



OPEN ACCESS

Tragický úděl jednotlivce v dějinách

Osud Dmitrije Šostakoviče

v románovém zpracování Juliana Barnes

Ladislav Nagy

Jihočeská univerzita

THE TRAGIC DESTINY OF AN INDIVIDUAL IN HISTORY

The article focuses on the penultimate novel of Julian Barnes, *The Noise of Time*, and attempts to interpret it within the larger context of the author's work. The author of the article argues that this novel is by no means a deviation from Barnes's course, set out in the previous novels, but rather a continuation of topics he examined. The genre of a historical novel allows him to play out the drama of individual versus death on a larger scale, represented by history. For this purpose, Barnes misreads the life story of Dmitri Shostakovich, whom he portrays as an individual fighting the repressive system by "internal emigration" and obsession with his own work.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Romány — historické romány — Julian Barnes

Novels — historical novels — Julian Barnes

Julian Barnes má k historii blízko od počátku své literární dráhy. Ostatně jedna z jeho úspěšných raných knih má historii i v názvu — *Dějiny světa v 10 a 1/2 kapitolách*. Je to sbírka disparátních příběhů z dějin lidstva, příběhů vybraných náhodně a stejně náhodně spojených záhadnou „půlkapitolou“ označenou jako „Vsuvka“. Povídky zahrnuté do souboru se vyznačují různou mírou fabulace, autorské distance a ironie. „Vsuvka“ však ironická není. Přesněji řečeno, tváří se, že není... na rozdíl od ostatních kapitol. Ty čtenáři předkládají něco, co bychom mohli označit jako obvyklý postmoderní obraz dějin: dějin fragmentárních, ignorující „velkou historii“, zdůrazňující marginální a opomíjené, přičemž jednotlivé texty zároveň poukazují na absenci jednotícího smyslu. Dějiny jako celek jsou neuchopitelné, nemají smysl. Jediný smysl, který mají, je smysl osobní. Jsou to dějiny neobjektivní, subjektivní v nejsilnějším smyslu slova; do hry vstupují i emoce a osobní charakteristiky toho, kdo onen smysl investuje. Takové dějiny představuje „Vsuvka“, jež usiluje o autentičtější status než ostatní texty v knize. Jako by vypravěč chtěl na okamžik vystoupit ze svého modu a mluvit přímo — bez ironie, bez odstupu, bez použití narativních strategií. Je to ale vůbec možné?

Na to dává poměrně přesvědčivou odpověď celek Barnesova díla: od *Flaubertova papouška* až po *Vědomí konce*. Barnesův vypravěč je vždy nevěrohodný. A pokud by se



snad pokoušel mluvit přímo, zradí ho skutečnost. Přesně tohle je případ amatérského literárního historika Geoffreya Braithwaita ve *Flaubertově papouškovi*: chce najít bezpečné pojitko mezi skutečností a tím, co zobrazuje literatura, načež se před ním otevře propast multiplicity: předobraz vycpaného papouška, kterého Flaubert mistrně ztvárnil v povídce *Prosté srdce*, není jediný, ale existuje v desítkách.

Problém přímé promluvy se dotýká i otázky po pojednání minulosti. *Dějiny světa v 10 a 1/2 kapitolách*, *Flaubertův papoušek* i další autorovy knihy staví téma minulosti jako otázku výsostně osobní. Dějiny mají smysl jen potud, pokud jsou uchopeny individuálně — jsou v Barnesově pojetí beztvarem materií, která dostává tvar a smysl teprve přivlastněním. Každý vypravěč je nevěrohodný, protože každý vypravěč přistupuje k historickému materiálu se svými traumaty a démony... a i jeho vlastní setkání s dějinami má charakter bytostně individuální. Hlavní hrdina (anebo spíš antihrdina) románu *Vědomí konce* konstatuje: „Kdosi řekl, že jeho oblíbenými epochami v dějinách jsou ty, kdy se věci hroubí, protože to znamená, že se rodí něco nového. Dává to smysl, když to přeneseme na životy jednotlivců? Zemřít, když se rodí něco nového — i když to něco nového je naše vlastní já? Protože stejně jako veškerá politická a historická změna dříve či později zklame, tak stejně tak zklame dospělost. A stejně tak život. Někdy si říkám, že účelem života je smířit nás s jeho konečnou ztrátou tím, že náš život unaví, že nám dokáže, ať už to bude trvat jak dlouho, že život není taková pecka, jak se zdál.“¹ Dějiny v Barnesově pohledu jsou tak především možností, jak se vyrovnat s vlastní konečností.²

Vztah k dějinám rovná se vztahu ke smrti. Jedna z hlavních postav *Vědomí konce*, Adrian, říká: „Ale to je přece jeden z ústředních problémů historie, ne? Otázka subjektivní a objektivní interpretace, skutečnost, že potřebujeme znát celou historii historika, abychom dokázali pochopit to, co je nám předkládáno.“³ Řečeno jinými slovy, jedinec se musí dějin „zmocnit“, učinit je součástí svého soukromého příběhu. Nicméně najdeme v Barnesově díle příklady, kdy se toto úplně nedaří, kdy dějiny jsou proti a vzpírají se takovému individuálnímu uchopení.

Tím prvním příkladem je historický román *Arthur & George*, kniha psaná v intencích tradičního historického románu — a tedy pro autora poněkud netypická. Vychází z reálného příběhu: Arthurem není nikdo jiný než slavný sir Arthur Conan Doyle, tvůrce Sherlocka Holmese a mimo jiné též velmi výrazná postava společenského života viktoriánské Anglie; George je nadaný právník asijského původu, který je neprávem obviněn z brutálních — a nesmyslných — vražd dobytka. Mašinerie britského právního systému George doslova semele, a přestože proti němu neexistují důkazy a naopak existují vážné skutečnosti svědčící v jeho prospěch, je odsouzen. Tehdy se případu chápe sir Arthur Conan Doyle a velmi logicky argumentuje ve prospěch odsouzeného. Podaří se mu sice dosáhnout jeho propuštění z vězení, leč plnohodnotné kompenzace nikoli. Arthur a George jsou postavy bojující nerovný, jakkoli spravedlivý boj. Na rozdíl od postav jiných Barnesových knih jsou vystaveni tak silnému tlaku dějin, že jim nezbyvá ani prostor na úhybnou ironii. Nejsou s to prosadit svůj příběh.

1 Barnes 2012, s. 10.

2 Viz Nagy 2015, s. 81–85.

3 Barnes 2012, s. 12.



Podobný zápas sleduje Julian Barnes ve svém posledním románu, do češtiny nedávno přeloženém *Hukotu času*. Již název je v tomto ohledu značně vypovídající — zde je nutno pochválit Barnesova českého překladatele Petra Fantyše za pečlivost a prozíravost, s níž se vyhnul nabízejícímu se „šumu času“, po kterém sáhl například slovenský překladatel. Titul Barnesova románu totiž zjevně odkazuje k Mandelštamově vzpomínkové próze *Šum vřemeni*, do češtiny překládané jako *Halas doby*. Stejně jako u Mandelštama, ani u Barnese o žádný šum nejde. Jde o hlomoz, který jednotlivce semele; o hlomoz, v němž jednotlivec nemá sebemenší šanci nechat zaznít svůj hlas.

Barnesova črta ze Sovětského svazu třicátých let je v poslední době již několikaletým anglickým románem inspirovaným nedávnou ruskou historií. Budiž řečeno, že všechny tyto knihy jsou literárně velmi silné. Gilian Slovovalá vydala v roce 2004 monumentální román *Ledová cesta* (*Ice Road*), situovaný do Leningradu třicátých let, tedy let, kdy naplno propuká stalinský teror. Martin Amis napsal v roce 2006 *Barák schůzek* (*The House of Meetings*), román zasazený do stalinského lágru a velmi silně inspirovaných Conradovým mistrovským dílem *Před očima Západu*. Stejně silně metatextový je i Barnesův text, který se opírá nejen o četné Šostakovičovy biografie, ale především o text Mandelštamův a *Dvě knihy vzpomínek* Naděždy Mandelštamové.

Je zvláštní, že tato metatextová reference je naznačena pouze v titulu a pak letmou zmínkou o Anně Achmatovové (která výrazně figuruje ve vzpomínkových textech Naděždy Mandelštamové) uprostřed textu. Přitom Barnesova kniha se o texty manželů Mandelštamových opírá zásadním způsobem. Vychází z nich nejen v detailech, ale především celkovou atmosférou. Samozřejmě, postavení Šostakoviče bylo zcela jiné než postavení Osipa Mandelštama: sovětské moci se nikterak neprotivil, ba dokonce jí oddaně sloužil, za což byl též odměňován a společensky protežován, zatímco Mandelštam po letech živoření zemřel ve stalinském lágru. Na první pohled před sebou tedy máme dva osudy, které nemohly být odlišnější.

Barnes však čtenářům nabízí pohled na trochu jiného Šostakoviče. Jeho Šostakovič je postava hluboce rozpolcená a my se s ním setkáváme v okamžiku, kdy právě zažívá pocit největší existenciální nejistoty. Nocí netráví doma, ale na schodišti. Upadl totiž v nemilost u moci — nějakou dobu předtím navštívil Stalin představení jeho opery *Lady Macbeth mcenského újezdu* a pobouřen odešel. Přestože do té doby byl Šostakovič miláčkem režimu a přestože samotná opera se při uvedení dočkala pochvalných recenzí i ze strany stranického tisku, Stalinův odchod z představení toto vše změnil a *Pravda* dokonce otiskla úvodník, v němž je Šostakovičovo dílo odsouzeno. Tímto pro skladatele následuje pád z výšin skoro na samotné dno: přátelé se od něho odvracejí, je vyzýván, aby vystoupil, veřejně se kál a slíbil nápravu. On sám očekává, že každou chvíli bude zatčen. Aby ušetřil rodinu traumatu ze zatýkání, vychází na schodiště a zde čeká na tajnou policii.

Zatčení se jeví jako cosi nevyhnutelného. Pro čekajícího umělce je jen otázkou, kdy k němu dojde, aniž by bylo v jeho silách cokoli proti tomu podniknout, jakkoli se vzepřít. Přesně stejné rezignované očekávání najdeme ve *Dvou knihách vzpomínek* Naděždy Mandelštamové. Hned zkraje svého textu popisuje jednu z prvních rázií a zatčení. Na zaklepání na dveře reaguje slovy: „Na nepatrný zlomek vteřiny ve mně vzplanula naděje, že to ještě nejsou oni...“⁴ Zatýkání se stává rutinou života:

4 Mandelštamová 1996, s. 8.



„Když jsme se doslechli o nějakém dalším zatčeném, nikdy jsme se neptali: ‚Za co ho sebrali?‘ Jenomže takových jako my mnoho nebylo. Lidé, šílení strachem, se vlastně touhle otázkou utěšovali: za něco ho sebrat museli, mě neseberou, protože nemají za co! Byli nesmírně vynalézaví při vymýšlení logických důvodů každého zatčení.“⁵ Represe prostupuje doslova všechny roviny života, takže znemožňuje jakoukoli rezistenci — řečeno jinými slovy, ve společnosti jsou likvidována všechna místa, z nichž by bylo možné nahlížet na běsnící totalitní režim s distancí a racionálním odsudkem. „Střetnutí s iracionální silou, iracionální nevyhnutelností, iracionální hrůzou pronikavě změnilo naši psychiku. Mnozí z nás uvěřili v nevyhnutelnost, jiní dokonce ve smysluplnost toho, co se dělo.“⁶ Mandelštamová popisuje důkladně a systematické likvidování jakékoli svobodné vůle. Není ani možné usilovat o nějakou budoucnost; ta se smrskává do očekávání zatčení. U Mandelštamové najdeme i přímou inspiraci pro scénu, kterou svůj román otevírá Barnes: „...u Šklovských jsme zůstávali přes noc. Dávali nám v ložnici na podlahu slamník a kus ovčí kožešiny. Bydleli v šestém patře a z takové výšky přirozeně není slyšet, jak u domu zastavují auta, ale když se v noci ozval výtah, tak jsme všichni čtyři běželi do předsíně a poslouchali: ‚Zaplat pánbůh, zastavil o patro níž.‘ Nebo: ‚Zaplat pánbůh, k nám to není...‘ Výtah Šklovští sledovali každou noc, dokonce nezávisle na naší přítomnosti.“⁷ Vlna zatýkání je masová a jde napříč společností. Zdaleka se neomezuje na nějakou skupinu nebo vrstvu. Oběti se může v příštím okamžiku stát kdokoli, bez ohledu na někdejší zásluhy či postavení. „Všechny vtípálky zavřeli. Naštěstí žena Lozinského znala kohosi v Moskvě, a kdykoli jí muže zavřeli, okamžitě spěchala za svým ochráncem. Totéž udělala žena Žirmunského. Nebýt této náhody — ochranné ruky vysokého funkcionáře — nebyli by se z toho bývali dostali tak lehce. V podstatě byli oba — Lozinskij i O. M. — odepsáni předem, a proto všichni tak jásalí, když si jméno Lozinského přečetli v seznamu prvních spisovatelů, kteří dostali státní vyznamenání. Byl tam jako bílá vrána, ale i bílé vráně dovolili, aby žila mezi ptáky pro ni cizími. Avšak ani státní vyznamenání nedokázalo člověka zachránit — při zatčení mu je prostě sebrali.“⁸

Do tohoto prostředí zasazuje Barnes Šostakoviče a rozehrává zvláštní narativní hru. Předně je třeba zdůraznit to, co už bylo zmíněno výše. Barnesův Šostakovič se poměrně zásadně odlišuje od veřejného obrazu skladatele: zatímco ten druhý byl prominentem režimu, ten Barnesův je osamělým jednotlivcem, který tváří i tvář brutální moci vzdoruje jakousi „vnitřní emigrací“ a upnutím se k vlastnímu dílu. Za druhé stojí za povšimnutí Barnesova vypravěčská strategie: román je vyprávěn vševědoucím vypravěčem ve třetí osobě, nicméně tento vypravěč má privilegovaný přístup ke skladatelovu nitru. Nevěrohodný vypravěč — jak jej známe z *Flaubertova papouška* a v obzvláště rafinované podobě z *Vědomí konce* — se zde posunuje ještě o jednu úroveň výš: tváří se, že nevypráví. Právě srovnání s *Vědomím konce* je případné a umožňuje vidět, jak Barnes soustavně a z nových, často netušených perspektiv navěcuje jeden zásadní problém, který je vlastně problémem bytostně existenciálním. Ve *Vědomí konce* šlo, mimo jiné, o to vydat počet z celku vlastního života. Vypravěč

5 Tamtéž, s. 14.

6 Tamtéž, s. 42.

7 Tamtéž, s. 269.

8 Tamtéž, s. 240.



stojí tváří v tvář úkolu uchopit nějak svůj život a podat ho tak, aby dával smysl. Není to úkol jednoduchý. Jeho někdejší spolužák zvolil sebevraždu v mladém věku — řešení efektivní, leč vposledku příliš jednoduché. Oproti tomu vypravěč prožil život, zažil neúspěchy a dopustil se řady selhání. Toto vše se pokouší nějak vysvětlit... a co vysvětlit nejde, to prostě obchází a zamlčuje. Mnohé, často to podstatné, zůstává skryto mezi řádky.

Barnes ve *Vědomí konce* a v *Hukotu času* proměňuje funkci „nevěrohodného vypravěče“ v něco, co má zásadní význam pro narativ autobiografické povahy a vyprávění vůbec. Při domyšlení do důsledků je každé vyprávění nevěrohodné, a to prostě proto, že je vedeno z určitého bodu a vždy motivováno určitými osobními aspekty. Nic jako věrohodný vypravěč neexistuje — nevěrohodnost je nezbytnou podmínkou, aby individuální vyprávění dosahovalo smyslu. Barnesovi hrdinové — Geoffrey Braithwaite ve *Flaubertově papouškovi*, vypravěč *Vědomí konce*, Šostakovič v posledním románu — si velmi pečlivě vybírají to, co světu sdělí, i to, z jaké perspektivy sekvenci událostí podají: vždy ovšem tak, aby vystavěli smysluplný příběh, v němž oni nebudou hrát podřadnou či ostudnou roli.

Barnesův Šostakovič rozhodně není snadno čitelný člověk. Za osobní nejistotou se může skrývat pragmatičnost, za oddaností vlastnímu dílu normální posedlost. Na rozdíl od dřívějších Barnesových hrdinů je však jeho Šostakovič odlišný v několika ohledech. Za prvé je to historická, veřejně působící postava, takže je na ni vidět jaksi zvenčí. Pokud vypravěč touží zachytit nějak jeho vnitřní život, musí tak činit ve vztahu k veřejnému obrazu. Za druhé, Šostakovič má něco, co hrdinové dřívějších Barnesových knih nemají — totiž svoje dílo. To tvoří jakousi vnější kostru, o kterou může svůj život opřít. Barnes zde zajímavým způsobem klade otázku po smyslu a statusu umělecké tvorby. Ospravedlňuje veliké dílo osobní selhání? Je možné, aby mezi dílem a osobností umělce skutečně neexistovala žádná spojitost? Co vše je akceptovatelné kvůli umění obětovat?

Aby to nebylo tak jednoduché, Barnes problém ještě prohlubuje. Jeho román o Šostakovičovi v žádném případě není knihou o kolaboraci se sovětským režimem a už v žádném případě není omluvou takové kolaborace. V Šostakovičově případě — jak ho Barnes podává — totiž rozhodně nejde o černo-bílou volbu mezi režimem na straně jedné a osobní integritou na straně druhé. Ano, skladatel je režimem ohrožován a zjevně si uvědomuje jeho zruďnost. Na straně druhé však nevidí alternativu — Západ, v tomto případě kulturní levice reprezentovaná jmény jako Picasso nebo Satre, je nazírán jako vrchol pokrytectví. K tomu přistupuje i problém jazyka a rodné země: Šostakovič prostě z různých, lidsky dobře pochopitelných důvodů, emigrovat nechce. Není hrdina, mnohem spíše je představitel tragického údělu člověka.

Tváří v tvář brutálnímu totalitnímu systému se totiž hrdinství nápadně podobá sebevraždě, kterou zvolil Barnesův Adrian ve *Vědomí konce*. Výsledkem hrdinského odporu je anihilace a uzavření příběhu. Jeho opakem je smíření s životem, který je bytostně tragický, byť v době po „smrti tragédie“, jak o ní psal George Steiner, je nám i velká řecká tragika odepřena. Barnesův Šostakovič tedy není hrdina — ani ne tak kvůli osobnímu selhání, ale prostě proto, že se rozhodl žít tam, kde se narodil a v čase, ve kterém se narodil. Tragika osudu spočívá v tom, že toto rozhodnutí nutně obnáší řadu kompromisů, ba dokonce morálních selhání. Velké dílo tato selhání může jen stěží omluvit, nicméně staví je trochu jiného světla.

LITERATURA

Barnes, Julian. *Vědomí konce*. Přel. Petr Fantys. Praha : Odeon, 2012.

Nagy, Ladislav. *In memoriam*. Praha — České Budějovice : Academia, 2015.

Mandelštamová, Naděžda. *Dvě knihy vzpomínek*. Přel. Ludmila Dušková. Brno : Atlantis, 1996.



Ladislav Nagy (* 1974) je anglista a překladatel, od roku 2010 vede Ústav anglistiky na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Zabývá se hlavně anglicky psanou literaturou dvacátého století. Je autorem knih *Londýn stejný a jiný* (2004), *In memoriam* (2015), *Palimpsesty, heterotopie a krajiny: Historie v anglickém románu posledních desetiletí* (2016). Do češtiny překládal prózu (Julian Barnes, Don DeLillo, Kazuo Ishiguro) i teoretické studie (Umberto Eco, Hayden White).
E-mail: lnagy@ff.jcu.cz