vymyslel telefon ve snaze spojit se s mrtvým bratrem. Technologií není ale jen rozhlas, telefon, internet – technologií, a v zásadě tou nejsložitější je i román, jeden identický text distribuovaný napříč prostorem a časem bude vždy interpretován jinak a jinak. Je vlastně příkladem dokonale nerozluštitelného kódu, kódu, který má nutně historickou dimenzi a umožňuje komunikaci s osobami, jejichž tělesná schránka se dávno rozložila – jak to ostatně s velkým efektem činí v tomto vynikajícím románu Tom McCarthy.

Ladislav Nagy