

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2010

Kateřina Narwová

KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Kateřina Narwov

ROBERT COOVER:  
REPETICE A PARALELNÍ ALTERNATIVY  
A  
TRANSFORMACE POHÁDEK A MÝTŮ

Doc. Phdr. Marcel Arbeit, Dr.  
Olomouc 2010

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechnu použitou literaturu.

Olomouc 2010

.....

# Obsah

Úvod	1
1. Repetice a paralelní alternativy	
1.1 Úvod	6
1.2 Repetice	7
1.2.1 “After Lazarus”	7
1.2.2 <i>Spanking the Maid</i>	11
1.2.3 “The Leper’s Helix”	15
1.3 Paralelní alternativy	20
1.3.1 “The Babysitter”	20
1.3.2 “The Magic Poker”	24
1.4 Závěr	34
2. Transformace pohádek a mýtů	
2.1 Úvod	36
2.2 Proměna pohádek	38
2.2.1 “The Gingerbread House”	40
2.2.2 “The Door”	47
2.3 Proměna biblických příběhů	51
2.3.1 “The Brother”	57
2.3.2 “J’s Marriage”	61
2.4 Závěr	67
Závěr	69
Summary	71
Bibliografie	83

# ÚVOD

Ve své diplomové práci se zaměřuji na vybrané krátké prózy amerického postmoderního spisovatele Roberta Coovera (\*1932), mezi jehož nejznámější díla jeho rozsáhlé a žánrově pestré tvorby, čítající více než dvacet titulů a mimo jiné i několik divadelních her, autobiografii či scénář k fiktivnímu filmu, patří romány *The Origin of the Brunists: A Novel* (1966), *The Public Burning* (1977) nebo *The Universal Baseball Association, Inc., Henry Waugh, Prop.* (1968) a povídkové sbírky *Pricksongs and Descants* (1971), *A Night at the Movies; or You Must Remember This* (1987) či *Pinocchio in Venice* (1991). Do češtiny bylo zatím přeloženo jen jedno Cooverovo dílo: novela *Spanking the Maid* (1982), která vyšla v překladu Jaroslava Kořána jako *Vyplácení služky* (2001).

V Cooverově krátké próze analyzuji dvě stěžejní témata: prvním je téma repetice a paralelních alternativ, druhým téma transformace pohádek a mýtů. Ohnisko mého zájmu spočívá ve snaze vysledovat a popsat, jakým způsobem Coover tato témata ve svých dílech uchopuje, jak s nimi pracuje a jaké nové prvky ve své tvorbě v rámci těchto témat představuje. Dále se soustředím na rysy, jež jsou pro obě kapitoly charakteristické, a též na to, v jakých dílech a jakým způsobem jsou obě vzájemně provázány.

Vedle využívání dalších postmoderních prostředků jako intertextualita či kompoziční roztržitost je pro Cooverovu tvorbu charakteristické zejména vytváření literární koláže čili pastiše,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pastiš je literární dílo, které je tvořené z prvků vypůjčených od jiných autorů, popřípadě autora jednoho. Pojem pastiš může být použit jak v pejorativním smyslu, kdy poukazuje na nedostatek originality, tak v neutrálním slova smyslu, kdy označuje dílo, které hravým způsobem a skrze prostředky imitace vzdává poklonu jiným autorům. Pastiš se odlišuje od parodie tím, že používá imitaci spíše jako formu lichočky než posměchu, a od plagiátorství v tom, že nemá záměr klamat. Srov. "Pastiche," *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Chris Baldick (Oxford: Oxford University Press, 2004).

aplikace metafikčních<sup>2</sup> prvků a postupů a použití prvků parodie.<sup>3</sup> Dále je pro některá jeho díla typická přítomnost prvků absurdna<sup>4</sup> a motiv hry: jde jak o hru, jež spolu hrají hlavní protagonisté příběhu, tak o hru Coovera s vybranými prvky děl jiných autorů (kde hra slouží mimo jiné i jako jeden z nástrojů pro vytvoření pastiše), a rovněž o hru, kterou hraje Coover se čtenářem.

S tímto posledním tématem souvisí interpretační otevřenost a svoboda,<sup>5</sup> která je též pro Cooverovo dílo příznačná: přestože je čtenář často zmaten a neví, co si počít s nespočtem možností, které se před ním objevují, je výhradně na něm, kterou nakonec on sám

---

<sup>2</sup> Metafikce je doslova „fikci o fikci“, jinými slovy je to druh fikce, která otevřeně komentuje svůj status fikce. V obecném slova smyslu by se jako metafikční díla daly označit všechny romány o spisovatelích, jež mají problémy se psaním svých románů, neboť komentují proces jejich psaní, avšak pojem metafikce je spíše užíván pro označení děl, pro které je signifikantní velká míra uvědomění o sobě jakožto fikci. Srov. „Metafiction,” *Oxford Dictionary*.

<sup>3</sup> Parodie je zesměšňující imitování slohu jiného díla (či děl), které se vysmívá stylistickým návykům určitého autora či směru, a zveličuje charakteristické rysy jejich děl. S burleskou sdílí používání vážného tónu při psaní o směšných tématech, se satirou trestání výstředností, ve své analýze slohu s kritikou. Srov. „Parody,” *Oxford Dictionary*.

<sup>4</sup> Pojem absurdna je ve filozofii spjat s francouzským existencialismem, se jmény Jeana-Paula Sartrea a Alberta Camuse a jejich díly *Nevolnost* (La Nausée, 1938) a *Mýtus o Sisyfovi* (Le Mythe de Sisyphe, 1942). Jejich pojetí absurdna spočívá v pocitu nesmyslnosti lidského života, jenž se dostavuje skrze nahlédnutí mechaničnosti a nikam nevedoucí rutiny každodennosti; toto zjištění přechází v pocit bytostného odcizení, v němž člověk rázem ztrácí všechny dosavadní jistoty a přichází o pocit bezpečí; je vydán napospas nepřátelskému, neznámému světu a musí čelit děsivé skutečnosti vlastní smrtelnosti. U Sartrea tato bezútěšnost lidského života vyvolává nevolnost a hnus, Camus pak nabízí východisko, jak se se svým životem vypořádat a nemuset spáchat sebevraždu (která se ponejprv nabízí jako jediné řešení): jedná se o revoltu, která se uskutečňuje ve dvou fázích: první je přijmout fakt, že svět je absurdní, druhá pak naučit se v takovém světě žít. Takto reflektované absurdno se pak pro člověka stává vášní a nejvíce vzrušujícím je pro něj vydávání se absurdnu všanc – tímto aktem se člověk stává svobodným. Srov. Ivan Blecha, *Fenomenologie a existencialismus* (Olomouc: Universita Palackého, 1994) 66-82. Albert Camus, *Mýtus o Sisyfovi*, přel. Dagmar Steinová (Praha: Svoboda, 1995). Jean-Paul Sartre, *Zed', Nevolnost*, přel. Josef Čermák, Eva Musilová, Dagmar Steinová (Praha: KMa, 2003).

V literární tradici, která na tradici filozofickou navazuje, je absurdno estetická kategorie, která v sobě mísí prvky komična s prvky tragična; je jednou ze čtyř subkategorií komična, pod něž dále patří humor, bizarno a groteskno. Tyto subkategorie se navzájem liší rostoucí mírou přítomnosti tragického prvku, přičemž humor prvek tragična obsahuje nejméně a absurdno nejvíce; u groteskna jsou prvky tragična a komična ještě obohaceny o hororový prvek. V absurdnu je tragický prvek přítomen natolik, že s tragičnem hraničí, avšak nikdy se jím zcela nestává. Srov. Marcel Arbeit, „Desperate and Happy in the Disharmonious World: Lewis Nordan and the Absurd,” *The Mississippi Quarterly* 60.4 (2007): 635-40.

<sup>5</sup> Srov. následující články: Kathryn Humeová, „Robert Coover: Metaphysics of Bondage,” *The Modern Language Review* 98.4 (2003): 827-41. Kathryn Humeová, „Robert Coover’s Fiction: The Naked and the Mythic,” *Novel: A Forum on Fiction* 12.2 (1979): 127-48. Margaret Heckardová, „Robert Coover, Metafiction, and Freedom,” *Twentieth Century Literature* 22.5 (1976): 210-27.

zvolí a k jaké interpretaci příběhu se přikloní; tento prostor pro čtenáře je nejvíce patrný v povídkách z podkapitoly Paralelní alternativy.

Nyní uvedu stručný úvod ke sbírce *Pricksongs and Descants* (z níž pochází většina zde rozebíraných povídek) tak, jak ji vidí někteří literární vědci a spisovatelé, a jejíž charakteristika se dá v podstatě rozšířit na všechna Cooverova díla, jimiž se zabývám.

Podle literárního kritika Janusze Semraua je tato sbírka nejtroufalejší a možná nejvýznamnější sbírkou povídek v americké literatuře šedesátých let. Její povídky byly dle něj nazývány různě od kubistických děl po filmové scénáře a kniha je po všech možných stránkách jednou velkou lstí a pastí na čtenáře<sup>6</sup> (jako ilustrativní příklad slouží skutečnost, že úvod se v knize nalézá uprostřed). Autorský komentář v textu chybí, nicméně úvod sám sebe představuje jako „malou knihu v knize“ a Coover zde podává výklad svých intencí.

Mnoho povídek zůstává otevřeno co se námětu, hlavních postav či děje týče, vyústění děje či chování postav je často nelogické, bezsmyslné či naopak víceznačné,<sup>7</sup> povídky mají více verzí, všechny však existují v rovině hypotetické, dějová linie je narušena, často cyklická, navracející se do počátečního bodu a nikam se nevyvíjí. Vyprávění se jeví jako výtvar, jež sám sebe donekonečna násobí a sebeutváří, přičemž jeho základním mechanismem je nahodilost a neurčitost. Na rozdíl od tradičního způsobu psaní, kde se vše odehrává na rovině textu, obsahuje tento metafikční text systém rozličných úhlů pohledů, které fungují jako vhledy do něho samého.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Srov. Janusz Semrau, *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* (Poznan: Wydawn. Nauk. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1986) 63.

<sup>7</sup> Srov. Janusz Semrau, *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 84.

<sup>8</sup> Srov. *Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 85.

Semrau přirovnává sbírku k moderní hudbě: všechny tóny jsou stejně krásné a nezávislé a všechny se mohou nekonečně kombinovat. Semrau hovoří o Cooverově nazírání života jako o hře, jíž dominuje náhoda a nahodilost.<sup>9</sup> Samotný název této sbírky vysvětluje Semrau na povídce “The Babysitter” (která je podle něj nejlépe vystavěnou povídkou ve sbírce): text má speciální strukturu, která je tvořena základní zápletkou, tj. hlavní melodickou linií (“pricksong”) a množstvím protichůdných (avšak harmonických) vedlejších melodií (“descants”), jež onu hlavní doplňují a tvoří s ní harmonický celek.<sup>10</sup>

Podle Thomase E. Kennedyho, dalšího literárního vědce, ukazuje povídka “The Door” Cooverův přístup k realitě jako takové: Coover si hraje s pohádkami a příběhy a vytváří realitu novou, která je po něj pouhým úhlem pohledu či koláží těchto úhlů, sérií možností, sérií dveří.<sup>11</sup>

Postmoderní spisovatel William H. Gass přirovnává ve své knize *Fiction and the Figures of Life* Cooverovy povídky ke starým pohádkám a vyprávěním, ve kterých přicházíme na křižovatku a musíme zvolit cestu; v Cooverových povídkách však nakonec kráčíme po cestách všech. Jeho postavy jsou vysoce stylizované jako figury na kartách a jednotlivé odstavce jsou jako vystřiženy z kartónového papíru, pestře pomalované a vršené jeden přes druhý takovým nahodilým způsobem, že máme dojem, že bychom je na sebe mohli naskládat ve zcela odlišném pořadí, aniž by se příběh či jednotlivé prvky jakkoliv změnily či narušily, ale pozměnili bychom tím dle libosti pravidla hry, na jejímž principu Cooverovy povídky stojí.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Srov. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 88.

<sup>10</sup> Srov. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 88.

<sup>11</sup> Srov. Thomas E. Kennedy, *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* (New York: Twayne Publishers, 1992) 14-15.

<sup>12</sup> Srov. William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life* (New York: Vintage, 1972) 104-109.



Nutno však podotknout, že ne na všechny povídky z této sbírky se tato pravidla hry (jakož i prvky metafikce) dají aplikovat. Některé z povídek nesou i hlubší myšlenkové poselství a mají vážný tón: pro Coovera slouží jako nástroj k demonstraci některých jeho myšlenek o nutnosti překonání určitých přežitků naší společnosti a této problematice je věnována celá kapitola Proměna biblických příběhů.

# 1. REPETICE A PARALELNÍ ALTERNATIVY

## 1.1 ÚVOD

Tato kapitola je rozdělena na dva celky zabývající se, jak již název napovídá, tématem opakování děje a tématem možných alternativ příběhu v Cooverově díle. V části týkající se repetice analyzuji Cooverovu novelu *Spanking the Maid*,<sup>13</sup> povídku “After Lazarus” ze sbírky *A Night at the Movies*<sup>14</sup> a povídku “The Leper’s Helix” ze sbírky *Pricksongs and Descants*.<sup>15</sup> V druhé části věnované paralelním alternativám je prováděn rozbor povídek z výše zmíněné sbírky *Pricksongs and Descants* “The Babysitter” a “The Magic Poker”. Zdroji sekundární literatury jsou v obou částech zejména Jackson I. Cope,<sup>16</sup> Janusz Semrau, Thomas E. Kennedy, Lois Gordonová,<sup>17</sup> a Richard Andersen.<sup>18</sup>

V první části této kapitoly se zabývám tím, co pojem repetice znamená v souvislosti s Cooverovými díly, tedy jakým způsobem je několikeré opakování určité situace, popřípadě situací, podáno v rámci jednotlivých próz a jak se v nich opakování liší.

Ve druhé části nejde již o opakování jedné a té samé, byť pozměněné situace, ale o různé možnosti toho, jak se daná situace udála (popř. mohla udát). Opět půjde o to vysledovat, jakým způsobem s tímto tématem Coover v jednotlivých prózách pracuje, co mají povídky společné, a zejména pak v čem se liší a jaké prvky je činí originálními vůči ostatním.

---

<sup>13</sup> Robert Coover, *Spanking the Maid* (London: Heinemann, 1982).

<sup>14</sup> Robert Coover, *A Night at the Movies; or You Must Remember This: Fictions* (London: Heinemann, 1987).

<sup>15</sup> Robert Coover, *Pricksongs and Descants* (New York: Penguin Books, 1969).

<sup>16</sup> Jackson I. Cope, *Robert Coover’s Fiction* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986).

<sup>17</sup> Lois Gordonová, *The Universal Fictionmaking Process* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983).

<sup>18</sup> Richard Andersen, *Robert Coover* (Washington: Twayne Publishers, 1981).

## 1.2 REPETICE

V této podkapitole jde o tři stěžejní díla, která jsou všechna založena na cyklickém opakování základního motivu, kolem nějž se příběh stále dokola točí, jsa do sebe uzavřenou nekonečnou variací sebe sama. Rozebíraná díla jsou novela *Spanking the Maid*, povídka “After Lazarus” (jež se dočkala i samostatného vydání jako novela) a povídka “The Leper’s Helix”. Princip, na kterém všechny tři stojí, je stejný, avšak přesto jsou tu rozdíly spočívající ve způsobech, jakých forem repetice v jednotlivých dílech nabývá. Tyto rozdíly nyní detailně ukáži na jednotlivých dílech. Celou touto částí dále prolínají prvky absurda, které je v Cooverově díle s repeticí úzce spjato.

### 1.2.1 “AFTER LAZARUS”

Tato povídka je, stejně jako “The Leper’s Helix”, ukázkou absurdního nekonečného koloběhu. Povídka je zároveň scénářem k fiktivnímu stejnojmennému filmu a styl, jímž je napsána, tomu odpovídá: vše je nazíráno z pohledu kamery, a tedy i text sám se omezuje čistě na popis bez jakéhokoliv komentáře či vysvětlení. Popis sám je pak velice podrobný, do nejmenších detailů vyobrazující vše, co „divák“ okem kamery může spatřit (zejména smyslové vjemy jako třepotání se vlajky ve větru, vrzání okenic aj.) Čtenář se ocitá v prapodivně vylidněné zapadlé vesničce, kterou obestírá atmosféra dusivého číhavého napětí. V povídce není skoro žádný příběh, jediná krátká syžetová linie je zamotaná do nekonečné smyčky, ve které jako jediný bizarní aktér vystupuje neosobní hlavní postava, dle všech indicií Lazar, ve znásobené verzi: je jediným občanem vesničky, avšak ve stonásobném zastoupení. Je zároveň knězem, truchlícími ženami v pohřebním

průvodu, mrtvolou i odpadlíkem, který nabourává tamější nenarušitelný řád, přestože je jedním z davu.

Vše začíná houpavým pohybem vstříc obloze a zpět, smutečným průvodem nesoucím na márách mrtvého a dutým výkřikem: „Vstal jsem z mrtvých!“<sup>19</sup> Dav donese mrtvého na hřbitov, avšak on, jsa kladen do hrobu, obživne a v jámě se vztyčí. Jiný člověk z davu (možná nosič rakve) se naň zuřivě vrhne, ve snaze donutit umrlce znovu si lehnout, nicméně když zvedne zrak, je na hřbitově sám. Klopýtaje zpět do vylidněné vesnice, křičí cosi nesrozumitelného a posléze je slyšet opět onen hlas: „Vstal jsem z mrtvých!“ Protagonista se dopotácí do vesnice a ve všech staveních si navlékne ženské šaty a šál, podívá se na sebe (nyní ženu) do zrcadla, vymění zvadlou květinu za čerstvou a podá tu zvadlou s úsměvem nosiči, který stojí vedle a který ji podá s úsměvem dalšímu nosiči, který stojí vedle; řetězec se prodlužuje s každým dalším stavením – vždy tentýž moment opakující se do nekonečna. Nosič má při výměně oblečení vytřeštěný výraz děsu, jeho pohyby jsou trhané, ovšem jeho tváří prosakuje i světlo jistého uspokojení. Vše doprovází silící tlukot srdce. Nakonec vyběhne do vylidněných ulic a zamíří ke kostelu. Je stále zřetelněji slyšet hudba; to již průvod vyráží napříč vesnicí, vše je jako předtím, avšak rakev je prázdná. Nosič, jakmile to zjistí, do ní vleze, jeho obličej ztuhne umrlčím šklebem a květinu v jeho klopě zvadne. Hřbitov a pohřeb, náhlý, téměř neslyšitelný zvuk... ticho... znovu onen škrábavý zvuk... jako když myš hryže ve stěně... ticho.

Čtenář je ztracen v bláznivém reji událostí a není ničím veden, neboť mu autor neposkytuje ani náznak nějaké stopy či návodu, jak by si to, co se v příběhu odehrává, měl vykládat, jak na to celé reagovat, jaký smysl příběhu vtisknout (leč na stranu druhou

---

<sup>19</sup> “I have risen!” (*A Night at the Movies* 37).

v tomto právě spočívá i ona již zmíněná čtenářova interpretační volnost).

Podle Lois Gordonové je prostředí Cooverovy povídky jakousi archetypální krajinou, je jako sen, jenž dostává význam jen při aplikaci rozumu. Coover podle ní paroduje mýtus smrti a zrození: lidé na pohřbu se hryžou do rtů, nevědouce zda plakat, nebo se smát.<sup>20</sup>

Povídka je výsměchem Lazarovi: stejně se musí podřídit očekávání a většině, neb tu jde přece o pohřeb a klíčovým prvkem, nejkuli podmínkou této velkolepé události, je rakev a v ní mrtvý. Jak nemístné, aby se mrtvý probudil a chtěl si uzurpovat právo na život, které mu již bylo odebráno. Jen ať se zase vrátí tam, kde je mu předurčeno být, a nenarušuje řád skutečnosti. Nejilustrativnější situací je pak ta, při níž nosič háže Lazara zpátky do hrobu, odmítaje přijmout jeho zmrtvýchvstání, čímž je popřeno vše, co Lazar v křesťanské tradici symbolizuje (tedy znovuzrození, Kristovy zázraky apod.)

Ačkoliv je to nosič, ne Lazar ležící v rakvi, kdo vyběhne z pohřbu a kdo se tam vrátí a lehne si na uprázdněné místo do rakve, v konečném důsledku je Lazarem každý ve vesnici – to, že jde o nosiče, jenž naruší rituál, což musí posléze napravit roli mrtvoly, jen podtrhuje jedinou sdílenou identitu všech přítomných.

Lazar se nakonec na pohřeb vrací s vědomím vlastního neúspěchu a selhání při hledání svobody, aby splnil svou zásadní roli v tomto rituálu, a stává se divákem na vlastním pohřbu. Je jak knězem, tak mrtvým, je svědkem vlastního fungování v celku a jeho konání zároveň do celku zapadá; všichni jsou na svém, předem určeném místě. Situace se opakuje. V rakvi se probudí další Lazar, se stejnou tváří, a vstane z mrtvých; koloběh pokračuje do nekonečna. Lazar povstává, aby se jeho identita

---

<sup>20</sup> Srov. *The Universal Fictionmaking Process* 161.

nakonec spojila s identitou nosiče rakve a všech přítomných. Všichni jsou Lazarem a on je všemi. Lazar je jako matematická funkce, která se naplní určitou proměnou (jíž jsou v tomto příběhu všechny postavy).

Gordonová v tomto koloběhu vidí marný boj jedince proti předem připravenému scénáři, scénáři tragédie. Lazar se pokusí o změnu schématu, avšak nakonec se v marné snaze navrací zpět, aby splnil své poslání.<sup>21</sup> Gordonová však zapomíná na fakt onoho věčně se opakujícího koloběhu, jinými slovy, že Lazar je sice opakovaně „srážen“ zpět do rakve, avšak vždy znovu z rakve povstává. Nejde o typický model tragédie, avšak o absurdní nekonečný cyklus, který sice prvky tragédie obsahuje, nicméně jí není, protože jsou v něm přítomny komické prvky.

Tento koloběh též evokuje mytického Sisyfa, jenž byl bohy odsouzen, aby v Hádu navždy tlačil do kopce balvan, který se mu však vždy těsně před vrcholem skutálí dolů. Tragičnost tohoto příběhu však převrací Albert Camus ve svém *Mýtu o Sisyfovi* ve vítězství člověka nad svým osudem. Přes všechnu drtivost Sisyfova údělu v něm Camus vidí svobodného člověka, neboť reflektuje absurditu svého osudu a stává se tak „absurdním člověkem“; absurdno se mu stává vášní a smyslem života. Avšak Cooverovo pojetí se liší jak od Camusovy interpretace, tak od původního vyznění starořecké báje. Nejde v něm ani o trest a pykání za své hříchy ani o vypořádání se s absurdem. Je to ukázka jedné z vnějších forem absurdna – donekonečna se opakující nesmyslný koloběh.

---

<sup>21</sup> Srov. *The Universal Fictionmaking Process* 161.

### 1.2.2 SPANKING THE MAID

V této novele jde též o cyklický návrat určité situace: služka přichází do domu svého pána uklidit, a byť oplývá nejčistším svědomím a nejhoroucnějším záměrem vyhovět a potěšit jej, pokaždé něco v domácnosti zanedbá. Pán ji proto, chtě nechtě, musí dát pořádný výprask, aby ji naučil dobrým mravům a povinností, a tak to jde den co den, stále dokola.

Služka se úzkostně a ze všech sil snaží podřídit se pánovým přáním a nezklamat ho, dokonale vše uklidit tak, aby byl spokojen; je to její životní poslání, smysl života. Pán se, na druhé straně, cítí povinován uštědřovat služce bolestivé lekce z jakéhosi vyššího morálního principu, protože se za ni cítí zodpovědný – za její morální život i za její zušlechťování. Uvědomuje si, jak důležitou má povinnost, jak nepostradatelný pro služku je. On je tu v podstatě pro ni, on ji má na svědomí, jako učitel, téměř Bůh, který musí bdít nad vyvolenými a dohlížet na jejich správný a morální život. Je to jeho poslání, a i kdyby nechtěl, musí ho alespoň na světě vezdejší, to jest ve svém domě, naplnit. Kolikrát již přemítal nad svým důležitým, byť obtížným posláním a kolikrát už je chtěl odmítnout, odložit ho jako nesnesitelné břímě, avšak jeho smysl pro povinnost mu v tom zabránil. A tak musí dál snášet muka svého úkolu den co den, týden co týden, zachováváje daný řád.

Ano, řád, neboť co by se stalo, splnila-li by služka jednoho dne všechny požadované úkony, rozhrnula závěsy správně (pokorně, ale rázně), kdyby dokonale ustlala postel, kdyby nezapomněla na ručníky v koupelně a přišla perfektně oblečená. Co by se stalo potom? Řád by byl narušen, vztah obou aktérů, služky i pána, jejich vzájemné sepjetí, souvztažnost a podmíněnost, to vše by se rázem rozpadlo. Oba jsou psychicky a dokonce i fyzicky závislí na daném stavu věcí (vyplácení totiž skýtá oběma až zvrácené

potěšení) a nehodlají jej ve své podstatě měnit, ač si to možná ani neuvědomují.

Pán nicméně svou závislost do určité míry reflektuje. V jedné pasáži přemítá nad možností, že by řád věcí nebyl takovým, jakým je teď, uvažuje o tom, co by se dělo, kdyby služka jednoho dne neuposlechla. Možná, že si pán uvědomuje, že v posledku je to on, kdo je závislý na služce, ne služka na něm, byť on oplývá mocí a možností ji potrestat. Sám před sebou však předstírá, že to tak není, že drží svou moc pevně v rukou. Nemíní si připustit, že bez služky by byl v podstatě bezmocný – neexistoval by nikdo, koho by ovládal a skrze koho by sám sebe opakovaně ujišťoval, že jeho život má smysl a poslání.

Služka jeho závislost na své osobě, zdá se, naopak příliš nereflektuje, nebo pokud ano, ze solidarity a ze strachu z nabourání řádu věcí poslušně pokračuje v této hře. Je si vědoma (přejímajíc cele perspektivu pána), že se dopustila nějakého prohřešku a až s radostí vítá jeho rozličná potrestání: zaujímajíc různé polohy v předklonu, přes koleno, přes židli, na břiše, přijímá trest, který jí pán uštedřuje za použití různých nástrojů jako karabáče, řemene či pouhé ruky (tyto praktiky jsou jako vystřiženy z románu markýze de Sade).

Služka na jedné straně touží po svobodě, kterou symbolizuje zahrada plná vůní květin, záře slunce, svěžího vzduchu a štěbetání ptáků, avšak vždy si nakonec uvědomí svou závislost na hře, kterou hraje se svým pánem. Je si vědoma toho, že kdyby koloběh jednoho dne skončil, pravidla, na něž je zvyklá, jež tvoří rámeček jejího světa a vtiskují mu smysl, by přestala platit a celý její svět by se zhroutil. Žádný jiný svět nezná a ani nechce znát, vše ostatní je neznámé a ohrožující. Tato skutečnost je patrna například v jejím výroku: „Pane, jestli... jestli nepřestanete tak... nebudete



vědět, co *dál!*<sup>22</sup> Služka cítí, že je v jejich hře stejně nenahraditelnou součástí jako její pán, že oba jsou hráči, tanečníci, kteří jsou spjati poutem trestu a kárání a mezi nimiž panuje křehká rovnováha. (O hře, a to ve dvojím pojetí, hovoří též Alice Procházková: jde o hru mezi pánem a služkou a hru, která se odehrává mezi dílem a čtenářem tím způsobem, že je do ní čtenář vtahován, jsa ustavičně znejišťován ve svém očekávání a všechny jeho možné interpretace jsou postupně zpochybňovány a vyvraceny.)<sup>23</sup>

Oba protagonisté jsou nakonec hnáni strachem (i když ten se u obou protagonistů liší, neboť je to strach zakoušený v jednom případě z pozice svrchované suverenity, a v druhém z pozice extrémní submisivity): totiž že se jim zhroutl dosud fungující řád světa. Svět by pro oba náhle pozbyl smysl – stejně tak, jako pro člověka, jenž v Camusově pojetí jednoho dne pochopí prázdnotu svých každodenních rituálů a zakusí úzkost. Na rozdíl od Camusova revoltujícího člověka však nejsou ani služka ani její pán schopni se této nové skutečnosti postavit, a tak se oba křečovitě drží svých rituálů a absurditu celého svého počínání si za žádnou cenu nechtějí připustit.

Je zřejmé, že vykonat všechny úkoly bezchybně, přesně podle představ pána, je a priori nemožné, a tak si služka automaticky vyhrnuje sukni, aniž by učinila nějaký přestupek a pán ji již z principu trestá, aniž by vlastně věděl za co. A tak je pořádek dodržován oběma stranami jako odsouhlasená (byť nikdy nevyslovená) smlouva.

Janusz Semrau připodobňuje jeden ze základních úkonů služby, totiž rozhrnování závěsů, k množství různých možností, jak se má text číst a interpretovat. Zdá se, jako by tu byla jistá narativní opona, která se opakovaně zdvihá a spouští, aby před našima očima

---

<sup>22</sup> “Sir, if you... if you don't stop (...) you won't know what to do *next!*” (SM 77).

<sup>23</sup> Srov. Alice Procházková, „Robert Coover: Vyplácení služby,“ *Aluze* 5.3 (2001): 63-7.

odhalovala stále nové a nové scény. Jako by autor předjímal čtenářovu reakci, klade do výkřiku hlavního hrdiny otázku: „Cože?! Cožpak tomu nikdy nebude konec?!“<sup>24</sup> A odpověď je nasnadě – text sám si definuje svou časovou dimenzi a odpovídá: „Nebude.“<sup>25</sup> Změna, jak se dočteme později, je totiž trvale přítomná a věčná,<sup>26</sup> a i když konec by mohl naznačovat stín nějakého řešení, bod zlomu a počátek nějaké nové akce v ději („Možná, že dnes... konečně!“<sup>27</sup>), nakonec nás stejně vrhá na samý začátek nekonečného koloběhu permanentní změny.

Podle Semraua je novela *Vyplácení služky* metaforou k samotnému tvůrčímu procesu.<sup>28</sup> Pán pokládá služku za své dílo a vede s ní tvůrčí boj. Usiluje o její dokonalost, i když si je vědom, že je téměř nemožno u služby dokonalosti dosáhnout. Je to však pro něj ta jediná věc, o kterou stojí za to usilovat. Proto ukládá služce stále tytéž úkoly a vyžaduje, aby byly splněny bez jediné chybičky. Každé ráno se probouzí, aby realitě-služce čelil a aby s ní procházel nekonečným řetězcem plnění úkolů. Nepracuje jen na vypilování služčiny schopnosti, leč rovněž na kultivaci její duše, jíž rád označuje za svůj vynález. Služčiny chyby pro něj tedy znamenají osobní neúspěch. Je přesvědčen o tom, že se stará výhradně o služčino dobro a že je tato starost jeho úkolem; je jen a jen na něm, aby jí ukázal to nejlepší, co se v ní skrývá, a výprask je pro něj tou nejefektivnější cestou jak toho docílit.<sup>29</sup>

Pán cítí, že poslání, které si sám určil, je nesplnitelné, a snad by si i rád na chvíli vyměnil se služkou místo, aby mohl vydechnout a sundat ze svých beder břemeno nekonečné

---

<sup>24</sup> “WHAT?! IS THERE TO BE NO END TO THIS-?!” (SM 81, Cooverovy kapitálky).

<sup>25</sup> “It never ends.” (SM 82).

<sup>26</sup> Srov. *Spanking the Maid* 97.

<sup>27</sup> “Perhaps today then... at last!” (SM 102, Cooverova kurzíva).

<sup>28</sup> Srov. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 96.

<sup>29</sup> Srov. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 96.

zodpovědnosti, a také aby ji nechal pocítit, jak přetěžký úkol na něm spočívá. Ptá se sám sebe, jak a kdy to všechno začalo, stála-li na počátku jeho štědrost, či jestli to byl osud, nebo jeho volba. Možná by chtěl uniknout, avšak nemůže – stává se otrokem vlastních zásad a je lapen v tenatech povinnosti, která pro sebe sám přichystal. Ke konci příběhu se zdá, že příliš velká striktnost, se kterou k celé záležitosti se služkou přistupuje, a tíha a závažnost jeho poslání, jej pomalu, ale jistě připravují o rozum: „... posadí se, ... hledá svědomitě bačkory. Ale nemůže je najít. Nemůže najít ani podlahu...“<sup>30</sup>

### 1.2.3 “THE LEPER’S HELIX”

Příběh této krátké povídky nese opět rysy absurdna: ačkoliv jde o vážné, ba tragické téma týkající se smrti hlavního protagonisty, jsou zde přítomny prvky komična (jako například pohled na malomocného). Celý repetitivní děj je založen na tom, že vypravěč (který však o sobě mluví v množném čísle, a evidentně tak odkazuje na čtenáře, jehož tak automaticky vtahuje do děje) pozoruje blížící se postavu malomocného, který se k němu potácí pouští. Na začátku se zdá, že malomocný je v klidu, ovšem jde jen o iluzi způsobenou rozpáleným pouštním sluncem; malomocný se totiž pohybuje, jsa odvědy v pohybu. Potácí se k vypravěči napůl v úžasu, napůl v nedůvěře, pohybuje se v kruzích či spirále, stále blíž a blíž. Kolem něj plovává bílý šat a hle, vykřikne vnitřní hlas vypravěčův v hrůze: *Smrt!* Avšak děs je ihned rozumem potlačen kvůli své zdánlivé neopodstatněnosti a očividné nesmyslnosti celé situace. Bude to přece malomocný, ne vypravěč, kdo zemře.

---

<sup>30</sup> “He sits up... shuffling dutifully for his slippers. But he can’t find them. He can’t even find the floor!” (SM 94).

Křepčivý pohyb malomocného v horkém slunci se zdá téměř komický, avšak malomocný je vážný, sleduje jediný cíl: totiž dostat se k vypravěči. Vypravěč se mu snaží uniknout, leč zaváhá, a setkání je rázem nevyhnutelné; ve svých kruzích jej už malomocný dostihl. Vypravěčovy ruce, jakoby měly svou vlastní vůli, se náhle vztahují k malomocnému a ten, s dychtivým úsměvem v prohnitých zčernalých ústech a s masem odpadávajícím v cárech, se na vypravěče vrhne, dusí jej, zavalí jej svým shnilým tělem a nakonec, se slzami extáze ve svých slepých očích, umírá. Vypravěč se posadí vedle jeho zuboženého těla (půda je příliš tvrdá na to, aby jej mohl pohřbít) a čeká. Čeká, jako malomocný čekal na něj, čeká na čtenáře... zoufalý ve své potřebě, zároveň však vyděšený: jakou strašnou hru s ním budeme hrát?<sup>31</sup>

Jackson I. Cope vidí paralelu mezi touto povídkou a povídkou „Smrt a kompas“ (La Muerte y la brújula)<sup>32</sup> ze stejnojmenné sbírky (1951) Jorgeho Luise Borgese v „nevyhnutelnosti vzoru“,<sup>33</sup> tedy v určité předurčenosti a definitivnosti, které hrají v příběhu klíčovou roli a stávají se zkázu hlavního protagonisty. V obou povídkách jde o prvotní naivitu spolu s falešným pocitem bezpečí a o prozření

---

<sup>31</sup> Srov. *Pricksongs and Descants* 182.

<sup>32</sup> Erik Lönnrot je věhlasný detektiv, žijící v nejmenovaném městě (pravděpodobně inspirovaném Buenos Aires) a když je v hotelu, v němž právě pobývá, zavražděn rabín, Lönnrot se případu ujímá. Na psacím stroji rabína je zanechána záhadná zpráva „První písmeno jména bylo vyřčeno“, která odkazuje k tetragrammatonu, tedy hebrejskému jménu Boha, ke slovu Jehova (JHVH). Lönnrot tuší, že smrt nějak souvisí s jeho dávným nepřítelem, Scharlachem, a doufá, že vraha, ať už jím je Scharlach či někdo jiný, dopadne. Vraždy se opakují vždy přesně po měsíci, a třetí vražda po sobě zanechá větu: „Poslední písmeno jména bylo vyřčeno.“ Lönnrot však ví, že série vražd ještě neskončila, neboť tetragrammaton má písmena čtyři, a že se chystá vražda poslední. Lönnrot zná datum jejího spáchání, stále však nemůže přijít na její místo. Mezitím obdrží detektivní kancelář anonymní dopis, kde jsou vyznačeny všechny tři vraždy, přičemž místa jejich provedení tvoří rovnostranný trojúhelník. Tento dopis přivede Lönnrota na myšlenku zkonstruovat na základě oněch tří vyznačených bodů čtverec a určit tak místo poslední vraždy. Den před inkriminovaným datem se sám vypraví na místo, do opuštěné vily Triste-le-Roi, obklopené věčnou vůní eukalyptů, aby tam vraha překvapil. Je však zajat Scharlachem a jeho nohsledy a Scharlach mu odhalí svůj ďábelský plán: je to Lönnrot sám, kdo je čtvrtou obětí a celá série vražd byla naaranžována tak, aby Scharlach nic netušícího Lönnrota nakonec dostal na určené místo a pomstil se mu za smrt svého bratra. Poté co mu Scharlach vše vyjeví, Lönnrota nemilosrdně zastřelí. Srov. Jorge Luis Borges, „Smrt a kompas“, *Spisy I – Fikce / Alef*, přel. Kamil Uhlíř (Praha: Argo, 2009).

<sup>33</sup> „inevitability of pattern“ (*Robert Coover's Fiction* 3).

v okamžiku smrti, respektive v okamžiku, kdy již není před smrtí úniku: v povídce „Smrt a kompas“ se jedná o hlavního protagonistu, detektiva Lönnrota, jenž vyšetřuje sérii vražd a který příliš pozdě nahlédne, že tyto vraždy byly nastraženy jeho nepřáteli s cílem zabít jej, a s tímto poznáním umírá. V povídce “The Leper’s Helix” zase vypravěč malomocného sleduje poněkud svrchu a spíše ze zvědavosti s ním začne hrát jeho hru na cyklické přibližování (neboť chtěl-li by se mu opravdu vyhnout, prostě by změnil směr); až příliš pozdě si uvědomí, že v momentě, kdy hru začal hrát, dospěl již k nevyhnutelnému konci, to jest k setkání s malomocným. „Danost vzoru“ je završena. A stejně tak funguje tato „danost vzoru“ podle Thomase Kennedyho v rovině fikce-čtenář: fikce stojí na principech, které pro ni vytvoříme, které akceptujeme, a skrze tyto principy se nás postava, která je jejich jádrem, „reálně“ dotkne a vtáhne nás do své věčně se opakující hry.<sup>34</sup> Tohoto efektu „doteku“ je v povídce “The Leper’s Helix” docíleno změnou perspektivy, jíž byl příběh celou dobu čtenářem nazírán, tedy perspektivy vypravěče. Když se totiž vypravěč stává malomocným, čtenář je od něj náhle oddělen a oba nyní stojí proti sobě. Od nynějška již čtenář nebude sledovat děj očima vypravěče, ale sám se stane vypravěčem a malomocným v jedné osobě, čekajícím na dalšího čtenáře a tak dokola.

Vnitřní strukturou povídky je pro Copea pohyb, který je vedený pravidly čisté geometrie a existuje na pozadí těkavého času a prostoru: pohyb malomocného. Tento pohyb se stává alegorií spojení života a smrti, či dokonce tance smrti,<sup>35</sup> jenž je doplněn o nový rozměr psychické nutnosti spíše než nutnosti objektivní (nutnosti neodvolatelnosti smrti). Malomocný je totiž veden

---

<sup>34</sup> Srov. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* 60.

<sup>35</sup> Tento příběh je zjevně alegorický a odkazuje na středověkou představu tance smrti jakožto fyzického kontaktu se Smrtí – v tomto příběhu tu jako Smrt figuruje malomocný, před kterým není úniku, stejně jako není úniku před Smrtí; ať se malomocnému pokoušíme vyhnout, jak chceme, stejně nás vždy dostihne.

vnitřním pudem či potřebou kontaktu s druhými, potřebou předávat své strašlivé smrtící poselství dál a dál v nekonečném koloběhu tance smrti.<sup>36</sup>

V překvapivém bezděčném vypravěčově aktu, totiž že vztáhne své ruce k malomocnému a všechn děs a odpor je rázem proměněn v přijetí, pochopení a sounáležitost, vidí Cope paralelu se svatým Františkem, jenž prý políbil malomocného, či s Eduardem Vyznavačem, který údajně nesl malomocného na vlastních zádech. Tím se dle svých slov Cope dostává k další „tradici malomocenství“, totiž té, o níž píše Gustav Flaubert ve svém díle *Legenda o svatém Juliánovi Pohostinném*<sup>37</sup> (“La Légende de saint Julien de l’Hospitalier,” *Trois Contes*, 1877). V tomto příběhu jde o lovce, který je loven a který se, stejně jako malomocný v Cooverově povídce, cítí být lapen vlastní hrou. Flaubert tu odkazuje k tanci smrti, tanci mezi lovcem a malomocným, a jejich vzájemné provázanosti. Flaubertův lovec je proklet a jako trest je na něj seslán malomocný, jenž ho bez přestání pronásleduje, žádná služba mu není dost dobrá, žádné objetí dost těsné. Lovec nakonec umírá, vydávaje své tělo malomocnému, a dosahuje tak konečného vykoupení.

V Cooverově případě se naopak jedná o malomocného, jenž umírá; dovršuje však svůj úkol, na jehož naplnění čekal. Oproti Flaubertově příběhu není Cooverův malomocný ani Kristus ani

---

<sup>36</sup> Srov. *Robert Coover's Fiction* 3.

<sup>37</sup> Juliánovi je předurčeno, že vykoná velké skutky, avšak jednoho dne zabije v kostele myš a jeho násilí vůči zvířatům roste, až vyvrcholí vyvražděním celého údolí jelenů. Jeden nad ním vyřkne kletbu, že zabije vlastní rodiče, a Julián odchází, aby se věštbě vyhnul (stejně jako thébský král Oidipus). Časem se připojí k tlupě lovců a ožení se, ale sám nikdy neloví. Jednou se na popud manželky přece jen vydá na lov a je pronásledován dušemi všech zvířat, které zabil. Když se vrátí domů, zdá se mu, že vidí v posteli svou ženu s cizím mužem a oba v záchvatu vzteku zavraždí. Ukáže se však, že to byli jeho rodiče, jež ho přišli hledat a jež manželka mezitím ubytovala. Julián zdrcen opět odchází a rozhodne se, že zasvětit svůj život chudobě a pomoci druhým. Jednoho dne potká malomocného, jenž ho požádá, aby mu pomohl dostat se přes rozbouranou řeku. Julián mu vyhoví, nicméně požadavky malomocného se stále stupňují. Nakonec po Juliánovi žádá, aby ho zahřival vlastním tělem, a i tomuto přání Julián bez váhání vyhoví. Když tak učiní, ukáže se, že malomocný je anděl (či Ježíš Kristus) a vezme Juliána do nebe. Gustave Flaubert, *Legenda o svatém Juliánovi Pohostinném*, přel. Josef Zeman (Libštát: V. Hanč, 1930).

prokletí ani definovaná postava. Jediné, co jej definuje, je jeho hra s vypravěčem na neurčité a nedefinované půdě pouště, na místě, kde se malomocný a vypravěč spojí v paktu sebepoznání, na místě, kde se k nim můžeme připojit. Nakonec je každý vypravěčem, každý malomocným, každý Smrtí.<sup>38</sup> Ve Smrti se všichni sjednocují v jednom velkém tanci smrti.<sup>39</sup>

Po analýze jednotlivých děl této části kapitoly lépe vysvítá, v čem jsou stejná a v čem se naopak liší: fabule obou povídek zahrnuje buď jednu jedinou situaci (“The Leper’s Helix”) či sled situací (“After Lazarus”) a celý děj je vyprávěn pouze jednou, přičemž příběh se na konci vrací do výchozího bodu a tím pomyslně zakládá svůj nekonečný koloběh. Novela *Spanking the Maid* naopak čtenáři předkládá nejrůznější variace jedné a téže situace, vykreslené však pokaždé v pestrých a nových detailech; repetice je tu tedy přítomna přímo v syžetu.

Mezi povídkami je dále rozdíl v tom, že zatímco povídka “After Lazarus” setrvává na rovině příběhu, v povídce “The Leper’s Helix” se objevuje další rovina – rovina čtenáře, jenž je do příběhu zakomponován; v závěru povídky je pak docíleno „skoku“ na tuto úroveň přímým oslovením čtenáře.

Ve všech třech povídkách je pak přítomen prvek absurdna: v paradoxu tance malomocného a vypravěče/čtenáře (který je komicky a tragický zároveň) v povídce “The Leper’s Helix”, v nekonečném řetězci zmrtvýchvstání v povídce “After Lazarus” i v povaze hry služky a jejího pána v novele *Spanking the Maid*.

---

<sup>38</sup> Srov. Robert Coover’s *Fiction 2-3*.

<sup>39</sup> Jednou z nejzdařilejších alegorií tance smrti je jakési procesí smrti vyobrazené ve finální scéně filmu Ingmara Bergmana *Sedmá pečeť* (1957), ve které spolu kráčejí všichni hlavní protagonisté spojeni v řetězci těl vedeném Smrtí.

## 1.3 PARALELNÍ ALTERNATIVY

V této kapitole se podrobně zabývám povídkami “The Babysitter” a “The Magic Poker”, jež spojuje způsob, jakým jsou napsány: hlavní dějové linie jsou v nich rozvětveny do nesčetného množství alternativ a v obou povídkách dochází k promíchání všech možných časů, smývá se rozdíl mezi snem, představou, hypotézou a skutečností, a obě povídky jsou tak pro čtenáře do značné míry matoucí a chaotické; je pro něj velice těžké proklesat si nějakou smysluplnou cestu džunglí všech linií, jež před ním stále nově vyvstávají, avšak na druhou stranu si čtenář může z této pestré palety všemožných alternativ dle libosti vybírat a stává se tak součástí příběhu, podíleje se na jeho dotváření. Dále je tato část provázána s částí předchozí tématem repetice, jejíž prvky jsou jistým způsobem přítomny i v obou následujících povídkách.

### 1.3.1 “THE BABYSITTER”

V této povídce jsou jednotlivé linie příběhu natolik promíchány, že je v podstatě nemožné všechny je postihnout a sledovat; pokusím se zde uvést jeho zjednodušený (ale i tak poněkud komplikovaný) nástin. Základní fabule příběhu je jednoduchá a má několik linií: první je linie dívky Jeannie, která jednoho večera přichází do rodiny Tuckerových hlídat jejich tři děti. Druhá linie sleduje Harryho Tuckera, otce rodiny, který se svou manželkou Dolly jede na večírek a kterého tam po celou dobu pronásledují obsedantní představy Jeannií, jež nakonec vedou k tomu, že se vydá zpět do domu. Další linie je tvořena chlapci Markem a Jackem, přítelem Jeannie, kteří se ji chystají navštívit. A poslední linie se týká Harryho manželky Dolly a její snahy nalézt Harryho, který se vytratí z večíрку. Všechny tyto základní linie příběhu v sobě nesou



možnosti, které jsou různě promíchány a propleteny, a samotné linie se též vzájemně prolínají. Celá povídka je rozdělena na více než sto krátkých oddělených odstavců a každý odstavec vždy předkládá jednu scénu, buď izolovaně od ostatních, či navazující na jiné odstavce, a sledující určitou linii, nebo dokonce navazující na jiné linie.

Jeannie celý večer tráví tím, že se dvě starší dívka snaží přesvědčit, aby se vykoukala (děti se nejrůznějšími způsoby zpěčují a Jeannii stojí nejvyšší úsilí toho docílit) a posléze, když se tak stane, sleduje a přepíná programy v televizi a čeká na svého přítele. Ten v některých alternativách přijde, v jiných ji navštíví oba chlapci, jindy se vrátí domů jen Harry, či se u ní sejdou všichni tři, anebo Jeannie v klidu sleduje televizi celý večer.

V linii chlapců jsou možnosti následující: buď jde Jack Jeannii navštívit sám jako spořádaný přítel, nebo jdou spolu s Markem, víceméně však jako její kamarádi, anebo se Jack a Mark domluví, že ji půjdou společně znásilnit – a kolem této možnosti se vše soustřeďuje (jakož i kolem jejího znásilnění Harrym). Tato možnost se pak ještě dále větví: jednou ji opravdu znásilní, jindy jim do toho vpadne Harry, v dalším případě ji nešťastnou náhodou utopí.

Harryho linie se zase větví takto: buď se vrací domů a znásilní Jeannie, nebo ji doma nalezne s chlapci, či se vrátí domů, ale nešťastně uklouzne a rozbije si hlavu, anebo ji znásilní a ona zemře.

A konečně linie Dolly sleduje, jak Dolly ve snaze najít svého manžela volá domů a jednou tam Harry je, podruhé není, anebo jej načapá právě v momentě, kdy znásilňuje Jeannii.

Zajímavý (a opět víceznačný) je pak konec: dívka usíná u televize, když tu náhle ve zprávách něco zaslechne o dívce, jež hlídala děti; Dolly volá policie, aby ji o něčem závažném informovala... a v následující scéně se Dolly s Harrym vracejí

domů a nacházejí Jeannie poklimbávající u televize – vše je v pořádku. „Pravdu hledající“ čtenář by mohl zadoufat, že by nakonec mohl zašmodrchané a provázané úrovně reality příběhu rozplést, avšak okamžitě je z této naděje vyveden zpět do zmatku a mnohoznačnosti: poslední odstavec povídky totiž tento poklidný závěr ruší, když hostitelka na večírku stroze konstatuje, že Dollyin manžel je nezvěstný a všechny její děti mrtvé; Dolly ji však odbývá lakonickým konstatováním, že ji zajímá, co dávají večer v televizi.<sup>40</sup>

Celý příběh je jednou velkou směsicí všech možností dějové roviny s rovinou snů Harryho, Jacka a Marka a nakonec možná i dívky samé. Semrau se domnívá, že dívčino podvědomí touží po sexuálním prožitku, dokonce orgiích, jež jsou explicitněji vyjádřeny v sexuálních fantaziích všech třech mužských postav, které jsou též spojeny se strachem z toho, že by dívce mohli ublížit, nebo ji dokonce zabít. Tyto obavy na konci splývají se světem televize, kde je hlášeno úmrtí dívky pečující o děti.<sup>41</sup>

Důkazy o tom, že by dívka toužila po orgiích, se ovšem nedají v povídce najít a tato interpretace se mi nejeví jako příliš věrohodná; jinak je tomu s myšlenkou, že tyto sexuální fantazie splývají se světem televize: jsou promíchány s příběhem a dokonce jej ovlivňují; nakonec je ani nelze rozlišit od toho, co se „skutečně“ děje.

Určitou paralelou k míchání představ protagonistů s rovinami příběhu jsou nejrůznější televizní programy a jejich překotné střídání dle toho, jak je dívka přepíná; střídají se čím dál rychleji a nekoordinovaněji, až se nakonec jejich příběhy prolínají a splývají v jedno. Semrau připodobňuje fungování celé povídky právě k tomuto přepínání programů, kdy se dívka vynořuje vždy v dalším

---

<sup>40</sup> Srov. *Pricksongs and Descants* 239.

<sup>41</sup> Srov. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 93.

a dalším příběhu, uprostřed jeho děje, stejně jako se vynořuje v té či oné linii povídky čtenář. Semrau vidí všechny možnosti a linie povídky jako nekonečný koloběh a návrat k počátku a tvrdí, že stejně jako je tomu u všech náhodných struktur, každá část se stává objektem hry změn a transformací. Ačkoliv je zde patrný vývoj, každá linie jako by se stále vracela ke svému počátku a začínala znovu v nejrůznějších verzích sebe sama.<sup>42</sup> (Objevuje se tu tedy již zmíněné téma repetice: příběh jako by se vynořoval odnikud a mizel tamtéž v nekončícím koloběhu podobně jako u povídek z první části této kapitoly.)

Konvenční nahlížení času v této povídce nefunguje, čas je vytlačen prostorem: celá povídka je jednou velkou mozaikou obrazů, pocitů, dojmů a útržků rozhovorů a vše se na čtenáře slétá najednou, v jediném nekonečně dlouhém okamžiku, v bezčasí impresí.<sup>43</sup> Vše se slévá v jeden celek, v jeden rej: Semrau v tomto bodě cituje samotného Coovera, který o povídce řekl, že je tvořena jen jediným příběhem. Všechny ostatní linie jsou jeho součástí.<sup>44</sup>

Cope s myšlenkou splývání jednotlivých linií souhlasí a demonstruje ji opět na situaci, kdy dívka sleduje televizi (ta je podle Copea ústředním tématem celé povídky): dívka není schopna oddělovat děje jednotlivých programů, zcela prožívá televizní příběhy, a nakonec zaměňuje jejich alternativní realitu se svou vlastní: „stáhne se jí žaludek, (...) když šerif muži rozbíjí nos (...). V obraně si k sobě přitahuje kolena...“.<sup>45</sup>

V momentě, kdy je v televizi hlášeno úmrtí dívky, všechny vedlejší linie a možnosti vrcholí a jsou sjednoceny v linii jedinou,

---

<sup>42</sup> Srov. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 91.

<sup>43</sup> Srov. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 92.

<sup>44</sup> Srov. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick* 92.

<sup>45</sup> “Her own tummy tightens, (...) as the sheriff smashes the dark man’s nose (...). Her own knees draw up protectively” (PD 214).

avšak ta je stejně víceznačná jako její dřívější rozvětvení a popletený čtenář je vydán napospas svým interpretacím a dohadům (ostatně stejně jako v povídce, jež následuje). Povídka je očividně neuzavřená a celý její příběh by mohl na konci začít od začátku tím, že dívka večer opět přichází k Tuckerovým hlídat děti. Chaotický svět televize se všemi svými příběhy a liniemi se nakonec prapodivně zhmotní (přičemž byl v podstatě celou dobu imanentní veškerému dění příběhu) a pohltí skutečnost samu. Svět televize zvítězí či se přinejmenším protne s fikční skutečností povídky a oba splynou v jedno.

### 1.3.2 “THE MAGIC POKER”

Tato povídka pojednává o kouzelném ostrově a jeho tvůrci, vypravěči, který celý příběh adresuje čtenáři (jehož, podle svých slov, také vytvořil) a který je možná sám vytvořen jednou z postav (vlastního) příběhu. Ostrov je též spoluvytvářen čtenářem a někdy se zdá, že nezávisle existuje na svém tvůrci.

Čtenář je v povídce svědkem neuvěřitelné série iluzí, nejrůznějších zlomků literární tradice, hry stínových postav nacházejících se uprostřed ruin, jednajících v kontextu i mimo kontext. Objevují se narativní prvky legendy, lidového vyprávění a pohádky, jakož i přehlídka nejrůznějších známých typů postav a objektů včetně bytosti napůl člověka, napůl netvora (viz postava Kalibana z Shakespearovy hry *Bouře*<sup>46</sup>), zničeného piána, opuštěného rodinného sídla (odkaz na Poeovu povídku „Zánik domu Usherů“<sup>47</sup>), štíhlého vysokého elegána kouřícího dýmku a mnoha dalších v nekonečné hře iluzí uvnitř iluzí uvnitř iluzí, jejíž

---

<sup>46</sup> William Shakespeare, *The Tempest, Complete Works* (Chatham: Mackays of Chatham PLC, 1992).

<sup>47</sup> Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher,” *Tales of Mystery and Imagination* (London: Dent, 1908; London: Everyman, 1998).

postavy jsou zrníčkem mezi myšlenkami v hlavě dalších postav, které vyprávějí příběhy, v nichž vypravěč figuruje jen jako další účastník. Cooverův ostrov je paralelou k lesu Shakespearovy hry *Sen noci svatojánské*<sup>48</sup> a zejména k ostrovu v jeho již zmíněné hře *Bouře*.<sup>49</sup> Kennedy připodobňuje jejího hlavního protagonistu, mladého Prospera, jenž oslňuje svou virtuozitou, ke Cooverovi<sup>50</sup> a stejně tak jej lze na úrovni příběhu přirovnat k vypravěči-tvůrci, neboť obě postavy jsou vládci ostrova a spojuje je „kouzelná moc“, kterou často uplatňují a mění stávající stav věcí na ostrově podle svých rozmarů.

Postavy příběhu jsou, vedle postavy vypravěče, čtyři a tvoří ve dvojicích vzájemné protiklady (jde o běžný model pohádek): dvě dívky, sestry, které se, bůh ví odkud, připlavily na člunu na ostrov, a dvě mužské postavy, na ostrově sídlící (oba jsou polomytickými stvořeními). Co se dívek týče, první je bezejmenná koketní krasavice, která nosí zlaté kalhoty, na něž je v podstatě její jakýkoliv další popis redukován, a druhá dívka, Karen, na první pohled nenápadná a stroze oděná, je praktická a vyrovnaná, oplývající vnitřní dobrodružnou silou. Tvůrce, jak sám říká, obdařil její sestru hned několika nevydařenými manželstvími a Karen ani jedním.

U mužů je kontrast snad ještě vypjatější: první je vysoký, štíhlý, pohledný muž v bílém roláku a námořnické modré kazajce,

---

<sup>48</sup> William Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream, Complete Works* (Chatham: Mackays of Chatham PLC, 1992).

<sup>49</sup> Děj se odehrává na ostrově, kde již dvanáct let žije milánský vévoda Prospero se svou malou dcerou Mirandou, jehož připravil o moc jeho žárlivý bratr Antonio (za pomoci neapolského krále Alonsa) a nechal jej vydaného napospas moři. Na ostrově žije též Kaliban, znetvořený syn čarodějnice, kterou Prospero zabil a chopil se vlády nad ostrovem. Kaliban Prosperovi zprvu sloužil, avšak poté, co se pokusil znásilnit Mirandu, jej Prospero zavrhne a Kaliban ho začne nenávidět. Prosperovi slouží duch Ariel, kterého Prospero zachránil (ona čarodějnice ho zaklela do stromu) a který pro něj kouzlí za příslib (Prosperem však stále odkládaný), že ho propustí na svobodu. Ariel na příkaz Prospera způsobí bouři, v níž na ostrově ztroskotají jeho nepřátelé (Antonio, Alonso se svým bratrem a synem Ferdinandem a Antoniův rádce). Prospero si s nimi skrze Ariela na ostrově pohrává a též dopomůže k tomu, aby se jeho dcera zamilovala do Fernanda. Prospero nakonec všem odpouští, Antonio mu navrácí vévodství, Ariel je osvobozen a všichni odplouvají zpět do Milána.

<sup>50</sup> Srov. Robert Coover: *A Study of the Short Fiction* 24.

kouřící fajfku – směsice typu svůdníka a větrem ošlehaného námořníka, který se objevuje, když dívka ve zlatých kalhotách políbí kouzelný pohrabáč; druhý muž, syn správce domu, je pak vyobrazený jako zvláštní divoká bytost s rozježenými vlasy, posedlá sexem – tedy prvky, jež jej spojují se zvířeckým Kalibanem ze hry *Bouře* a jeho pokusem o znásilnění Mirandy. Oba mužští protagonisté sexuální motiv sdílejí, avšak opět jde o dvě zrcadlové stránky téhož: na jedné straně uhlazenost a elegance, na druhé pudová animalita.

Postava vypravěče prostupuje celý příběh a nemá žádné charakteristické rysy (až na jeho vlastnost cítit potěšení z ničení), avšak jsou s ní spjata dvě témata, jimž se později budu věnovat: prvním je vztah vypravěče a autora, druhým vypravěčova metafikční role v příběhu a její příklady.

Nyní již přistoupím k samotné analýze tématu paralelních alternativ v povídce. Stejně jako povídka předchozí, zahrnuje i tato různě rozvětvené dějové linie a též pomíchání časů jednotlivých scén, kdy jsou tyto časy zpřeházeny a spolu s nejrůznějšími možnostmi toho, jak se daná situace odehrává, je nakonec ukuta velmi matoucí, leč o to barvitější mozaika. Dochází k prolínání linií vypravěče, obou dívek (jejichž linie se též různě spojují a rozpojují), vysokého muže s dýmku i domovníkova syna; dále se mísí i příběhová linie ostrova s linií pohádek a legend o jeho vzniku či s linií představ jednotlivých protagonistů; všechny jsou pak samy dále různě větveny a děleny.

První linie se týká vysokého elegána s dýmku. Zatímco od počátku sledujeme hlavní dějovou linii dívek, dorazivších na ostrov, postupujících dále a dále do jeho nitra a objevujících jeho taje (skrže džungli se nejprve dostávají do chaty pro hosty a posléze do rodinného sídla; a na této cestě dívka ve zlatých kalhotách políbí pohrabáč a objeví se muž s dýmku), tento muž sedí na parapetu ve vile, filozofuje o podstatě ostrova a řádu věcí a

teprve pak si všimne, že na ostrov někdo připlouvá. Tato scéna je tvořena několika dílčími scénami, které jsou „rozsekány“ na kusy a vzájemně nahodile promíchány: vzniká tu tak jakási časoprostorová koláž.

Další je linie sester: prolíná se v ní rovina, kdy jsou obě sestry spolu na verandě rodinného sídla a komentující dezolátní a smutný ráz krajiny, s rovinou samotné Karen a muže s dýmkou – v tomto případě jako by však Karen nebyla sama sebou a spíše hrála bláznivou roli, kterou jí pro onu chvíli přiřkl vypravěč; tato alternativní realita je cizím, absurdním elementem: Karen v duchu cirkusového představení dělá salta a s rozkoší ničí zbytky vybavení domu. Celá tato scéna je korunována tím, že kouzelným pohrabáčem vykouzlí domovníkova syna a odběhnou spolu do džungle, ponechávající muže s dýmkou vyčerpaného smíchem samotného.

Cesta dívky ve zlatých kalhotách do rodinného sídla je též rozdělena do několika alternativ: buď kráčí se setrou, nebo s mužem s dýmkou, nebo, vyplašena hadem, křičí a bezhlavě utíká za Karen (a muž s dýmkou ji se zájmem sleduje), nebo ji pozoruje domovníkův syn, který je pozorován Karen.

Jedním z nejilustrativnějších příkladů celé přehlídky alternativních možností jedné příběhové linie je pak situace, ve které dívka ve zlatých kalhotách nalezne pohrabáč a políbí jej. Od této scény se jakoby rozbíhají další dějové linie a jsou jí zároveň určitým způsobem stmelovány, ať už se objeví muž s dýmkou či nikoliv, nebo postupuje-li dívka džunglí sama, s ním či s Karen. I tato situace (nalezení pohrabáče) má množství možných zakončení, avšak nejčastěji se po políbení pohrabáče objeví vysoký muž s dýmkou. Dívčino chování je v každé alternativě jiné: buď políbí pohrabáč jednou, nebo dvakrát, nebo ho ani nepolíbí a vrátí jej zpět, utírajíc si horečnatě ruce od jeho rzi; a stejně tak se liší mužovo chování: jednou jí poděkuje a vezme za ruku, podruhé

vezme za ruku a políbí. A v jednom případě dívka pohrabáč sice políbí, avšak nic se nestane – jen jí v ústech zůstane nepříjemná chuť rzi.

Podle Andersena v příběhu dochází k promísení dějové linie s představami postav tak, že čtenář již není s to prvé od druhého odlišit. Jako příklad uvádí právě zmíněnou situaci a uvádí pět alternativ (Kennedy mimochodem pouhé čtyři, což je typickou ukázkou nevysledovatelnosti všech linií a matoucího dojmu, jenž příběh vyvolává). Andersen tvrdí, že ačkoliv se pouze některé z těchto verzí jeví jako pravděpodobné, všechny jsou zahrnuty do příběhu, a jsou tak do stejné míry právoplatnými částmi jako ostatní.<sup>51</sup> Andersen má v takovémto tvrzení samozřejmě pravdu, avšak zdá se mi, že samotná úvaha o větší míře právoplatnosti či pravděpodobnosti jistých alternativ není v souvislosti s Cooverovými povídkami (ve kterých normální zákony času a prostoru ani v nejmenším neplatí) zcela na místě. Andersen však správně poukazuje na fakt míšení roviny příběhu s představami hlavních protagonistů (v čele s vypravěčem), kdy jsou tyto představy samy dalšími alternativami příběhu. Výše zmíněná situace přímo vybízí k domněnce, že si dívka možnosti, ve kterých se objeví muž s dýmkou, vysnila. Stejně tak by se ale dalo říci, že si celý ostrov vysnil vypravěč.

Posledními dvěma liniemi jsou ty, jež jsou spjaty se zeleným piánem, které se v příběhu čas od času vyskytuje. V rovině výše zmíněných postav a jejich příběhů je piáno naprosto zničené, avšak v jednom momentě ukáže vypravěč piano tak, jak bývalo za starých časů, kdy na něm hrávaly děti; obraz se sice zprvu rozplyne do stávající podoby zmaru a vyrvaných strun, avšak posléze se k němu opět vracíme, a to už má s ním spjatá rovina příběhu samostatnou existenci. V ní se u hrajících dětí a jejich babičky objeví náhle

---

<sup>51</sup> Srov. *Robert Coover* 98.



nezvaný host a začne piáno rozbíjet. Objeví se však i dívka ve zlatých kalhotách a pohrabáčem jej zažene. V tomto případě jde tedy o promíchání roviny příběhu s rovinou mýtů a legend, která též ožívá a mísí se s ní, takže jsou v poslední části povídky nerozeznatelné.

Na konci se dokonce stává realita piána a dětí tou stěžejní a vše, s čím se doposud čtenář setkal, je podáváno jako legenda, jež je vyprávěna babičkou. Je to pověst o kouzelném pohrabáči a bohaté rodině, která se na ostrov nastěhovala a nechala vystavět své sídlo, chatu pro hosty a doky, a posléze, když opustila ostrov, zanechala po sobě kouzelný pohrabáč, který našla dívka ve zlatých kalhotách a políbila jej... a stalo se něco pozoruhodného.

Druhou rovinou spjatou s piánem a nejvíce fantasmagorickou alternativou celého příběhu je pohádková verze, vyprávěná opět babičkou, o princezně ve zlatých kalhotách, ze kterých se nemohla vyprostit. Zde též vystupují hlavní protagonisté příběhu, avšak v posunutých rolích: domovníkův syn jako zakrslé chlupaté monstrum a vysoký muž s dýmku jako pohledný rytíř. Přestože toto monstrum s pomocí kouzelného pohrabáče princeznu zachrání, princ ho zabije a sám si na princeznu ruku činí nárok, řka, že to byl vlastně on, kdo ji zachránil (v jeho případě ze spárů monstra).

Toto bylo rámcové představení jednotlivých rovin příběhu a nyní se vrátím k výše zmíněné postavě vypravěče a tématu jeho vztahu k autorovi a vypravěčově metafikční roli.

Na otázku, dá-li se vypravěč ztotožnit se samotným Cooverem či nikoliv, odpovídají někteří literární vědci, jako Gordonová, kladně: poukazuje na stálou přítomnost Coovera-vypravěče, který mává svou kouzelnou hůlkou před publikem a ukazuje mu svou moc.<sup>52</sup> Jiní, například Kennedy, s nimi ale nesouhlasí: Coover podle něj vytvořil *příběh*, nikoliv ostrov, a nedá se zaměňovat

---

<sup>52</sup> Srov. *The Universal Fictionmaking Process* 98.

s vypravěčem, jenž je jednou z postav příběhu. Když vypravěč s potěšením ničí své výtvary, není to Coover sám, kdo tento počin provádí; podle Kennedyho je však na druhou stranu zřejmé, že postava vypravěče může odrážet například Cooverovo potěšení z ničení přežitých literárních forem, jehož symbolem je právě onen vypravěčův akt.<sup>53</sup> Domnívám se, že všichni mají pravdu jen částečně: vypravěče žádného díla nelze zaměňovat s jeho autorem, avšak zůstává faktem, že Coover napsal příběh a vytvořil tak vše, co je jeho součástí. Jako autor příběhu bude na ostrově vždy určitým způsobem přítomen, nicméně se nedá posoudit, do jaké míry se dá identifikovat s vypravěčem; postava vypravěče je pouhá Cooverova stylizace.

Příklady metafikční úlohy vypravěče je několik: prvním je situace, v níž v průběhu vyprávění svého příběhu divákům zapomene na svůj kouzelný pohrabáč a chce nechat domovníkova syna napsat pro dívky milostný dopis; avšak ihned se „vzpamatuje“ a tuto myšlenku zavrhne, neboť se mu nehodí do původní koncepce magického ostrova s pohrabáčem, kde milostné dopisy nemají co dělat. Tvůrce adresuje své vyprávění čtenáři a dělí se s ním o své myšlenkové pochody a neuskutečněné nápady, které stojí vně příběhu.

Druhým příkladem je vypravěčovo přiznání, že někdy zapomíná, že ostrov je jeho výtvořem a někdy jej zase pokládá za něco reálného. Přemítá též nad možností, že by zemřel a jeho dílo by trvalo dál, a je touto možností poněkud zděšen.<sup>54</sup>

Třetím je moment, když vypravěč čtenáři sděluje, že mizí a že je to přesně tak, jak se děsil: že se totiž ostrov začíná objevovat ve světě a už jej vidí i na mapě. Avšak, táže se sám sebe, kdo tuto mapu vytvořil? A odpovídá si: nu, kdo jiný, než on sám. A zítra

---

<sup>53</sup> Srov. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* 18.

<sup>54</sup> Srov. *Pricksongs and Descants* 33-34.

možná vynalezne Chicago, Ježíše Krista a historii Měsíce. Stejně jako vytvořil čtenáře, kteří právě čtou jeho řádky.<sup>55</sup>

Čtvrtý příklad je vypravěčova nejistota, jestli náhodou postava domovníkova syna nevytvořila jeho; ten jediný se mu totiž vymyká kontrole a v jednom okamžiku vypravěč neví, co se s ním (domovníkovým synem) děje: „Ale kde je domovníkův syn? Nevím. (...) Nebyl jsem to já sám, kdo jej vymyslel spolu s dívkami a mužem v roláku? (...) Abych řekl pravdu, někdy si říkám, jestli to náhodou nebyl on, kdo vytvořil mě...“.<sup>56</sup>

A posledními dvěma příklady vypravěče, jenž reflektuje své vlastní vyprávění, jsou následující situace: v jedné vypravěč čtenáři důvěrně líčí, jak ostrov vymyslel, jak pro něj vytvořil slunce a stromy, rozmístil stíny, vlhkost, pavučiny a zříceninu rodinného sídla, výletní chatky pro hosty, mola a doky, a to vše již od samého počátku ohlodaného zubem času, s vymlácenými okny a v zuboženém stavu. Všechno to učinil z jednoho důvodu: z čiré potěchy ze zmaru.<sup>57</sup>

V druhé situaci pak tvůrce popisuje vnitřek domu a to, jak jej připravuje na příchod dívek; uprostřed lodžie umístí zelené piáno, vytrhá mu struny, které z něj poté visí jako zrezavělé vlasy, a rozšlape pedály. Sděluje nám, že dívky přijdou až za chvíli – ještě je totiž čeká návštěva domu pro hosty a nalezení kouzelného pohrabáče. Vypravěč se tedy se čtenářem dělí o svůj plán příběhu a předjímá, jak se bude příběh vyvíjet.

V souvislosti s vypravěčem a jeho metafikční rolí je rovněž nutno zmínit magický artefakt, který k němu neodmyslitelně patří a skrze nějž vypravěč uskutečňuje své dílo (i když nejen skrze něj, jak bude ukázáno níže): jde o kouzelný pohrabáč, který je

---

<sup>55</sup> Srov. *Pricksongs and Descants* 40.

<sup>56</sup> “But where is the caretaker’s son? I don’t know. (...) Didn’t I invent him myself, along with the girls and the man in the turtleneck shirt? (...) To tell the truth, I sometimes wonder if it was not he who invented me...” (PD 27).

<sup>57</sup> Srov. *Pricksongs and Descants* 22.

v příběhu zásadním bodem a kolem jehož nalezení se příběh točí. Pohrabáč figuruje jako spouštěč akce ve scénáři předem připraveném vypravěčem; Gordonová jej dokonce přirovnává k peru autora, jenž tvoří literární dílo (stejně jako spatřuje ve vypravěčově gestu, když se dělí se čtenářem o své myšlenky a plány, komentář k samotným principům psaní fikce,<sup>58</sup> což je určitou obdobou Semrauova přirovnání novely *Spanking the Maid* k psaní fikce jakožto tvůrčímu procesu.)

Na otázku „co je pravou realitou ostrova“ očividně neexistuje žádná odpověď. Vše je obráceno vzhůru nohama, to, co sejevilo jako hlavní linie je legendou a naopak (viz rovina rodiny a její koupě sídla na ostrově, rovina vypravěčova stvoření jak ostrova, tak rodiny, či rovina ostrova jakožto pouhá legenda a pohádka pro děti). Konec povídky je pak směsicí všech realit a jako by v koncentrované podobě vystihoval atmosféru celé povídky a všech jejích nahodilých linií: dívky odplouvají s kouzelným pohrabáčem, rodina, která zvelebila tento ostrov, netuší, že tu dívky byly a „[na zemi] leží zavražděno podivné stvoření“,<sup>59</sup> což je téměř nesmyslný výrok, kterým je celá povídka zakončena, a jen dodává výslednému dojmu na chaotičnosti, neuchopitelnosti a neuzavřenosti (ačkoliv se tu jistá paralela s jednou verzí postavy Kalibana v pohádkové linii příběhu vysledovat dá).

Stejně tak, jako si rodina či vypravěč mohli vybrat jakýkoliv jiný železný pohrabáč (který by pak v příběhu figuroval jako kouzelný), mohly se všechny roviny a linie příběhu udát jinak, v jiném pořadí, mohly být jinak promíchány a protagonisté mohli hrát jiné role. Na konci opouštíme ostrov v nejistotě, jestli se vůbec cokoliv „konkrétního“ stalo (s výjimkou komického rozkladu literární konvence).<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Srov. *The Universal Fictionmaking Process* 96.

<sup>59</sup> „...a strange creature lies slain...” (PD 45).

<sup>60</sup> Srov. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* 15-24.

Tato povídka je (stejně jako povídka “The Babysitter”) ilustrativní ukázkou interpretační svobody a Cooverem ponechaného prostoru pro kreativní přístup čtenáře. Podle Gordonové je ostrov tvořen jak vypravěčem, tak čtenářem<sup>61</sup> a podle Andersena je pro příběh zásadním charakteristickým rysem otevřenost konců: před čtenáře jsou rozprostřeny všechny možné alternativy příběhu bez toho, aby byla kterákoliv z nich upřednostňována, a v povídce není učiněn jakýkoliv závěr – všechny možnosti jsou ponechány otevřené jako výzva pro imaginaci čtenáře.<sup>62</sup>

Podle Gordonové má i tato povídka repetitivní charakter; dokonale jej dle ní vystihují následující vypravěčovy věty, kdy se sám sebe táže: „Ale může být konec uprostřed?“<sup>63</sup> A odpovídá si: „Ano, ano, vždycky je.“<sup>64</sup> Na konci povídky dívky odplouvají do neznáma, stejně tak, jako přípluli, pohrabáč nadále nehnutě leží skryt v džungli a příběh může začít nanovo. Otevřenost konce dovádí čtenáře opět na začátek. I když tato povídka typicky repetitivní charakter nemá, její neuzavřenost a skutečnost, že se její začátek i konec jakoby noří odnikud (stejně jako v povídce “The Babysitter”), k repetici poměrně jasně odkazují.

Obě analyzované povídky mají téměř stejnou podobu a navzájem se neliší po formální stránce do takové míry jako povídky z kapitoly Repetice. Jediné hlubší vysledovatelné rozdíly jsou v charakteru rovin a světů, jež se mísí s hlavní dějovou linií, a v přítomnosti či nepřítomnosti metafikčního prvku vypravěčova adresování svých monologů čtenáři. Co se typů rovin a světů týče, v povídce “The Magic Poker” jde o rovinu mýtů a legend a představivost vypravěče-tvůrce ostrova, v povídce “The Babysitter” zase o

---

<sup>61</sup> Srov. *The Universal Fictionmaking Process* 96.

<sup>62</sup> Srov. *Robert Coover* 96-99.

<sup>63</sup> “But can the end be in the middle?” (PD 33).

<sup>64</sup> “Yes, yes, it always is...” (PD 33).

erotické představy protagonistů a svět televize, kdy všechny tyto roviny nakonec splývají v jedno, vytvářejíce jednu transcendentní, všechny linie zahrnující rovinu. V rámci výše zmíněného metafikčního prvku je rozdíl následující: zatímco povídka “The Magic Poker” je spolu s povídkou “The Leper’s Helix” nejnázornější ukázkou jednoho ze základních znaků metafikce (tedy „komunikace“ probíhající na úrovni vypravěče-čtenář a vypravěčův komentář příběhu, jehož vypráví), v povídce “The Babysitter” tento aspekt přítomen není.

## 1.4 ZÁVĚR

Obě části této kapitoly, tedy jak Repetice, tak Paralelní alternativy, sdílejí společné téma: obě jsou založeny na naprosté neuzavřenosti, víceznačnosti a zpravidla časové neurčitosti, ve které je ponechána obrovská míra prostoru pro čtenáře a jeho interpretace a dosazování vlastních konců příběhů. Ve všech dílech z kapitoly Repetice jako by žádný konkrétní čas neexistoval, jako by se vše odehrávalo v podivném nekonečném bezčasní, jako by byl jeden časový úsek vyjmut z časové linearity, ustrnul na místě a donekonečna se opakoval. V povídkách z kapitoly Paralelních alternativ jsou též všechny časy promíchány a prolíná se v nich fikční realita příběhu s mýty a legendami, představami, sny či světem televize, přičemž se nakonec nedá rozeznat jedno od druhého.

Obě části této kapitoly jsou propojeny skrze povídky “The Magic Poker” a “The Babysitter” a novelu *Spanking the Maid*. V povídkách je přítomen motiv nekonečného opakování charakteristický pro povídky “The Leper’s Helix” a “After Lazarus” z podkapitoly Repetice, kdy příběh nemá explicitní začátek ani konec a ve čtenáři zůstává pocit, že by se mohl točit

v kruhu do nekonečna v jedné propletené změti dějových rovin a časů. Novela *Spanking the Maid* zase sdílí prvek nekonečného množství možností, do nichž se příběh větví, s Paralelními alternativami.

Třetím společným tématem obou kapitol je metafikční prvek realizován skrze postavu vypravěče: v povídce “The Leper’s Helix” vypravěč přímo vtahuje čtenáře do hry, již sám hraje s malomocným a v povídce “The Magic Poker” vypravěč vede se čtenářem pomyslný monolog.

Posledním sdíleným motivem je hra, která se objevuje v novele *Spanking the Maid* jako hra rozehrávaná mezi pánem a služkou, v povídce “The Leper’s Helix”, kde se odehrává mezi vypravěčem-čtenářem a malomocným, a v povídce “The Magic Poker”, kde jde o hru vypravěče-demiurga s postavami jeho vlastního příběhu.

## 2. TRANSFORMACE POHÁDEK A MÝTŮ

### 2.1 ÚVOD

V této kapitole jsou analyzovány Cooverovy povídky s pohádkovými a biblickými náměty ze sbírky *Pricksongs and Descants*, konkrétně “The Gingerbread House”, “The Door”, “The Brother” a “J’s Marriage”. Zdroji sekundární literatury jsou studie Jacksona I. Copea, Luisy Gordonové, Thomase E. Kennedyho a Richarda Andersena, kteří vycházejí z knihy *The Uses of Enchantment*<sup>65</sup> Bruna Bettelheima, dále kniha *Mytologie*<sup>66</sup> (Mythologies, 1957) Rolanda Barthesa, úvod Roberta Coovera k jeho sbírce *Pricksongs and Descants*, esej z knihy Elieho Wiesela *Příběhy o důvěře*<sup>67</sup> (Célébration prophétique, 1998) a kniha *Ježíšovo narození*<sup>68</sup> (The Nativity: History and Legend, 2005) Gezy Vermese.

Kapitola je rozdělena na dvě části, které spojuje společné téma transformace: jde o proměnu pohádek a biblických příběhů (tedy obecně mýtů) a já se v rámci analýzy Cooverových povídek soustředím na povahu těchto proměn a pokusím se vysledovat, v čem spočívá jejich rozdílnost; dále se zaměřím na potenciální záměr, se kterým Coover tyto proměny realizoval, jakož i na srovnání podobností (a zejména odlišností) jeho povídek s původními příběhy.

Těmito tématy se budu detailně zabývat níže, avšak ještě předtím uvedu stručnou charakteristiku dvou literárních žánrů, mýtu a pohádky, jimž je tato kapitola věnována, a několik poznámek k jejich podobnostem a odlišnostem tak, jak je vidí

---

<sup>65</sup> Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment* (London: Thames and Hudson Ltd, 1976).

<sup>66</sup> Roland Barthes, *Mytologie*, přel. Josef Fulka (Praha: Dokořán, 2004).

<sup>67</sup> Elie Wiesel, *Příběhy o důvěře*, přel. Alena Bláhová (Praha: Portál, 2001).

<sup>68</sup> Geza Vermes, *Ježíšovo narození*, přel. Allan Plzák (Praha: Paseka, 2009).



Bruno Bettelheim. (Jeho psychoanalytické pojetí však bylo zpochybněno Rolandem Barthesem a jeho kritickou analýzou mýtů, které se budu věnovat v druhé části této kapitoly.)

Podle Bettelheima<sup>69</sup> neexistuje ve většině kultur jasná hranice mezi mýtem, lidovým vyprávěním a pohádkou (demonstrativní ukázkou jsou například severské jazyky, které mají pro všechny tři jedno slovo: *sága*). Bettelheim se ve své definici mýtu a pohádky opírá mimo jiné o Mirceu Eliadea: oba pojmají tyto dva žánry jako modely lidského chování, jež životu poskytují smysl a hodnotu, jsou odvozeny z iniciačních rituálů (popřípadě jim dávají symbolické vyjádření) a týkají se metaforické smrti starého já a jeho přerodu do vyšší úrovně existence.<sup>70</sup> (Příkladem těchto rituálů je křest narozeného dítěte či jemu vzdáleně podobný židovský obřad *bar micva*, při kterém se z chlapce stává muž.)

Rozdíly mezi mýtem a pohádkou jsou pak podle Bettelheima následující: první spočívá ve způsobu, jakým je jejich děj čtenáři podáván: mýtus nám říká, že to, co se v něm odehrává, je výjimečné a nemůže se to stát komukoliv, v pohádce jsou zázraky běžnou záležitostí a mohou se přihodit každému. Druhý rozdíl tkví v zakončení příběhu: mýty téměř vždy končí tragicky, pohádky naopak zpravidla šťastně; mýty jsou celkově pesimistické, pohádky optimistické, i když se v nich dějí vážné události. Třetí rozdíl Bettelheim spatřuje v tom, že zatímco v mýtech často hlavní hrdina zakouší proměnu až poté, co podstoupí smrt (a pokračuje, již transformován, ve věčném životě),<sup>71</sup> v pohádkách žijí hrdinové šťastně až do smrti. Posledním rozdílem je skutečnost, že v mýtech jsou hlavními postavami superhrdinové, v pohádkách pak normální lidé. Tito hrdinové jsou osobnostmi a mýtus vypráví přímo o nich,

---

<sup>69</sup> Srov. *The Uses of Enchantment* 25-41.

<sup>70</sup> Srov. *The Uses of Enchantment* 35.

<sup>71</sup> S tímto tvrzením se ovšem dá polemizovat: biblické mýty o žádném posmrtném životě hrdinů nehovoří. Bettelheim má zřejmě na mysli zejména starořecké a severské mýty; i tak se však nedá říci, že všichni starořečtí hrdinové žijí věčně.

o jejich rodinách a jejich dobrodružstvích (například postava Herkula, jehož otcem byl Zeus apod.), kdežto v pohádkách jsou hlavní postavy zastupitelné: figurují tu matky, otcové, králové, avšak obvykle nenesou žádná jména. (Určitou výjimkou může být Karkulka či Popelka, avšak i zde jde spíše o určitý vzor, se kterým se může člověk ztotožnit.)

Tolik k podobnostem a rozdílům pohádek a mýtů a nyní již k samotné analýze Cooverovy transformace pohádek.

## 2.2 PROMĚNA POHÁDEK

Ze všech Cooverových povídek ze sbírek *Pricksongs and Descants* a *A Night at the Movies*, jimiž se ve své práci zabývám, mají typicky pohádkový charakter pouze dvě: „The Gingerbread House” a „The Door”; první je verzí pohádky „O Jeníčkovi a Mařence“,<sup>72</sup> druhá je směsicí pohádek „Jack a stonek fazole“,<sup>73</sup> „O Červené Karkulce“<sup>74</sup> a několika dalších. Přestože pohádek „O Jeníčkovi a Mařence“ a „O Červené Karkulce“ existuje nespočet verzí, ve své práci srovnávám Cooverovu verzi pouze s verzí bratří Grimmů, kteří oběma pohádkám vtiskli dnes asi nejrozšířenější podobu.

Na úvod nejprve zběžná charakteristika pohádek a jejich rozdělení na pohádky moderní a lidové podle Bettelheima; tato kategorizace mi umožní lepší srovnání s Cooverovými pohádkami. Bettelheim ukazuje, že mezi lidovými a moderními pohádkami existuje zásadní rozdíl v tom, že moderní pohádky často postrádají potřebný účinek na psychiku dítěte, a to hned z několika důvodů: jsou mnohdy příliš mírné, často se vyhýbají existenciálním problémům, které jsou přítomny v lidových pohádkách, a jsou

---

<sup>72</sup> Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, „O Jeníčkovi a Mařence“, *Pohádky bratří Grimmů*, přel. Marie Kornelová (Praha: Albatros, 2002).

<sup>73</sup> Joseph Jacobs, *English Fairy Tales* (London: David Nutt, 1890).

<sup>74</sup> „O Červené Karkulce“ *Pohádky bratří Grimmů*.

uzpůsobeny tak, aby chránily děti před krutou realitou. Jsou to právě tyto existenciální situace, jež jsou pro pohádky a jejich účinek zásadní a v lidových pohádkách jsou předkládány stručnou a jasnou formou. Lidové pohádky jsou zjednodušeny tak, aby jim dítě rozumělo a pochopilo jejich poselství. Postavy jsou buď hodné, nebo zlé a neexistuje nic mezi tím; dobru i zlu je pro lepší názornost dáno tělo, zlo je všudypřítomné a všemocné, avšak nakonec je vždy poraženo dobrem.<sup>75</sup> V nedostatku či nepřítomnosti těchto prvků v moderních pohádkách tkví zásadní rozdíl a podle Bettelheima tyto pohádky selhávají ve své původní pohádkové funkci, jež tkví v seznamování dítěte se světem.<sup>76</sup> Bettelheim své pojednání uzavírá tím, že většina pohádek, ať už lidových či moderních, nám sděluje, že hrdina (dítě) může dospět jedině tehdy, pokud se vydá do světa.<sup>77</sup>

Cooverovy pohádky mají s těmi lidovými (i s pohádkami bratří Grimmů) společný jeden základní rys: naturalismus, nejkuli jistý prvek brutality a syrovosti, kterou moderní pohádky, jak je uvedeno výše, postrádají.<sup>78</sup> Co však nesdílí s žádným typem pohádek je již zmíněný prvek sexuality. Některé lidové pohádky jsou výjimkami (jako pohádka „O Červené Karkulce“,<sup>79</sup> kde je sexuální podtext jistým způsobem přítomen), avšak obecně se dá říci, že v pohádkách se sexualita explicitně neobjevuje. Pro

---

<sup>75</sup> Srov. *The Uses of Enchantment* 8-9.

<sup>76</sup> Tomuto rozdělení na lidové a moderní pohádky se vymykají „amorální pohádky“, ve kterých hlavní protagonist dosáhne úspěchu podvodem; příkladem je Jack, který v pohádce „Jack a stonek fazole“ ukradne obrovi kouzelné věci. V takovýchto pohádkách nejde dle Bettelheima o morální poselství, ale o fakt, že je v silách a možnostech člověka uspět. Srov. *The Uses of Enchantment* 10.

<sup>77</sup> Srov. *The Uses of Enchantment* 11.

<sup>78</sup> Avšak i mezi moderními pohádkami se dají nalézt výjimky jako melancholické a seversky drsné pohádky H. Ch. Andersena nebo pohádky Oscara Wildea, oplývající smutnou až tragickou poetikou a mnoho dalších. Srov. Oscar Wilde, *Complete Fairy Tales of Oscar Wilde* (New York: Signet, 1990). Hans Christian Andersen, *Povídky a pohádky*, přel. František Frölich (Praha: Brio, 2000).

<sup>79</sup> Zcela explicitně vystupují prvky sexuality do popředí v Perraultově verzi ze sedmnáctého století: zde leží vlk nahý v posteli a zve Karkulku, aby se k němu připojila. Když tak Karkulka učiní, vlk ji sežere, a takto pohádka končí. Srov. Charles Perrault, „Le Petit Chaperon Rouge,” *Les Contes de ma mère l'Oye*, (Paris: Claude Barbin, 1697).

Coovera je téma sexuality charakteristické a v jeho pohádkách (zejména v povídce “The Gingerbread House”) hraje zásadní roli. Je totiž spolu s hrou s motivy z původních pohádek – a jejich nejrůznějším mícháním za použití techniky pastiše – či vytvářením variace na jedinou původní pohádku klíčovým prvkem pro Cooverovu transformaci pohádek.

### 2.2.1 “THE GINGERBREAD HOUSE”

Cooverova verze pohádky „O Jeníčkovi a Mařence“ má s verzí bratří Grimmů<sup>80</sup> mnoho společného (základní motiv perníkové chaloupky, ježibaby a otce, který vede své děti do lesa), ale mnoho prvků je z jeho verze vypuštěno (postava matky, vykrmování Jeníčka v chaloupce, bídný konec ježibaby v peci, cesta zpět či šťastný konec) a o jiné je obohacena. Při rozboru této povídky se zaměřím zejména na prvky, jež sdílí s původní pohádkou, avšak jež Coover více či méně změnil, a dále na dva zásadní rozdíly spočívající v již zmíněné přítomnosti sexuality v Cooverově povídce, ale také ve způsobu, jakým jsou obě verze zakončeny a v jejich celkovém vyznění.

Cooverova povídka je rozdělena do čtyřiceti dvou krátkých samostatných odstavců, které střídavě sledují linie jednotlivých

---

<sup>80</sup> Na kraji lesa žije rodina chudého dřevorubce. Jednoho dne dojdou poslední zásoby jídla a dřevorubcova žena rozhodne, že se musí zbavit dětí, aby alespoň oni s dřevorubcem přežili. Dřevorubec odmítá, ale nakonec ženě ustoupí a spolu je zavedou do lesa. Dětem se podaří najít cestu zpět, protože v noci vyslechnou rozhovor rodičů a Jeníček nasbírá oblázky, aby jimi značil cestu. Podruhé je však matka přes noc zamkne a Jeníčkovi nezbyvá nic jiného než za sebou druhý den házet rozdrobený chleba. Rodiče je v lese znovu zanechají a děti čekají na noc, aby mohli sledovat drobkou odrážející měsíční světlo, avšak chleba mezitím sezobali ptáci. Další den k dětem přiletí krásný bílý ptáček, který je zavede k chaloupce z chleba a koláčů. Zlá ježibaba, která v ní žije a vypadá jako hodná stařenka, je pozve dovnitř a nejprve pohostí, avšak druhý den jim ukáže svou pravou tvář a uvězní děti v chaloupce. Jeníčka zavře do chlívků a vykrmuje je a Mařenku nutí, aby jí sloužila. Když nadejde čas k tomu, aby si Jeníčka uvařila v kotli, ježibaba chce lstí svrhnout Mařenku do pece, ale Mařenka se toho dovtípí, obelstí ji a je to ježibaba, kdo nakonec skončí v plamenech pece. Děti si naberou její perly a drahokamy a vracejí se domů. Na zpáteční cestě překonávají poslední překážku v podobě řeky, přes kterou je, jednoho po druhém, přenesena kachnička. Když se vrátí domů, zjistí, že jejich matka mezitím zemřela a ony od té doby žijí s otcem „v čiré radosti“.

postav příběhu, zpočátku pouhé dvě (linie otce a dětí a linie čarodějnice), a po odchodu otce od dětí linie tři. Příběh začíná idylicky: otec se se svými dětmi vydává do lesa, je krásný den. Avšak čtenář tuší, že něco není v pořádku: otec je tížen chudobou a rezignací, jeho prázdňý pohled je upřen vpřed, do lesa. Zatím se ježibaba, oděna do černých cárů, potměšile zasměje a vytrhne holubici, již drží v ruce, srdce z těla. Střih, a chlapec zjišťuje, že holubice zobou jeho drobky, a na jednu se vrhá. Dívka ji chce zachránit, perou se o ni a dívka ji schová pod sukni; holubice však umírá. Čarodějnice třímá pulzující rudé srdce před očima, třese se radostí, lačností a chlípností. Střih, v otcově výrazu se začíná objevovat vzdor, avšak náhle se před ním objeví čarodějnice s krvavým srdcem, svede jej a otec veškerý odpor vzdává. Opět střih, otec je s dětmi doma a vypráví jim příběh o hodné víle, která splní chudému muži tři přání. Ale všechna přání, jak sám ví, jsou promarněna. Střih, v lese se znovu objevuje čarodějnice a tentokrát svádí chlapce, který ji nejistě následuje, nicméně otec mu v tom zabrání (tím, že jej udeří). Záhy po této roztržce otec děti opouští. Střih, otec je sám doma s vidinou smyslné dobré víly a přeje si, aby se jeho nebohé děti měly dobře. Zatím se děti dostávají až před chaloupku, pojídají sladkosti, z nichž je postavena, a váhají před zářivými rudými dveřmi, jež přímo vybízejí k tomu, aby do nich děti vkročily. Ale zvnitřku se ozývá pleskavý zvuk černých cárů...

Nyní se budu věnovat srovnání motivů, které obě verze sdílejí, ale které Coover upravil, či zcela změnil. Prvním je samotná perníková chaloupka, která symbolizuje důmyslnou zradu: že totiž za úžasně vábivým, pestrým povrchem, jenž je ztělesněním tužeb všech dětí, číhá záludné zlo; zlo, které se (doslova) živí na dětech a je jejich úhlavním nepřítelem. Kdo se nechá zlákat sladkým povrchem chaloupky, padne do pastí. Coover si s tímto motivem mistrně hraje a v jeho verzi je vábivost zevnějšku ztělesněna zářivými rubínovými dveřmi ve tvaru srdce: „Jaká báječná věc, ty

dveře! Zářící jako rubín, jako třešňový bonbon, a jemně, blaženě pulzující. (...) Ale za nimi: co znamená ten zvuk pleskání černých hadrů?<sup>81</sup> Rudé dveře slibují nejvybranější potěšení a jsou pastí jak pro děti, tak pro otce: pro děti znamenají království sladkostí, pro otce ráj sexuálních radovánek.

Dalším motivem jsou ptáci, kteří sezobou drobky. V Cooverově příběhu to nejsou nespecifikovaní ptáci, ale holubice, jež bývají (mimo jiné) symbolem čistoty, víry a naděje, které dětem znemožňují cestu zpět a které jsou symbolem zmaru a zoufalství: „Holubice je hebká a zářivě bílá (...). Jen její malý zobáček se pohybuje. Okolo drobku. (...) Jeho [chlapcova] lest selhala.“<sup>82</sup> Obdobou holubic je ve verzi bratří Grimmů bílý ptáček, který vede děti k chaloupce. Vyvolává primárně důvěru a naději, a přitom děti zrádně vede do pasti. Avšak v pohádce Grimmů je bílý ptáček součástí celého sledu událostí, které vrcholí šťastným návratem dětí domů, kdežto v Cooverově verzi holubice zapříčiní příchod dětí k chaloupce, kde na ně číhá ježibaba, a příběh končí otevřeně.

Obě verze též spojuje motiv dilematu otce, který vede děti do lesa, ale váhá a jeho rozhodnutí je tam ponechat oslabuje jeho otcovská láska; v obou verzích je však toto dilema způsobeno rozdílnými příčinami. V Cooverově verzi otce netíží chudoba, ani jej k tomuto činu nenutí jeho žena, ale jeho motivy jsou sexuálně zabarveny: spočívají v touze po čarodějnici, která ho svádí, takže své děti nakonec zaprodává za sexuální prožitky s ní a za zrádnou vidinu smyslné dobré víly (na kterou jej čarodějnice láká). V Cooverově verzi je to tedy čarodějnice, ne matka, která nutí otce, ať se děti zbaví – role čarodějnice a matky tu tedy jistým způsobem splývají. Pro čarodějnici je dále charakteristický její kouzelný artefakt, kterým je srdce holubice: „Blyštivé srdce

---

<sup>81</sup> “Oh, what a thing is that door! Shining like a ruby, like hard cherry candy, and pulsing softly, radiantly. (...) But beyond: what is that sound of black rags flapping?” (PD 75).

<sup>82</sup> “The dove is a soft lustrous white (...). Only its small beak moves. Around a bread crumb. (...) His ruse has failed.” (PD 65).

holubice se třpytí jako rubín, jako naleštěná třešeň, jako zářivý krvavý chalcedon ve tvaru srdce.“<sup>83</sup> Toto srdce, jež čarodějnice vítězoslavně třímá v rukou, a srdcové dveře chaloupky tvoří přímou paralelu, dominují celému příběhu a jsou stěžejním symbolem sexuality a pokušení. Téma sexuality je v povídce všudypřítomné a proniká i do dějové linie chlapce, jehož čarodějnice svádí také, avšak v tomto případě je vše utnuto v zárodku, neboť zakročí otec (je-li však motivován strachem o chlapce či žárlivostí, zůstává otázkou). Jde o jeden ze zásadních rozdílů mezi Cooverovou verzí a původní pohádkou.

Avšak zpět k motivům, jež jsou společné pro obě verze. Posledním společným motivem jsou děti a Jeníčkův marný pokus o záchranu (v obou verzích je to on, kdo je starší a moudřejší). V Cooverově verzi si je na rozdíl od Mařenky vědom nebezpečí, a proto se v zoufalém útoku vrhá na holubici, která zobe jeho drobky; chce ji zabít, neboť ona se stává strůjcem jejich neblahého osudu. Mařenka naopak bere jejich „výlet“ do lesa s lehkostí a bezstarostností „...jestlipak ví, že chlapec odhazuje drobky? Nebo kam je otec vede? Ovšemže, ale o nic nejde! Je to hra!“<sup>84</sup> Ze stejného důvodu se instinktivně snaží zachránit holubici – je pro ni živým tvorem, a ne symbolem její vlastní zkázy. Obě děti intuitivně vědí, že skutečnost není tvořena pouze dobrými vílami, o nichž jim vypráví otec, ale že existují i čarodějnice. Tuší, že před nimi čeká dům, kam chodí děti, avšak ze kterého se již nevracejí. Jeníček hledí budoucnosti vstříc s obavami, avšak pro Mařenku je to celé jen hra.

Tolik k mému srovnání obou verzí, nyní se budu věnovat interpretacím Cooverových komentátorů. Ti vycházejí převážně z Bettelheimova psychoanalytického přístupu k pohádce „O Červené

---

<sup>83</sup> “The burnished heart of the dove glistens like a ruby, a polished cherry, a brilliant, heart-shaped bloodstone” (PD 66).

<sup>84</sup> “Does she even know the boy is dropping crumbs? or where the old man is leading them? Of course, but it’s nothing! a game!” (PD 64).

Karkulce“,<sup>85</sup> takže u nich samozřejmě může docházet k dezinterpretaci. Příkladem jsou závěry Copea a Kennedyho, kteří tvrdí, že v Cooverově povídce jde zejména o ztrátu nevinnosti obou dětí a jejich dosažení sexuálního poznání.

Podle Copea je každá ztráta nevinnosti vstupem do světa dospělosti a nutnou podmínkou pro tento vstup: holubice u Coovera znovu ožívá, avšak již ne jako symbol nevinnosti, ale jako pulzující rubínové srdce vášnivého života. To, že sní dětem drobky, neznamena jen, že se nemohou vrátit zpátky; znamená to, že se vrátit nesmějí.<sup>86</sup> Je tedy důležité, aby cestu, jež je čeká, podnikly, a vrhly se tak do života.

Kennedy přichází s velmi podobnou myšlenkou: poukazuje na skutečnost, že Coover ukazuje svět, ve kterém děti do chaloupky, ze které se už nevrátí, zákonitě vstoupit musí, a v rámci přirozeného vývoje tak podstoupí přeměnu od nevinnosti k poznání a vášni a vkročí do skutečného života, jehož symbolem je krvavé srdce vytrhnuté z hrudi nevinné holubice. Jeho pohádka nezobrazuje podle Kennedyho vývoj dítěte v dospělého jedince jakožto triumf mazané odvahy (když přelstí ježibabu), ale spíše vývoj jedince skrze vášně a pozvolné podléhání této vášni na úkor vlastní nevinnosti.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Podle Bettelheima jde v této pohádce o vykreslení způsobu, jakým se děti zbavují závislosti na svých rodičích, o jejich cestu do světa, ve kterém nabývají samostatnosti a nezávislosti, a jejich návrat domů jako vyzrálých osobností. Na začátku příběhu děti lpí na svých rodičích, avšak stejně jsou jimi nelítostně odehnány. Dostávají se až k Perníkové chaloupce, kterou místo, aby v ní hledaly útočiště, začnou pojídat. Nejprve jsou zcela v moci ježibaby, která je drží v chaloupce, avšak nakonec se jim podaří ji přelstít, zničit a jako odměnu si mohou odnést její drahokamy. Děti po tomto dobrodružství získávají potřebnou nezávislost a samostatnost a šťastně se vrací domů.

Těžiště pohádky spočívá podle Bettelheima ve vztahu dítěte a matky: matka pro dítě představuje zdroj života a potravy, a když je od ní dítě odehnáno, cítí se podvedeno a zrazeno a vnímá matku jako čarodějnici. Čarodějnice reprezentuje též lačnost a nenasytnost. Skutečnost, že si děti na konci pohádky naberou její šperky a vrací se domů, symbolizuje opětovné přijetí matky dítětem a jeho symbolický návrat k ní. Podle Bettelheima je jednou ze základních úloh příběhu zakrýt skutečnost a ušetřit dítě před „krutou“ realitou nevyhnutelného odmítnutí matkou. Srov. *The Uses of Enchantment* 159-166.

<sup>86</sup> Srov. *Robert Coover's Fiction* 15.

<sup>87</sup> Srov. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* 29-30.



Cope i Kennedy by měli možná pravdu, kdyby hovořili o původních lidových pohádkách, leč u Cooverovy povídky jejich analýzy neobstojí. Je sice pravda, že by se osamostatnění Jeníčka a Mařenky, tak, jak je obsaženo v původní verzi, nakonec dalo v Cooverově povídce chápat jako sexuální prozření, jehož vstupem do chaloupky dosáhnou. Ovšem připadá mi, že v ní nejde o to ukázat přirozený vývoj dítěte či jeho vstup do světa sexuálního poznání; Coover jednoduše vytváří variaci na tuto pohádku a hraje si s jejími motivy a postavami bez jakéhokoliv poselství o dospívání jedince či jeho sexuálním prozření – hraje si s těmito prvky pro hru samou v rámci parodování původní pohádky.

Jak již bylo řečeno, jedním ze stěžejních rozdílů mezi verzemi Coovera a bratří Grimmů je vedle sexuality i jejich celkové vyznění a samotný konec. Je zřejmé, že pohádka „O Červené Karkulce“ končí (pro pohádky typickým) šťastným koncem, s Cooverovou povídkou to však zdaleka není tak jednoznačné, neboť celý příběh vyznívá při vši své lehkosti a svižnosti poněkud ponuře; dají se v něm ale nalézt i světlejší místa (viz níže). V rozhodování o celkovém vyznění Cooverovy povídky hraje důležitou roli symbolika mrtvé holubice, jež se dá ve vybraných situacích interpretovat následujícími způsoby: mrtvá holubice, která značí otcí cestu zpět místo drobků, může být viděna jako připomínka zavrženíhodného činu, který spáchal, a jako předzvěst osudu dětí; mrtvá holubice přímo vybízí k připodobnění k mrtvému dítěti.

Může ale také ztělesňovat svit naděje v okamžik, kdy se děti samy vydávají do temnoty lesa: „... tělo holubice ještě plane v padajícím soumraku. Bělost rozčepýřené hrudi vypadá, jako by vzdorovala hrozbě noci.“<sup>88</sup> Zářící tělo holubice vysílá dětem poselství: možná, že se váš osud přece jen nakonec v dobré

---

<sup>88</sup> “... the body of the dove glows yet in the darkening dusk. The whiteness of the ruffled breast seems to be fighting back against the threat of night.” (PD 67-68).

obrátlí... Je to tedy jedno z mála míst v povídce, které by mohlo naznačovat dobrý konec.

Holubice může ovšem také být symbolem beznaděje: i přes všechnu Mařenčinu snahu o její záchranu holubice umírá (poté, co stačila sezobat Jeníčkovy drobky, a zmařit tak jejich poslední naději); děti musejí pokračovat v cestě a není již pro ně, podobně jako pro holubici, záchrany.

Pro celkové vyznění povídky jsou tu však klíčové (vedle symboliky mrtvé holubice) ještě další dvě již zmíněné skutečnosti: první z nich celou pohádku zlehčuje, druhá má zcela opačný charakter a podtrhuje temné vyznění pohádky. První skutečností je to, že pro Mařenku je to celé jen hra, stejně jako je pro Coovera hrou celá povídka; druhou, že příběh v jednom momentě napovídá, že osud dětí bude pokaždé stejný, i přes to, že otec touží po možnosti přát si nové přání, aby děti zachránil: „...nemá to cenu, holubice znovu přiletí, neexistují žádná rozumná přání.“<sup>89</sup>

Nyní již k samotnému závěru této povídky, který se tolik liší od verze bratří Grimmů, neboť zůstává otevřený. Podle Kennedyho je konec povídky víceznačný: oproti většině pohádek, které končí tak, že protagonisté žijí šťastně až do smrti, jsou děti zanechány před hrozivými rubínovými dveřmi a otec sedí sám doma ve smutku a rezignaci s bezmocnou dobrou vílou. Co čeká na děti za dveřmi, je ponecháno na představivosti čtenáře. Zdá se, že je tam čeká vášeň a poznání, svět dospělosti... avšak je-li tomu tak a je-li to jen přirozený chod věcí v životě člověka, proč si otec přeje návrat promarněných přání...?<sup>90</sup> Pokud bychom přistoupili na Kennedyho konstatování o vášni a poznání, jež na děti v chaloupce čeká (majíce též na mysli Mařenčinu bezstarostnost a zářící tělo holubice vzdorující tmě), konec by tak temně nevyzníval. Povídka ale přesto působí poněkud děsivě, neboť její děj ústí do rudých

---

<sup>89</sup> „...it's no use, the doves will come again, there are no reasonable wishes.” (PD 75).

<sup>90</sup> Srov. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* 30-32.

dveří, kde čeká ježibaba, která tu je (vedle sexuální lačnosti) ztělesněním zla.

### 2.2.2 “THE DOOR”

Povídka „Dveře“ je vstupní povídkou celé sbírky, je komická a parodická, obecně metafikční (je tedy fikcí o pohádkách a jejich významu) a specificky metafikční (je určitou přípravou pro čtenáře na svět knihy, do nějž vstupuje).<sup>91</sup> Za použití techniky pastiše mísí dohromady hned několik pohádek, zejména však pohádku „Jack a stonek fazole“<sup>92</sup> a „O Červené Karkulce“,<sup>93</sup> a dále je v ní přítomno i několik prvků z pohádky „O Jeníčkovi a Mařence“ a pohádkové

---

<sup>91</sup> Srov. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* 13.

<sup>92</sup> Pohádka vypráví o chudé matce a jejím synovi Jackovi, jejichž jediný majetek a zdroj obživy je jedna kráva. Ta však jednoho dne přestane dojit a matka pošle Jacka na trh, aby ji prodal. Jack ji ale vymění za kouzelné fazole, jež mu nabídne neznámý muž. Matka se na Jacka hněvá a fazole vyhodí z okna. Ty ale přes noc vzklíčí do obřího stonku a Jack na něj bez rozmyšlení vyleze. Dostává se do říše v oblacích, kde na svém zámku bydlí obr-lidožrout se svou ženou. Obr ihned ucítí, že je nablízku člověk, avšak obrova žena Jackovi pomůže, ukryje ho, a Jack se vrací domů s váčkem peněz, jež obrovi ukradl. Jacka žene zpátky do zámku touha po obrových pokladech, znovu se tam tedy vydává, opět je schován a zachráněn obrovou ženou a odnáší si slepici, jež snáší zlatá vejce. Jackovi to však stále nedá, vyleze nahoru potřetí a získává zlatou mluvící harfu. Harfa ale zavolá obra a ten Jacka pronásleduje po stonku dolů. Jack sleze, rychle najde sekeru a stonek utne; obr se spolu se stonkem skácí na zem a zabije se. Cesta do zámku v oblacích je nadobro uzavřena, ale matka s Jackem jsou zaopatřeni a žijí si od té doby dobře.

<sup>93</sup> Bratři Grimmové uvádějí dvě verze této pohádky. První verze vypráví o tom, jak maminka pošle Karkulku s vínem a koláčem za babičkou, která bydlí hluboko v lese a stůně, aby se posilnila a uzdravila. Maminka Karkulce nakáže, aby se držela cesty a nikde se nezdržovala. Karkulka to vše slíbí, avšak v lese ji potká vlk, který se jí vlíchtí do přízně, zjistí od ní, kde babička bydlí, a „poradí“ Karkulce, ať se rozhlédne okolo po krásných květinách. Karkulka je květinami uchvápena, sejde z pěšiny a vlk zatím přiběhne k babičce a sežere ji. Obleče si její šaty a čepce a čeká na Karkulku. Karkulka se po příchodu do chaloupky ptá vlka, proč má tak velké uši, oči atd., a vlk odpovídá za babičku (například „to abych tě lépe viděla“) a nakonec ji sežere a usne v posteli. Kolem jde lovec, který uslyší jeho chrápání, vejde dovnitř a uvidí vlka v babiččině posteli. Chce ho zastřelit, ale pak si řekne, že by ještě možná mohl babičku zachránit, a tak mu rozpáře břicho nůžkami. Z břicha vyleze jak Karkulka, tak babička, obě živé a zdravé. Karkulka nanosí kameny, které vlkovi zašijí do břicha, a když se vlk vzbudí a chce utéci, tíha kamenů jej strhne k zemi a on padne mrtev. Takto končí první verze a druhá pokračuje vyprávěním o další Karkulčině návštěvě babičky, při níž se však nikde, přes svody dalšího vlka, nezdržuje; s babičkou se před vlkem zavrou v chaloupce a vlk, který na ně číhá na střeše, nakonec spadne do kádě s vodou a utopí se. Tato verze končí Karkulčiným šťastným návratem domů.

knihy Lewise Carrolla *Alenka v říši divů*,<sup>94</sup> jakož i zmínka o pohádce „Kráska a zvíře“.<sup>95</sup> Pro povídku je charakteristická vzájemná metamorfóza či splývání hlavních postav: Jack se stává obrem-lidožroutem, svým úhlavním nepřítelem, je však zároveň dřevorubcem i Karkulčiným žárlivým otcem, babička, která snad dříve bývala Kráskou (či dokonce Karkulkou?), je nyní Jackovou milující manželkou a jejich dcerou je sama Karkulka, která, podobně jako Jeníček a Mařenka, či Alenka, vstupuje do tajemných dveří domku na zahradě a fantastického světa, který se za nimi skrývá. Coover ve své povídce vybírá několik hlavních postav ze zmíněných pohádek, ponechává jim jejich jména, avšak přiděluje zcela nové role (jednu i několik). Stejně tak „sešívá“ různá místa, původní i vytržená z těchto pohádek, aby vytvořil kouzelný svět nevidaných míst a postav: vše se, zdá se, odehrává v nadoblačné obrově říši, kde se nachází „Karkulčin“ les, ve kterém Jack-obrdřevorubec kácí stromy, a Karkulka se prochází po kouzelné zahradě a otevírá magická dvířka – dveře perníkové chaloupky – vedoucí do světa za zrcadlem.

Z této charakteristiky je patrné, že povídka má ryze metafikční charakter: určuje jej i to, že v povídce je přítomno několik rovin či světů: „Náhle se zdálo, jako by stará studna skrývala nějakou další studnu, jako by zahrada vyprávěla o nějaké podivnější, dříve netušené zahradě...“<sup>96</sup> Za všemi věcmi a místy se zde skrývá další dimenze a toto jejich vkládání jedné do druhé velmi připomíná princip matrjošky. I název této povídky „The Door“ tvoří paralelu se dveřmi, o nichž povídka vypráví a jež jsou jejím klíčovým motivem (je tu i zřejmá souvislost s povídkou „The Gingerbread House“ a jejími srdcovými dveřmi). Povídka „The Door“ i její

---

<sup>94</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-glass* (London: McMillan & Co, 1871; New York: Signet, 2000).

<sup>95</sup> Jan Brett, *Beauty and the Beast* (New York: Clarion Books, 1989).

<sup>96</sup> „The old well seemed suddenly to hide some other well, the garden to speak of a stranger unimagined garden...“ (PD 18).

dveře slouží čtenáři jako průzor do nekonečných světů, do světů za světy, do zahrad za zahradami, do dveří za dveřmi. Tato povídka tedy sdílí s první kapitolou mé práce téma paralelních alternativ, i když v tomto případě jsou všechny možnosti pouze naznačeny: existují jako potenciální a nepoznané jiné dimenze.

Povídka je rozdělena do tří částí a každá z nich sleduje jednu ze tří hlavních postav: Jacka, Babičku a Karkulku (jejíž jméno však v příběhu nezazní). Příběh nejprve sleduje linii Jacka, kácejícího stromy v lese, který přemítá o své dceři a o tom, jestli na ni žárlí. Chce, aby byla šťastná, a bojí se o ni. Bojí se ovšem také sebe, neboť jeho choutky jsou nevyzpytatelné a nakonec to může být on, kdo jí ublíží. Nadto v něj Karkulka může ztratit důvěru, až (dříve či později) zjistí, že jí Jack lhal a že příšery, vlci a čarodějnice existují. Následuje vnitřní monolog Babičky, která přemýšlí o Jackovi-lidožroutovi a spatřuje v jejich svazku paralelu k příběhu Krásky a zvířete, i když v této verzi se Jack nikdy princem nestal. Ona jej však i přesto miluje, se všemi úskalími, které jejich svazek přináší a její monolog je prodchnut moudrostí, rezignací a vzpomínkami na těžké životní zkoušky. A konečně, ve třetí části čtenář sleduje Karkulku, která stojí před dveřmi domku na zahradě u lesa. Dveře jsou tentokrát, po tolika letech, konečně otevřeny a Karkulka váhá. Vše je jako obvykle, z lesa k ní doléhají dřevorubcovy rány, okolní zahrada je poklidná a zalitá sluncem, ale..., pomyslí si, není dnes nějak tepleji? Nejsou hrany domku nějak ostřejší? A nebyl dnes vzduch plný pavouků? Karkulka ví, že jakmile do dveří vstoupí, už pro ni nebude cesty zpět, avšak magický svět za dveřmi slibuje tolik nového, nové věže a nové zámky, nové cesty a další dveře. Vstoupí tedy a pevně za sebou zavře.

Karkulka do dveří vstupuje ovládána svou zvědavostí a v tomto ohledu se Coover drží původní pohádky: v ní Karkulčino dobrodružství (a nesnáze) začíná též její naivitou a zvědavostí (na

popud vlka jde lehkomyšlně sbírat květiny a on se zatím dostane k babičce a sežere ji).

Autoři literárních studií vycházejí při interpretaci této povídky opět z Bettelheimova výkladu<sup>97</sup> (popřípadě se jeho psychologickým přístupem alespoň nechávají inspirovat) a dospívají v podstatě ke stejným závěrům jako při analýze povídky “The Gingerbread House” (tedy, že Coover touto povídkou vyobrazuje přirozený vývoj člověka, přechod z nevinности k poznání či věčně se opakující koloběh střídání generací), avšak mé stanovisko k takovémuto interpretacím jsem již vyjádřila výše.

Povídky “The Gingerbread House” a “The Door” mají společné pohádkové téma, avšak to je v každé z nich zpracováno odlišným způsobem: v povídce “The Gingerbread House” se Coover drží více méně jedné předlohy, kterou pozměňuje a vtiskuje ji nový ráz a vyznění – jde o jakousi variaci na původní téma se zcela novým, pro původní pohádku cizím a nepatřičným prvkem, sexualitou; povídka “The Door” je zase vytvořena technikou pastiše: je směsí

---

<sup>97</sup> Bettelheim srovnává pohádky „O Červené Karkulce“ a „O Jeníčkovi a Mařence“ a spatřuje rozdíl mezi protagonisty obou pohádek v tom, že Karkulka reprezentuje starší či adolescentní dítě, které musí čelit sexuálním svodům a nějak se s nimi vypořádat, kdežto Jeníček a Mařenka jsou ještě malými dětmi a jsou fixováni na rodiče, respektive na matku, která v příběhu hraje ústřední roli (ona a čarodějnice). Karkulka se vydává do světa dobrovolně, je naivní a vidí jen dobré věci. Jeníček a Mařenka jsou naopak z domova vyhnáni, mají strach a bojují o přežití. Karkulka ve svém dobrodružství naráží na vlka, jenž ztělesňuje sexualitu a pokušení, a posléze i na lovce, který je jeho opakem a symbolizuje vítězství nad tímto pokušením, jakož i obecně morální princip. Jeníček s Mařenkou čelí ježibabě, a zbavují se tak závislosti na matce. Nakonec dojdou definitivního osamostatnění, když je kachnička každého zvlášť převezve přes řeku. Karkulka se pak stává z naivní holčičky vospělou dívkou tím, že je pozřena vlkem a vychází z něj jako „znovuzrozená“. Srov. *The Uses of Enchantment* 166-183.

V Bettelheimově rozboru pohádky „Jack a stonek fazole“ se i Jack, stejně jako Karkulka, vydává do světa z vlastní vůle, hnán touhou po dobrodružství, a není nucen domov opustit jako Jeníček a Mařenka. Stěžejní postavou, hlavním antagonistou příběhu, je obr-lidožrout, který symbolizuje otce dítěte. Obrová žena, která Jackovi pomáhá, zase ztělesňuje jeho matku. Hlavním tématem, ke kterému tato pohádka podle Bettelheima odkazuje, je žárlivost dítěte na otce, který mu matku „bere“ a je pro dítě dokonce hrozbou. Dítě se postupně osamostatňuje a vydobývá si své místo ve světě, ale ještě stále potřebuje matčinu pomoc a jí skýtaný pocit bezpečí (Jack potřebuje pomoc obrovy ženy, jinak by neobstál). Teprve pak získává dítě potřebnou samostatnost, a ta je v pohádce stvrzena symbolickým odetnutím stonku a porážkou obra; dítě se tedy definitivně zbavuje vize otce jakožto hrozby a stává se samostatným a nezávislým na obou rodičích. Jack se na konci vzdává iluze zámku v oblacích a je připraven žít „na zemi“ – konec dětství přichází tehdy, když se dítě vzdá dětského snu o slávě a začne žít skutečný život. Srov. *The Uses of Enchantment* 183-193.

hned několika pohádek a působí jako jejich přehlídka na nově vzniklé scéně, již Coover pro diváka připravil; v této povídce jsou dále naznačeny existence dalších rovin a dimenzí, což ji určitým způsobem spojuje s druhou částí první kapitoly mé práce (byť jde spíše o vzdálenou podobnost, neboť tato povídka stojí na odlišných principech: paralelní alternativy se v ní neobjevují přímo jako různé linie příběhu, avšak pouze jako alternativní potenciální světy).

## 2.3 PROMĚNA BIBLICKÝCH PŘÍBĚHŮ

V této části vycházím z Cooverova úvodu knihy *Pricksongs and Descants*, nazvaného “Prólogo”, který obhajuje myšlenku nutnosti překonání starých mýtů a jejich reinterpetaci; dále zde předložím kritickou analýzu mýtu Rolanda Barthese a srovnám jeho přístup s přístupem Coovera (a zčásti i s Bettelheimovou psychoanalýzou). Při rozborech jednotlivých Cooverových děl se opírám o knihy Elieho Wiesela a Gezy Vermese, které se zabývají vybranými tématy Bible, a o biblické texty samé. Analyzovanými povídkami jsou zde “The Brother” a “J’s Marriage”.

Cooverův „úvod“ je umístěn uprostřed knihy, na začátku kapitoly “Seven Exemplary Fictions”, ve které se nacházejí i výše zmíněné povídky, na nichž základní myšlenky svého úvodu Coover demonstruje. Coover čtenáře vybízí, aby přehodnotili své dosavadní názory a předsudky, překonali staré tradice, přijali jiný úhel pohledu a otevřeli se odlišným interpretacím příběhů, které se doposud podávaly stále stejnou formou. Hlavní riziko podle něj nespočívá v těchto vyprávěních a příbězích samých, avšak v tom, že jsou moderní společností dezinterpretovány a dále v přežitých principech, které se z nich vyvinuly a které jsou mnohdy dováděny společností do extrémů, čímž se vytváří celá řada tabu. Na tato

tabu se pak Coover zaměřuje, záměrně je odkrývá a vyzývá k jejich opětovnému přijetí společností. Jde zejména o sexualitu a „nezpochybnitelné“ pravdy obsažené v Bibli. Coover tato biblická vyprávění určitým způsobem paroduje (ale nejen to, neboť zároveň vybízí k zamyšlení nad nimi) a dosahuje toho tím, že domýšlí a vytahuje na světlo to, co je v nich skrytě naznačeno, a z těchto náznaků vyvozuje paradoxní a znepokojivé závěry.

Ve svém úvodu Coover dále srovnává situaci nynější společnosti se společností renesančního Španělska a poukazuje na jeho stěžejní postavu, Miguela de Cervantese, který podle něj bojoval proti zbytkům nereflektovaných mýtů a přežitým literárním žánrům<sup>98</sup> a dal vzniknout novému literárnímu žánru, románu.<sup>99</sup> A stejně tak bychom i my měli podle Coovera následovat jeho příkladu a odhodit staré mýty. Coover píše: „Zdá se, že jsme se přesunuli z otevřeného, antropocentrického, humanistického, naturalistického, dokonce (...) optimistického startovního bodu do bodu, který je uzavřený, kosmický, věčný, nadpřirozený (v nejtřízlivějším slova smyslu) a pesimistický.“<sup>100</sup> I když je velmi pravděpodobné, že Cooverovo „Prólogo“ je pouhá sofistikovaná hra se čtenářem, či jistá nadsázka, je v něm zřejmá paralela s oběma povídkami s biblickými motivy a jejich vyzněním: Coover ve svém úvodu i v obou povídkách vybízí k interpretační otevřenosti a nedogmaticnosti.

Náměty analyzovaných povídek „The Brother“ a „J’s Marriage“ jsou náměty biblickými, pocházejícími ze Starého i Nového zákona. V první povídce se jedná o starozákonní příběh Noema,

---

<sup>98</sup> Tímto žánrem se rozumí romance, do té doby velmi oblíbená a rozšířená, která zdůrazňovala věčnost a nadzemskou krásu, kdežto román přenesl těžiště na charaktery a postavy příběhu a zdůraznil pozemský, realistický aspekt.

<sup>99</sup> Srov. *Pricksons and Descants* 76-79.

<sup>100</sup> “We seem to have moved from an open-ended, anthropocentric, humanistic, naturalistic, even – to the extent that man may be thought of as making his own universe – optimistic starting point, to one that is closed, cosmic, eternal, supernatural (in its soberest sense), and pessimistic.” (PD 78).



jeho archy a potopy světa, ve druhé o stěžejní dvojici novozákonního světa, Marii a Josefa. Coover se v těchto příbězích zaměřuje na vedlejší postavy, které žijí ve stínu slavných biblických hrdinů a vyvolených a trpí jejich „božstvím“. Jejich původní bezvýznamnost Coover vyjadřuje tím, že i v jeho povídkách – byť se z nich stávají postavy hlavní – nenesou žádná jména, popřípadě je jejich jméno redukováno na počáteční písmeno.

Bibliční hrdinové fungují jako spojnice mezi Bohem a lidmi a jejich prostřednictvím dochází ke střetu Božích záměrů a skutků s těmi lidskými. Cooverovo pojetí nutí čtenáře k zamyšlení, zda byly tyto Boží skutky vždy „humánní“ a laskavé, a ukazuje, že v „lidské“ perspektivě se Boží jednání v Bibli mnohdy ukazuje jako přinejmenším diskutabilní.

Před tím než provedu analýzu obou povídek, uvedu Barthesovu koncepci kritického pojetí mýtu,<sup>101</sup> která s Cooverovým pojetím do jisté míry koresponduje. Barthes i Coover sdílejí velkou míru nedůvěry k soudobým mýtům a pokoušejí se, každý svým způsobem, ukázat, že mýty nefungují, a proč tomu tak je. Barthesova kritika používá prostředky lingvistiky, Cooverova je zase prováděna prostředky literárními (skrze poukaz na paradoxy starých mýtů).

Barthesovo pojetí je sémiologické a vychází z pozice zcela opačné k pojetí Bettelheimovu. Zatímco Bettelheim přistupuje k mýtům nekriticky, pokládá je za přirozenou součást naší kultury, jejich původ spatřuje ve společenských rituálech a analyzuje jejich dopad na psychiku jedince, Barthesovi jde o demytizaci mýtů, o jejich dekonstrukci, o odhalení principů, na nichž stojí a demonstraci toho, že tyto principy nejsou ničím objektivním či vycházejícím z přirozenosti věcí, avšak že jsou vytvořeny zvykem

---

<sup>101</sup> Srov. *Mytologie* 107-157.

v průběhu dějin a slouží k vybraným účelům společnosti; díky této nahodilosti své podstaty nevypovídají nic objektivního, ba právě naopak: jejich funkcí je pokřivovat a o této pokřivené pravdě přesvědčovat. Toto tvrzení Barthes dokazuje skrze dvojstupňové sémiologické schéma, které ukazuje vztah systému jazyka a metajazyka (mýtu).

Podle Barthes je mýtus promluvou či sdělením, jistým modelem signifikace, určitou formou; a protože je promluvou, může jím být cokoli: „existují formální meze mýtu, nikoliv však meze substanciální.“<sup>102</sup> Nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale způsobem, jakým je podává, tedy formou.<sup>103</sup> Mytická promluva má forem nespočet, může jí být obraz, fotografie, film, reklama, sport, divadlo i jakékoliv předměty, pokud něco označují.<sup>104</sup> Barthes dále ukazuje, že neexistují žádné fatálně sugestivní předměty, jež by samy o sobě vybízely k vytváření mýtů a z jejichž přirozenosti by se mýty vynořovaly;<sup>105</sup> přechod od skutečnosti k promluvě zajišťují jedinečně lidské dějiny: ty „vládnou nad životem a smrtí mytické řeči.“<sup>106</sup> Tento bod, tedy naprostá arbitrárnost označovaného v mytickém systému, je pro jeho kritiku zásadní, je její nosnou myšlenkou a odvíjí se z něj veškerá argumentace.

Barthes v rámci svého sémiologického schématu navazuje na model označujícího-označovaného Ferdinanda de Saussurea, avšak doplňuje jej o třetí prvek: znak. Barthes uvádí jako příklad následující trojici prvků: prvním je kytice růží (označující), druhým vášeň (označované) a třetím prvkem, který funguje jako celek dvou předchozích, kytice růží vyjadřující vášeň (znak). Tato trojice existuje v rámci jazykového systému, Barthes však zavádí další systém, systém mytický, který tento formální systém

---

<sup>102</sup> *Mytologie* 107.

<sup>103</sup> Srov. *Mytologie* 107.

<sup>104</sup> Srov. *Mytologie* 108.

<sup>105</sup> Srov. *Mytologie* 108.

<sup>106</sup> *Mytologie* 107.

primárních signifikací o stupínek posouvá. V něm se znak stává výchozím prvkem v novém schématu, stává se označujícím (Barthes je nazývá formou), nové označované je intencí, tedy tím, co označující vyjadřuje (konceptem) a jejich výsledný celek je signifikací, mýtem samotným (stejně jako je na úrovni jazyka saussurovský znak slovem).<sup>107</sup>

	1.označující	2.označované
Jazyk	3.znak (smysl)	
	I.OZNAČUJÍCÍ (forma)	II.OZNACOVANÉ (koncept)
Mýtus	III. ZNAK (signifikace)	

Barthes uvádí následující příklad mytické promluvy: obrázek na přední straně časopisu *Paris-Match*, na němž mladý černoš ve francouzské uniformě se zdviženýma očima upírá pohled na francouzskou vlajku a salutuje: takový je smysl obrázku (tedy výsledný znak primárního jazykového systému), nicméně funkce obrázku je jiná: obrázek tu ukazuje, že Francie je velká říše a že všichni její synové bez ohledu na barvu pleti věrně slouží pod její vlajkou; toto je intence obrázku, to, co opravdu vyjadřuje.

---

<sup>107</sup> Srov. *Mytologie* 111-119.

A v tom právě spočívá zrádnost mýtu: jeho označované může být nazíráno ze dvou hledisek (má dvojvrstvou povahu): buď jakožto výsledný člen jazykového systému, tedy jako smysl (černoch používá francouzský vojenský pozdrav), nebo jakožto výchozí člen systému mytického, tedy jako forma, která je ale prázdná a jejím obsahem je intence (koncept). Mýtus je promluva definovaná svou intencí, ovšem ta je v něm zároveň jakoby zneprítomněna: máme tu salutujícího černocho, nikoliv francouzské impérium, které je jím symbolizováno; původní smysl je tak nepozorovaně nahrazen novým konceptem.

Podle Barthesse pak největší problém spočívá v tom, že se zapomíná, že mýtus je sémiologický systém a že by se k němu jako k takovému mělo přistupovat. Pro čtenáře mýtu se vše jeví jako přirozené: jako by forma přirozeně vyvolávala koncept, jako by označující zakládalo označované. Čtenář v mýtu nevidí sémiologický systém, nýbrž induktivní: vidí kauzalitu tam, kde je pouhá ekvivalence. Čtenář mylně považuje signifikaci za systém faktů.<sup>108</sup> Barthes se tedy snaží mýty „odzbrotit“ tím, že ukazuje, že jsou vytvořeny uměle a že jejich označované není podmíněno označováním, ale že je vybráno s jistým záměrem a k označovanému vztaženo sekundárně.

A konečně: podle Barthesse je každá řeč potenciální kořistí mýtu (což znamená, že mýtus může rozvinout své sekundární schéma na základě jakéhokoliv smyslu).<sup>109</sup> Skrze tuto úvahu dospívá Barthes k závěru, že jedinou zbraní proti mýtu je „to, že jej budeme sami mytizovat, že budeme produkovat *artificiální mýtus*.“<sup>110</sup> Když je mýtus „zlodějem řeči, proč neukrást mýtus sám?“<sup>111</sup> Barthes navrhuje udělat z mýtu výchozí bod třetího sémiologického řetězce, k čemuž postačí klást signifikaci

---

<sup>108</sup> Srov. *Mytologie* 128-130.

<sup>109</sup> Srov. *Mytologie* 130.

<sup>110</sup> *Mytologie* 133.

<sup>111</sup> *Mytologie* 134.

primárního mýtu jako formu mýtu nového. Tento sekundární mýtus pak bude schopen primární mýtus demytizovat,<sup>112</sup> uchopit jej zvnějšku a zbavit jej jeho síly.

Je zřejmé, že Barthes ve výše postulovaných myšlenkách předjímá jeden z hlavních principů postmoderní literatury, který Coover, jako její stoupenec, ve svých dílech bohatě uplatňuje: je to využití metajazyka.

Nyní se však již podívejme na Cooverovy vybrané povídky a konkrétní realizaci jeho myšlenek z „Próloga“.

### 2.3.1 “THE BROTHER”

Tato povídka je inspirována, jak již bylo řečeno, biblickým příběhem o potopě světa.<sup>113</sup> Ten je v Cooverově pojetí viděn očima bezejmenného farmáře, Noemova bratra, na nějž Coover přesouvá naše sympatie k Noemovi a který z příběhu nakonec vychází jako jediný spravedlivý.

---

<sup>112</sup> Jako příklad sekundárního mýtu uvádí Barthes dílo Gustava Flauberta *Bouvard a Pécuchet*. Už samy Bouvardovy a Pécuchetovy výroky jsou mytickými promluvami, avšak Flaubert zasahuje a činí jejich rétoriku formou nového systému; koncept je tu produkován Flaubertem samotným, jeho pohledem na mýtus, který si zbudovali Bouvard a Pécuchet; je jím „konstitutivní chvilkovost jejich zálib, jejich neukojitelnost, panické skákání mezi jednotlivými studijními obory, zkrátka (...) bouvard-a-pécuchetovitost.“ Výslednou signifikací je dílo, tedy to, čím je pro nás *Bouvard a Pécuchet*. Moc sekundárního mýtu, jehož Flaubert vytváří, zde spočívá v tom, že zakládá primární mýtus v podobě nahlížené naivity. Srov. *Mytologie* 134.

<sup>113</sup> Gn 6,5-19: „I viděl Hospodin, jak se na zemi rozmnožila zlovůle člověka a že každý výtvar jeho mysli i srdce je v každé chvíli jen zlý. (...) Řekl: ‚Člověka, kterého jsem stvořil, smetu z povrchu země, člověka i zvířata, (...) neboť lituji, že jsem je učinil.‘ Ale Noe našel u Hospodina milost. (...) I řekl Bůh Noemu: ‚Rozhodl jsem se skoncovat se vším tvorstvem, neboť země je plná lidského násilí. Zahladím je i se zemí. Udělej si archu z goferového dřeva.‘ (...) ‚Vejdeš do archy a s tebou tvoji synové, tvá žena i ženy tvých synů. A ze všeho, co je živé, ze všeho tvorstva, uveď vždy po páru do archy, aby s tebou zůstali na živu (...).‘“

Gn 7,5-24: „Noe udělal všechno, jak mu Hospodin přikázal. (...) V šestistém roce života Noeho, sedmnáctý den druhého měsíce, se provalily všechny prameny obrovské propastné tůně a nebeské propusti se otevřely. (...) Právě toho dne vešli Noe i Šém, Chám a Jefet, synové Noeho, i Noeho žena a tři ženy jeho synů s nimi do archy, oni i všechna zvířata rozmanitých druhů (...). A Hospodin za ním zavřel. Potopa na zemi trvala čtyřicet dní, vod přibývalo, až nadnesly archu, takže se zdvihla od země. (...) Do výšky patnácti loket vystoupily vody, když byly přikryty hory. A zahynulo všechno tvorstvo, které se na zemi pohybuje, ptactvo, dobytek i zvířata a také všechna na zemi se hemžící havěť, i každý člověk. (...) Tak smetl Bůh vše, co povstalo, co bylo na povrchu země: od lidí až po zvířata (...). Mohutně stály vody na zemi po sto padesát dnů.“

Na úvod k této povídce je nutno říci, že její hlavní námět, totiž smrt Noemova bratra a jeho rodiny, má opravdu oporu v Bibli. Noe měl totiž podle biblického textu bratry i sestry, avšak zachráněn byl pouze on (se svou manželkou, jejich syny a manželkami jejich synů): „Po zplození Noeho žil Lámech (Noemův otec) pět set devadesát pět let a zplodil syny a dcery.“<sup>114</sup> Cooverova variace na tento příběh má tedy reálný základ.

V perspektivě Cooverova příběhu se Noe jeví jako neužitečný sobec, o něhož se jeho bratr celý život stará a vždy mu přispěchá na pomoc, přestože má vlastní rodinu, o niž musí pečovat. Noe zde vystupuje jako negativní postava, který svého bratra využívá bez toho, aby mu cokoliv vysvětloval či se ho dokonce prosil o pomoc. Jednoduše svému bratrovi sdělí, že potřebuje, aby mu pomohl se stavbou lodě, a jeho bratr tedy zanedbává pole i svou těhotnou ženu a stavbě archy věnuje všechnen svůj čas. Když je loď hotova, vše je připraveno k odjezdu a strašlivý déšť začne nelítostně bičovat celou zemi, Noe nastoupí do archy. Je hluchý k úpěnlivým prosbám svého bratra, prosícího o milost pro sebe a svou manželku. Krutý a sobecký Noe (nebo jen naplňující Boží pokyny?)<sup>115</sup> odplouvá a déšť pohltí vše: bratrovo pole, dům, jeho ženu... a nakonec i bratra, který bezmocně volá za archou mizející za clonou stále sílícího deště.

Toto je znění Cooverovy verze příběhu o potopě světa; srovnajme ji nyní s interpretací židovského myslitele a esejisty Elieho Wiesela, který o tomto tématu pojednává ve své knize *Příběhy o důvěře*.<sup>116</sup> Podle něj je Noe velmi spornou biblickou postavou a celá záležitost s potopou světa je pro něj poněkud neprůhledná a ošemetná. V Bibli stojí psáno, že jednoho dne přišel čas, kdy byl Bůh zklamán celým lidstvem a rozhodl se jej vyhladit

---

<sup>114</sup> Gn 5,30.

<sup>115</sup> Srov. *The Universal Fictionmaking Process* 105.

<sup>116</sup> Srov. *Příběhy o důvěře* 11-24.

z povrchu zemského. Musíme se však spolu s Wieselem tázat: „Proč? Proč tento kolektivní trest?“<sup>117</sup> Biblický text nedává uspokojivou odpověď: lakonicky sděluje, že lidstvo hřešilo, neříká nám však nic o povaze jeho hříchů. A náhle se tu jako blesk z čistého nebe objevuje Noe, bez jakéhokoliv vysvětlení či dřívější zmínky o něm. On jediný je vyvolený, on jediný má uniknout ničivým následkům nezvratného Božího rozhodnutí. Opět však zůstává záhadou, proč má být zachráněn právě on. „Proč zvyhodňovat někoho, kdo koneckonců neudělal nic zvláštního?“<sup>118</sup> Musíme se spokojit s konstatováním, že Noe je dobrý. Wiesel se táže: „Chce nám tím [Bůh] naznačit, že od této chvíle se lidstvo bude dělit na dvě části – na jedné straně na ty, kdo jsou odsouzeni předem, na druhé na Noema, milovaného Bohem a přítele lidské rodiny?“<sup>119</sup> Bůh se k Noemovi chová jako k důvěrníkovi a sděluje mu svůj plán: „... moje trpělivost přetekla! (...) Potopa, která přijde, bude strašná. Postav si archu, neztrácej čas, dej se do práce rychle, okamžitě.“<sup>120</sup> A Noe poslechne. Udělá doslova a do písmene vše, co mu Bůh nakáže, na nic se neptá a stává se slepým nástrojem Boží vůle. Wiesel ukazuje rozdíl mezi ním a Mojžíšem: když Bůh Mojžíšovi sdělí, že hodlá vyhladit celý židovský národ, avšak jeho samotného míní ušetřit, Mojžíš je zděšen: „Cože, Pane? (...) Znamená to, že mám opustit národ izraelský v jeho smutném údělu?“<sup>121</sup> Mojžíš je zoufalý a modlí se za svůj lid, kdežto Noe je zcela pasivní a beze slova přijímá Boží nařízení. Nesnaží se diskutovat, přimlouvat se. Dokonce se zdá, že je před katastrofou i po ní se sebou i s Bohem natolik smířen, že ho Bůh nakonec musí pokárat. „Ano – Bůh cítí frustraci a podrážděnost, protože

---

<sup>117</sup> *Příběhy o důvěře* 12.

<sup>118</sup> *Příběhy o důvěře* 12.

<sup>119</sup> *Příběhy o důvěře* 13.

<sup>120</sup> *Příběhy o důvěře* 14.

<sup>121</sup> *Příběhy o důvěře* 18.

nechápe, jak je možné, že se Noe nezlobí.“<sup>122</sup> Podle Wiesela Noe příliš inspirativně nepůsobí: „Je to bytost bez srdce, vřelosti a lidské vášně, neupřímná a bez fantazie. Zajímá ho jen vlastní dobro, vlastní radost, štěstí, budoucnost.“<sup>123</sup> (Wiesel u tohoto tvrzení nakonec nezůstává a snaží se Noema určitým způsobem obhájit, avšak všechny výše položené znepokojivé a nezodpovězené otázky zůstávají nad Noemem temně viset i nadále.) Pojetí Coovera a Wiesela (jakož i některých talmudských myslitelů a komentátorů Bible, na něž Wiesel odkazuje) jsou tedy do jisté míry shodná: oba v tomto biblickém příběhu relativizují roli Noema jakožto kladného hrdiny a správnost a oprávněnost Božího rozhodnutí.

V obdobném duchu pak komentují Cooverovu povídku i Gordonová, Cope a Kennedy. Podle Gordonové odráží Cooverovo pojetí krutost a sobeckost, které jsou v původním biblickém příběhu obsaženy, jak co se týče podstaty Boha, který tuto strašnou zkázu v podobě potopy na svět uvrhl, tak i Noema, vyvoleného (či šíleného?), který pracuje ve jménu Boží lásky (či hněvu?). Gordonová dále poukazuje na Cooverovu ironickou narážku na vzývání Božího jména oběma hlavními postavami: Noemův bratr je ze začátku za děšť vděčný a Bohu za něj děkuje,<sup>124</sup> Noe žádá bratra o pomoc ve jménu Božím<sup>125</sup> a konečně „Bůh tě zatrat!“<sup>126</sup> je posledním výkřikem Noemova bratra za mizející archou.<sup>127</sup> Ve všech třech případech je tedy použití Božího jména paradoxní: Noemův bratr děkuje za děšť, který se stane jeho zkázou; když pomáhá Noemu ve jménu Božím, jediné, co získá, je to, že se od něj na konci Noe i Bůh odvracejí; a ačkoliv posledním výkřikem

---

<sup>122</sup> *Příběhy o důvěře* 18.

<sup>123</sup> *Příběhy o důvěře* 19.

<sup>124</sup> Srov. *Pricksongs and Descants* 96.

<sup>125</sup> Srov. *Pricksongs and Descants* 92.

<sup>126</sup> „GODdamn YOU“ (*PD* 97, Cooverovy kapitálky i kurzíva).

<sup>127</sup> Srov. *The Universal Fictionmaking Process* 105-106.



žádá Boha, aby Noema zatratil, Bůh jej naopak (jako jediného) zachrání.

Cope v této povídce spatřuje Cooverův odkaz na jiný známý biblický příběh, příběh bratrů Kaina a Ábela.<sup>128</sup> V obou případech jeden z bratrů zahyne, avšak v Cooverově verzi biblické potopy je to ten nesprávný, byť byl vyvolen Bohem.

Podle Kennedyho nazírá Coover celý příběh úhlem pohledu, který je nikoliv náboženský, ale existenciální, a klade důraz na lidskost a lidství: v tomto světle se pak Boží soud jeví jako naprosto chybný. Nicméně podle Kennedyho pravdou zůstává, že jsme potomky Noema, a ne jeho bratra; Noema, který se k vlastnímu bratrovi otočí nemilosrdně zády, ač mu po celou dobu nezištně pomáhá, Noema, který se nakonec jako jediný těší náklonnosti „autorit“ i přesto, že poslouchá příkazy za cenu zrady těch, kteří mu pomáhali.<sup>129</sup> Avšak Kennedy zapomíná na fakt, že Coover záměrně vyhrocuje to, co je v Bibli jen implicitně obsaženo, nehledě na riziko dezinterpretace všech překladů, jimiž za staletí, ba tisíciletí originální text prošel. Bible explicitně říká, že Noe je dobrým člověkem a vzhledem k tomu, že si jej vybral Bůh jako jediného z celého lidstva, nemohla to být natolik nespravedlivá volba. Kennedy spolu s ostatními citovanými literárními vědci má však pravdu v tom, že se tyto znepokojivé závěry dají z Cooverovy verze lehce vyvodit.

### 2.3.2 “J’S MARRIAGE”

V této povídce se jedná o příběh Ježíšova početí, který je tentokrát viděn nikoliv z perspektivy evangelistů, avšak životního druha a manžela Panny Marie, Josefa. Pro Josefa je její podivuhodné

---

<sup>128</sup> Srov. *Robert Coover's Fiction* 22.

<sup>129</sup> Srov. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* 37.

početí, na němž se nepodílel, osobní tragédií a do konce života se s ním není schopen smířit.

O početí Ježíše Krista a jeho narození podávají svědectví pouze dvě ze čtyř biblických evangelií, Matoušovo a Lukášovo. Coover se ve svém pojetí tohoto novozákonního příběhu mohl v podstatě inspirovat oběma, byť se – někdy i podstatně – v určitých ohledech liší: u Lukáše je mimořádné početí oznámeno jen Marii a o Josefovi není v tomto kontextu ani zmínka,<sup>130</sup> což samo o sobě ospravedlňuje Cooverův námět zhrzeného Josefa; naopak u Matouše je celá záležitost zvěstována pouze Josefovi, avšak ten si Mariino těhotenství zprvu vykládá jako nevěru a chce zasnoubení s ní zrušit<sup>131</sup> (tedy opět ideální pro Cooverovu povídku; Cooverův Josef sice zasnuby zrušit nechce, avšak motiv nevěry či zrady je pro jeho postavu klíčový). V tomto momentě se Coover s Bibli rozchází, neboť tam je Josefovi vše vysvětleno andělem, Josef pochopí a okamžitě si bere Marii za ženu. Je však pravda, že z toho nutně nevyplývá, že se s tím vnitřně dokonale srovnal (avšak Bible to samozřejmě naznačuje).

Cooverova verze zní tedy takto: jde o příběh člověka, který je po celý život odmítán svou manželkou a lhostejný svému „synovi“ a který nakonec umírá sám nad sklenicí vína. Josef, k němuž je vždy odkazováno jen jako k „J“, což dokonale odráží i redukci významu jeho osoby v celé záležitosti Kristova početí, je citlivým

---

<sup>130</sup> L 1,26-38: „... anděl Gabriel [byl] poslán od Boha do galilejského města, které se jmenuje Nazaret, k panně zasnoubené muži jménem Josef, z rodu Davidova; jméno té panny bylo Maria. (...) Anděl jí řekl: ‚Neboj se, Maria, vždyť jsi našla milost u Boha. Hle, počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš.‘ (...) Maria řekla andělovi: ‚Jak se to může stát, vždyť nežiji s mužem?‘ Anděl jí odpověděl: ‚Sestoupí na tebe Duch svatý a moc Nejvyššího tě zastíní; proto i tvé dítě bude svaté a bude nazváno Syn Boží.‘ (...) Maria řekla: ‚Hle, jsem služebnice Páně; staň se mi podle tvého slova.‘“

<sup>131</sup> Mt 1,18-25: „Narození Ježíšovo se událo takto: Jeho matka Maria byla zasnoubena Josefovi, ale dříve než se sešli, shledalo se, že počala z Ducha svatého. Její muž Josef byl spravedlivý a nechtěl ji vystavit hanbě; proto se rozhodl, propustit ji potají. Ale když pojal ten úmysl, hle, anděl Páně se mu zjevil ve snu a řekl: ‚Josefe, synu Davidův, neboj se přijmout Marii, svou manželku; neboť co v ní bylo počato, je z Ducha svatého. Porodí syna a dáš mu jméno Ježíš; neboť on vysvobodí svůj lid z jeho hříchů.‘ (...) Když se Josef probudil ze spánku, učinil, jak mu přikázal anděl Hospodinův, a přijal svou manželku k sobě. Ale nežili spolu, dokud neporodila syna; a dal mu jméno Ježíš.‘“

a pečujícím manželem, i vášnivým filozofem, který často rozjímá o životě, zejména o svém vztahu s Marií. Marie, byť jinak milující a oddaná, zůstává pannou po celou dobu jejich svazku až do okamžiku, kdy mu jednoho dne sdělí (stojíc nahá v pokoji), že je těhotná. Pro Josefa, který až doposud trpělivě čekal, až Marie určí ten pravý čas, a který byl stále zmítán nejistotou a pochybami, je to otřesný šok; na nějakou dobu dokonce upadá do deliria. Marie mu vysvětlí, že její těhotenství je Božím dílem a on je nucen to přijmout jako fakt; nemůže však pochopit, co vedlo Boha k takovému zbytečnému a pro Josefa dokonce vulgárnímu činu. Josef se postupně uzdraví, avšak propadne apatii a rezignaci. Narození Ježíše je bodem zlomu jeho lásky k Marii – od tohoto okamžiku jen uvadá. Ani jejich jediné spojení jednoho večera (nebo to byl jen pouhý sen?) mu jeho lásku nevrátí: vyzní do prázdna jako rutinní, pro obě strany nepodstatná záležitost. Josef si nikdy nenajde vztah k malému Ježíšovi, jehož otcem si po právu nepřipadá. Těsně před smrtí prohlásí, že navzdory všemu nevidí na svém osudu nic tragického (právě naopak) a že je to vše nakonec tak, jak čekal. Ještě si vzpomene na svou svatební noc, při které Marie usnula, a v záchvatu dávivého kašle, v nějž se promění jeho pronikavý smích, umírá.

Cooverovo pojetí tohoto biblického příběhu tedy na jednu stranu vyznívá smutně a ironicky (i přes Josefovo konstatování, že na svém osudu nespátřuje nic tragického) a ve čtenáři vyvolává lítost nad Josefem a řadu zneklidňujících otázek. Avšak nutno podotknout, že Cooverovo pojetí je vedené – ostatně tak, jak je pro něho zvykem – do úplného extrému, a ve čtenáři se tak mísí pocit smutku vyvolaný realismem obohaceným přesvědčivými psychologickými prvky s pocitem pobavení nad parodií jinak vážného biblického tématu.

Avšak zpět k otázce, jaká asi byla Josefova reakce na zprávu o Mariině těhotenství: britský badatel maďarsko-židovského původu

Geza Vermes se nad touto otázkou též zamýšlí ve své knize *Ježíšovo narození* a dospívá k závěru, že to musel být pro Josefa naprostý šok. Vermes se opírá o Matoušovo evangelium, ve kterém tento příběh začíná dramaticky Josefovým úlekem při zjištění, že jeho snoubenka je těhotná: „Zmatený nastávající manžel si bezděčně představuje to nejhorší a rozhoduje se, že za těchto okolností je třeba manželskou smlouvu vypovědět. Protože je spravedlivý, tedy slušný muž, hodlá to učinit neveřejně, aniž případ předloží soudu.“<sup>132</sup> Následující noc je však ve snu andělem ujištěn, že Mariin stav není způsoben nevěrou, nýbrž zázračným Božím zásahem, a bez prodlení činí Marii svou manželkou.<sup>133</sup> Celá záležitost s Mariiným těhotenstvím je podle Vermese v Bibli samotné tak bezprecedentní a mnohoznačná, že se Matouš ve svém evangeliu cítí povinen předem svým čtenářům prozradit jeho příčinu. Jsou zasvěceni dokonce dříve, než je o tom ve snu informován spící Josef andělským poslem.<sup>134</sup> Opět tedy vidíme podobnost Cooverova a Vermesova pojetí, alespoň v základní myšlence; Vermes však samozřejmě tak daleko jako Coover nejde, ani takovéto kontroverzní závěry nenaznačuje.

Podle Kennedyho, který se nad Cooverovým Josefem zamýšlí, si Josef danou situaci zavinil sám. Vznikla z jeho neschopnosti přijímat krásu a z jeho věčného pochybování. Je to jeho neochvějná skepse, která dělá z jeho života tragédii; jeho pýcha a slepá důvěra ve vlastní rozum. Josef je muž slov a pochyb. Pochybuje, že Marie rozumí tomu nejkrásnějšímu, co jí kdy řekl,<sup>135</sup> a i když stojí v úžasu nad krásami světa a pozoruje například západ slunce nad mořem, jeho rozum vše stejně neustále relativizuje: „Nebylo to krásné, ne, bylo by absurdní myslet na tuto nebo jakoukoliv jinou část přírody jako na krásnou, ale jako by to *mohlo*

---

<sup>132</sup> *Ježíšovo narození* 67.

<sup>133</sup> Srov. *Ježíšovo narození* 67.

<sup>134</sup> Srov. *Ježíšovo narození* 67.

<sup>135</sup> Srov. *Pricksongs and Descants* 112.

být krásné, jako by tam někde spočíval potenciál krásy, (...) pouhá iluze samozřejmě...“.<sup>136</sup> Nadto se Josefovi zdá nepravděpodobné, že by se Bůh zabýval záležitostmi smrtelníků, a nemůže mu odpustit, že Marie čeká „Boží“ dítě. Ne, že by nevěřil v Boha, avšak jeho víra ve vlastní intelekt zastiňuje víru ve správnost Božího úsudku. V tomto ohledu se tedy staví nad samotného Boha. Nicméně přes všechnu sílu svého intelektu není nikdy schopen otevřít se osvícení, nebo se plně vystavit kráse existence vyšší, než je jeho intelekt. Podstata Josefovy tragédie tedy nakonec netkví v tom, že by naň Bůh zapomněl, či že by byl vůči němu lhostejný, avšak v jeho vlastní pýše a neschopnosti vydat se všanc transcendentnu. Josef nakonec paradoxně umírá se sklenicí vína, tedy symbolem krve Krista, jeho syna. Ježíš přichází na svět, aby jej spasil výměnou za vlastní život; aby spasil celý svět – až na svého vlastního otce.<sup>137</sup>

Kennedyho úvaha o Josefově neschopnosti přijetí krásy a přeceňování vlastního intelektu se mi však nezdá být v Cooverově kontextu příliš na místě. Coover jednoduše ukazuje možné duševní rozpoložení Josefa a jeho pravděpodobné rozčarování nad celou záležitostí, s níž se nesmířil až do konce svého života. Coover tuto povídku uvádí jako protipól k evangeliím, kde se Josef „umoudří“ a celou situaci přijme. Kennedy má však pravdu v tom, že Cooverův Josef si své neštěstí přivodil sám, neboť nebyl schopen přijmout Boží poselství a do konce života ho bral jako křivdu.

V Cooverově povídce je celá situace vyhrocena tím, že Marie neplní své manželské povinnosti ani po svatbě, a Josefova zahořklost je tedy oprávněná. Situace je však v samotném biblickém textu zcela jiná: ten hovoří o dalších dětech, jež Josef a Marie měli po Ježíšovi: „Což to není syn tesaře? Což se jeho matka

---

<sup>136</sup> “It was *not* beautiful, no, it would be absurd to think of this or any other natural composite as beautiful, but it was as though it *could* be beautiful, as though somewhere there resided within it the potentiality of beauty, (...) only illusion of course...” (PD 115).

<sup>137</sup> Srov. Robert Coover: *A Study of the Short Fiction* 41-44.

nejmenuje Maria a jeho bratři Jakub, Josef, Šimon a Juda? A nejsou všechny jeho sestry u nás?“<sup>138</sup> V tomto bodě se tedy Cooverova verze s Biblií naprosto rozchází.

Je zřejmé, že jak postava Josefa, tak postava Noemova bratra, se v Cooverově pojetí jeví jako o mnoho lidštější než hlavní hrdinové původních biblických příběhů, kteří v Cooverově pojetí vystupují téměř jako antagonisté. Kennedy však mezi nimi spatřuje rozdíl v povaze jejich osudů. Osud Noemova bratra vidí jako ironický a nespravedlivý: přes všechnu svou dobrotu umírá následkem očividně nesprávného Božího soudu. Osud Josefa je však Kennedym nazírán zcela opačně: Josef pro něj představuje archetyp tragického hrdiny, jenž je sám strůjcem svého osudu;<sup>139</sup> je to Josefova volba – i přes to, že mu celou situaci Marie vysvětlí, nikdy se s ní nesmíří a Bohu to nezapomene, ač by docela dobře mohl. Na druhou stranu Cope<sup>140</sup> a Andersen<sup>141</sup> pokládají Josefa stejně jako Noemova bratra za typické oběti osudu, které si svůj neblahý úděl žádným špatným jednáním nevysloužili, a tato interpretace je, zdá se mi, více v souladu s Cooverovým poselstvím obsaženým v jeho “Prólogo”.

Není třeba se však příliš zamýšlet nad tím, zda jsou Cooverovy postavy oběťmi z vlastního přičinění či nikoliv. Důležitým faktem zůstává, že Coover je jako oběti vykreslil, a jeho cíl je zřejmý: pohrát si s neochvějnými a „nenapadnutelnými“ interpretacemi vybraných témat Bible a ukázat je v trochu jiném světle.

---

<sup>138</sup> Mt 13,55-56.

<sup>139</sup> Srov. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* 42-43.

<sup>140</sup> Srov. *Robert Coover's Fiction* 24.

<sup>141</sup> Srov. *Robert Coover* 83.

## 2.4 ZÁVĚR

Z mých analýz uvedených povídek vyplývá, že podstata transformace, kterou původní příběhy pod Cooverovým perem procházejí, se u obou typů povídek zásadním způsobem liší: u pohádek spočívá na dvou pro ni charakteristických prvcích, totiž tématu sexuality, které je v povídce “The Gingerbread House” přítomno více (Coover tedy zdůraznil sexualitu tam, kde zprvu vůbec nebyla), v povídce “The Door” méně, jen v náznacích (vztah Jacka a Karkulky a zvrácené choutky Jackovy zvířecí části), a na principech hry s vybranými motivy a elementy z původních pohádek (popřípadě pohádky jedné), přičemž je pro obě pohádky charakteristická hravost, narativní fragmentárnost, tvoření koláže, „přepínání“ perspektivy a stříhy v příběhu jako ve filmu.

V biblických příbězích se naopak sexualita téměř neobjevuje (byť je v povídce “J’s Marriage” tématicky přítomna), příběhy jsou vyprávěny lineárně bez odboček a stříhů a jsou viděny jen z jedné jediné perspektivy; jejich zásadním rysem pak je, že v sobě nesou poselství o nutnosti překonání starých mýtů (které do jisté míry koresponduje s Barthesovou sémiologickou kritikou). Toto téma je v nich demonstrováno poukazem na různé nesrovnalosti a paradoxy Biblických textů a dalo by se obecně shrnout jako otázka po podstatě Boží moci, která dopouští situace, o nichž tyto povídky pojednávají, a míře humánnosti či morálky těch, jež ji bezvýhradně poslouchají.<sup>142</sup>

Coover netvrdí, že jeho interpretace jsou správné, formou variací na dané téma jen předkládá další možné (a dříve třeba nemyšlené či nemyslitelné) alternativy. Ty se mnohdy odklánějí od původních příběhů a nejsou v lecčem zcela korektní (viz biblický fakt, že Josef a Marie po narození Ježíše vedli běžný sexuální

---

<sup>142</sup> Srov. *The Universal Fictionmaking Process* 109.

život či otázka, zda se Noemův bratr na výstavbě archy opravdu podílel), ovšem pravdou zůstává, že Coover dodává těmto příběhům nový a bezpochyby originální rozměr a poukazuje na sporné momenty Bible, kterých je tato Kniha knih plná.



## ZÁVĚR

Ačkoliv se témata obou kapitol zcela liší, některé z Cooverových analyzovaných děl v sobě zahrnují prvky obou dvou témat: povídky “After Lazarus” a “The Leper’s Helix” z podkapitoly Repetice například obsahují biblické motivy a jsou tak spojeny s podkapitolou Proměna biblických příběhů; v povídkách “The Babysitter” a “The Magic Poker” se zase protínají obě části první kapitoly: přestože jsou tyto povídky součástí Paralelních alternativ, je v nich přítomen i motiv opakování z části Repetice; v povídce “The Gingerbread House” z podkapitoly Proměna pohádek je též patrný aspekt neuzavřenosti a náznak toho, že příběh je (nebo může být) vyprávěn stále dokola, aniž by se dal jeho konec změnit (jak by si jistě hlavní protagonisté přáli). A konečně povídka “The Door” v sobě nese jisté rysy z Paralelních alternativ, neboť je v ní přítomno (ačkoliv spíše hypoteticky) více dimenzí.

Také obě Cooverovy pohádky z kapitoly Transformace a způsob, jímž jsou napsány (obsahují typické prvky metafikce jako intertextualitu, dějovou roztříštěnost, pastiš aj.) jsou mnohem bližší povídkám a novele z kapitoly Repetice a paralelní alternativy, přestože sdílejí s biblickými příběhy podobné téma.

Obě hlavní kapitoly jsou dále spojeny motivem hry: jde jak o hru mezi hlavními protagonisty na úrovni příběhu (*Spanking the Maid*, “The Magic Poker”, “The Leper’s Helix”), tak o Cooverovu hru s vybranými prvky původních příběhů (“The Gingerbread House” a “The Door”), dále o hru Coovera se čtenářem (všechna díla z kapitoly Repetice a alternativní paralely a obě pohádky), a konečně o hru, jejíž motiv se objevuje v pohádce “The Gingerbread House” a je vyjádřen Mařenčiným výrokem: „Vždyť je to celé jen hra!“ (Stejně tak se toto zvolání dere na mysl zoufalému čtenáři,

jenž bloudí Cooverovým spletítm lesem zatemněných významů, bez jakékoli autorovy pomoci).

Cooverovo dílo je oslavou interpretační otevřenosti a svobody (i když to neplatí o všech jeho rozebíraných dílech, viz vážnější tón povídek s biblickými náměty, které mají sloužit mimo jiné k tomu, aby burcovaly čtenáře z dogmatického spánku). Cooverovi, zdá se, jde o vyjádření možnosti a o tvůrčí hru, nikoliv o vyslovení něčeho určitého, uzavřeného či definitivního. Zároveň však nelze Cooverovo dílo jednoduše redukovat na pouhé prázdné hrátky se slovy a sterilní manipulaci s formou; jeho povídky mají základní logickou strukturu a estetickou hloubku. Coover si se čtenářem hraje, ale též jej zve, aby se jeho literárních hrátek účastnil a bavil se spolu s ním – byť povětšinou jako jeho oběť – hravostí, otevřeností a mnohoznačností jeho děl a všemi jím vytvořenými pestrobarevnými mozaikami, originálními nápady a nejrůznějšími odkazy na notoricky známé příběhy, které podává novým a šokujícím způsobem, jenž vždy čtenáře zasáhne (ať už v dobrém či špatném slova smyslu); Coover podobně jako Shakespearovský Prospero či postava vypravěče-demiurga vládoucí svému ostrovu udává takt a pravidla symfonii fantazie svých děl a libovolně je mění podle chuti a nálady; čtenář je tak bez dechu unášen vírem obrazů, snů, představ, směsicí dějových linií a nevídaných hrdinů Cooverovou krajinou obrazivosti bez toho, aby mu byla dána možnost pozastavit se, vydechnout a najít pod nohama pevnou půdu jedině či jednoduché interpretace a jednoznačnosti.

## Summary

My thesis is focused on short fictions of a postmodern American writer, Robert Coover, whose the most famous works are probably his novels *The Origin of the Brunists: A Novel* (1966), *The Public Burning* (1977) and *The Universal Baseball Association, Inc., Henry Waugh, Prop.* (1968) or collections of short stories such as *Pricksongs and Descants* (1971), *A Night at the Movies; or You Must Remember This* (1987) or *Pinocchio in Venice* (1991). So far only his novella *Spanking the Maid* (1982) was translated into Czech as *Vypláčení služky* (2001).

The scope of my analysis lies in two basic themes: the first one is repetition and parallel alternatives, the second one is fairy tales and myths transformation. I investigate the way these themes are approached and treated by Coover, and I compare his stories with originals and, as well, Coover's stories and their features from both chapters among themselves.

The most characteristic attributes of Coover's postmodern work are (beside intertextuality and fragmentation) creating the literary collage (pastiche), using metafiction techniques such as a narrator's comments on his own narration, an imaginary dialog between the narrator and the reader, using the absurd and application of principles of a game (including the game among main characters, the game between the narrator and his characters, the game between the narrator and the reader and even Coover's game with the reader).

The first chapter is divided into two subchapters, Repetition and Parallel Alternatives: regarding Repetition I am focused on finding out what this term means within Coover's works, that is, how recurring of certain situation is realized in particular work and which aspects are typical for each work; following works are

analyzed here: short stories “After Lazarus” and “The Leper’s Helix” from the books *A Night at the Movies* and *Pricksongs and Descants*, and novella *Spanking the Maid*. The subchapter called Parallel Alternatives deals with the stories which have a following phenomenon in common: their story lines are forked and diverged into a number of particular lines and alternative worlds, and all exist in one chaotic jungle of possibilities; the analyzed short stories are “The Babysitter” and “The Magic Poker”.

The short story “After Lazarus” is the example of an absurd never-ending cycle of the life and the death. The story is seen through the eye of a camera and it is set in a village where all inhabitants, every single person, have the same face – the face of Lazarus. The story opens with a cry: “I have risen!” and Lazarus sits up in the coffin, looks into the camera but is immediately attacked by a pallbearer who tries to throw him back to the coffin. After the pallbearer raises his eyes, he is left alone at the cemetery. He runs back to the village (which is almost empty) and frantically tries to change his identity by changing his clothes in every house – over and over again. Meanwhile the “spectator” can hear music gradually growing stronger: the funereal ceremony is approaching the cemetery again. The situation is merciless, the pallbearer knows that he has to come back. So finally, after his unsuccessful attempt, he returns to the funeral, lies down to the coffin and stiffens to the former lifeless corpse. And all the story can start again.

According to Lois Gordon, a literary critic, this story is the tragic one because Lazarus’ fight is vain and the story laughs at him: after all his effort he has to return to the coffin and conform to the expectations of the others. Concerning the absurd (which is present in the story in the mixture of elements of the tragic and the comic) and the never-ending cycles the story resembles Albert

Camus' essay *The Myth of Sisyphus* (Le Mythe de Sisyphe, 1942) in which the main character, being punished by Gods, has to push a heavy stone to the hill for eternity and the stone always falls down. Nevertheless, their conceptions also differ in the lack of punishment in Coover's version and, particularly, Lazarus, despite being forced to eternal return, always rises again. That's why it doesn't seem to me that the story is a tragic one; the openness of the ending leaves the space for any interpretation (which is characteristic for Coover's work).

The elements of the absurd are also present in the short story called "The Leper's Helix": although the theme of the story is serious, even tragic, some scenes are comic. The story is seen through the eyes of a narrator who watches approaching leper in the desert. At first, queer leper's movement seems to be almost comic and whole situation is only a game for the narrator but after a while he finds out that he can't avoid the leper, that he is caught in the leper's snare and their encounter is inevitable. Finally, the leper gets close and throws himself at him, dying with tears of ecstasy in his blind eyes. Now it is the narrator who becomes the leper, and being suddenly separated from the reader, he turns back at him and waits for him to play another game.

Jackson I. Cope finds the similarities between this and Jorge Luis Borges' short story "Death and the Compass" ("La Muerte y la brújula," La Muerte y la brújula, 1951) in "the inevitability of pattern" which means that both main characters learn about the trap (which was arranged for them to destroy them) only when there is no way back anymore and they are facing their death. According to Thomas E. Kennedy, "the inevitability of pattern" works similarly on the level narrator-reader: the narrator who becomes the leper is waiting for the reader now, and this is the core of the never-ending repetition which is based on metafictional principles in this story.

Regarding the character of the Leper himself, there can be seen a reference to Gustav Flaubert's "The Legend of St. Julian the Hospitaller" ("La Légende de saint Julien de l'Hospitalier," *Trois Contes*, 1877) in which a leper appears as a part of a curse (punishment for Julian's cruelty) and Julian has to serve him; Julien dies in the end, giving his body to the leper and gaining the salvation.

Novella *Spanking the Maid* is based on an eternal repetition of a particular situation (even though the situation takes places in various slightly different forms which makes the structure of the story similar to the stories of *Parallel Alternatives*) and its plot is following: every morning a maid comes to her master's household to clean it and despite her anxious effort to please her master, every single time she makes some mistake or doesn't fulfill her master's expectations, and he "has to" punish her; the ways of her punishment are various and original, and change every time.

The master himself feels obliged to cultivate her soul and to teach her to be perfect; it is his earthly task, his great mission. The maid is his masterpiece and he is responsible for her: it is him who fails with her failing. Sometimes he questions his task, the heavy burden on his shoulders and asks himself if he is strong enough to persist - he finds himself a martyr, the one who is chosen by God, and this overwhelming feeling of self-importance gives him energy, is the impetus of his acting.

The maid longs for freedom but because of her fear, her solidarity, or her weakness and incapability of imaging any other possible existence, she continues playing their game; she doesn't want the rules and order of her world to change or even break.

The master maybe partly reflects his own dependency on their game (he once ponders over the possibility that the maid wouldn't obey his orders) but he is not able to fully admit it. After all, both are dependent to their mutual game to the same measure:

they are like two equally necessary parts of one union, like two dancers, two eternally fighting allies. Both are afraid of losing the well-structured world and are not willing to reflect the absurdity of it and their acting similarly to ordinary people in Camus' absurd world.

But in the end, some progress can be seen after all: the master goes mad. Maybe it is because of the never-ending circle of maid's faults, the unbearable burden of his responsibility or the fact that all his effort always goes to waste. When he wants to get up, not only that he can't find his slippers, but he can't find even the floor...

Beside the element of the absurd and the eternal repetition, the hint of metafiction can be found in the interpretation of the novella: according to Janusz Semrau the novella is a parallel to the creative process of writing: the maid is master's work, he is trying to make her flawless and is struggling with her being imperfect; this is exactly the same procedure of a writer's making his masterpiece.

In the short story "The Babysitter", which belongs to the chapter Parallel Alternatives, all the story lines are so mixed up that it is almost impossible to make one's way in their intricate tangle. The short story tells about a girl Jeannie who comes to take care of the Tucker family's children while Mr. and Mrs. Tucker are at the party. There are several main lines comprising Jeannie's line, the line of Mr. and Mrs. Tucker (which is divided after they are separated) and the line of Jeannie's boyfriend and his friend who plan to visit Jeannie. All the lines are tangled, merge together and separate again and the fictional reality is mixed with dreams and fantasies of the main protagonists and particularly with the world of television (which is being watched by Jeannie whole evening). During the evening all the imaginable possibilities of all the lines take place: the boys come and violate

Jeannie or her boyfriend comes alone or Jeannie is violated by Mr. Tucker who comes back or by all of the male characters. In some of the possibilities Jeannie dies, in others somebody is hurt and in the rest all the evening passes without any problem or harm.

All the lines change as if there were switched like programs on television – the parallel to Jeannie’s switching programs. The time is pushed out by the space, whole story is a mosaic of images, fantasies, dreams and feelings, and the reader is not capable of recognizing what the reality is. The girl is lost in the world of television in the same way, confusing it with her own reality.

At first it seems that whole story ends peacefully with Jeannie dozing in front of the television and truth-seeking reader could think for a moment that he got the solution. Everything is spoilt, though, and darkened again in the last scene in which Mrs. Tucker, who stays at the party, watches the evening news where the death of the babysitter is announced; however, she seems to barely care and asks her friend what is on the late program.

All the alternatives culminate in becoming one great line which unifies them: the reader is confused, the reality of the television engulfs the fictional reality, or at least they merge together; the story is unfinished, and its meaning is ambiguous – the reader has to decide which interpretation is the right one and fitting and try to tell the fantasies from what could really happen.

The short story “The Magic Poker” is structured in the same way as the previous one: all its lines are mixed up and cross each other, and the fictional reality of the island is mingled with old legends, narrator’s fantasies and mystifications, dreams and fairy tales. The short story is a typical example of metafictional techniques: the narrator comments on the story, enters and interrupts it whenever he wants to, changes it according to his



will and his monologues are addressed directly to the reader. In spite of the fact that he claims himself to be a creator of the island where the story takes place, sometimes it seems that he loses his power and control over it and all characters (created by him as well) and that it is the story which creates him.

Both the setting of the story and the narrator are inspired by Shakespeare's play *The Tempest* in which the main character Prospero rules and plays games with other characters on the forlorn island.

Coover's story tells about two girls, sisters, who come to the island; there is a deserted residence surrounded by slovenly jungle and only two men live there: a handsome man always smoking a pipe and a savage creature (reminding us of Shakespeare's Caliban). The girls search the island and on their way to the residence they come across both male characters in all possible alternatives. They also find the magic poker: the most important and symbolic artefact of the story and the means of narrator's creation.

Once the girls are inside the residence they find a destroyed piano which opens a new dimension of the story: the reader is taken to the parallel world where the children play the piano and their grandmother tells them the legend of the magic poker and two girls who once came to the island... This alternative world appears in the story several times; each time it is different and every time it appears it is more and more crazy and fantastic but gains more independency and realistic aspects: the grandmother also tells a fairy tale about a princess and her rescuer (and all the main characters' roles are changed here).

In the end all the lines and alternative worlds are so mixed up and grown together that the puzzled reader leaves the island without any clue what was meant to be real and with the suspicion that all the realities were either real or unreal.

The second chapter called Fairy Tales and Myths Transformation analyzes the stories which are in some way connected with old tales and myths, and compares Coover's versions with the old ones. Coover often makes fun of these old narrations, or at least shows their weak points which concerns particularly his two biblical stories where he tries to make the reader rethink the old myths and get rid of them and their taboos.

While the biblical stories are narrated in a linear way with no metafictional elements, Coover's fairy tales resemble the stories of the first chapter: they are playful, the narrative line is broken, the story is full of montages, sections of quick switching among the perspectives, and the technique of pastiche is used in them (primarily in "The Door"). They don't deal with such serious topics like the biblical stories and they don't carry any apparent message.

The chapter's introduction contains Bruno Bettelheim's brief psychoanalytic division and differences between fairy tales and myths (although he states that there is no strict or apparent border between both genres) which consists in following points: myths tell us that the things taking place in them are something extraordinary whereas in fairy tales all the wonders and spells are treated as an ordinary matter. The endings of myths are tragic ones, the endings of fairy tales are happy ones. In myths the main character often transforms after his death and in fairy tales the main protagonist changes and attains maturity during the story and then lives happily ever after. The last difference consists in the nature of the main character: in myths he is a superhero, in fairy tales an ordinary man or woman.

The subchapter Fairy Tales Transformation deals with two Coover's short stories: "The Gingerbread House" and "The Door". While the original fairy tale of the first short story is evident, the second one is a mixture of several fairy tales as "The Jack and the

Beanstalk”, “The Beauty and the Beast” and “The Little Red Riding Hood”. Bettelheim distinguishes modern and folk fairy tales and there can be found similarities between folk fairy tales and Coover’s fairy tales in the presence of brutality and naturalism (which is, according to Bettelheim, necessary for children’s right mental development and the modern fairy tales fail to affect children’s psyche). The basic difference is, though, in the presence of sexuality in Coover’s fairy tales: there is usually no sexuality in ordinary fairy tales (even though Bettelheim and other psychoanalysts interpret fairy tales particularly in the light of sexuality). The theme of sexuality is – beside the play with the elements of the original stories – the most characteristic one for Coover’s transformation of fairy tales.

The short story “The Gingerbread House” is based on the original one (I compare it with Grimm brothers’ version) but a lot of elements are either changed, completely omitted or newly added. There is no mother, no children’s stay in the gingerbread house with final outwitting the witch nor their way back home and happy ending. In Coover’s version everything is soaked with sexuality, symbol of which is the ruby heart-shaped door of the gingerbread house. The father sells out his children for the vision of a beautiful good fairy (who is created by the witch) and leads them to the deep forest. Whole story is written by film montage technique with quick cuts of scenes and their swift changing. The story ends ambiguously with children’s arrival in front of the marvelous pulsing heart door beneath which the black rags flapping (the symbol of the witch) is heard... The story is, however, the cyclic one (thus it shares the elements of repetition with the first chapter), and despite the father’s sitting at home alone, wishing another wish, or better his children to be back home, the story hints that it will continue in the same way for ever. Nevertheless, the father knows that the doves always come

and eat the crumbs, and that any attempts to save his children are futile. On the other hand, whole Coover's story is lightened by the presence of the elements of a game: it is all but game for Mary and whole conception of the story seems to be nothing but Coover's playful game with the original.

The second fairy tale "The Door" is based on the same principals of a game: Coover plays here with the chosen elements of the original fairy tales and creates a colourful and more than original collage (using the technique of pastiche). Several famous fairy tales are mixed up and put together here and all the main characters are twisted and their roles changed; they even merged together: Jack became his enemy, an ogre, and married the Beauty (who is as well the Grandmother) and they have a daughter, Little Red Riding Hood. The story is quite short and simple and tells about Little Red Riding Hood's inquisitive attempts to open the door of her parents' garden house and get to the world which lies beneath it. Jack is trying to prevent her from doing it in order to save her but one day, when everything seems different – a garden seems to contain another garden, a well another well etc., Little Red Riding Hood comes to the house and succeeds in opening it, knowing, that there is no way back. The presence of these other dimensions makes the story close to the stories from the chapter Parallel Alternatives (although these alternative worlds exist here only as a potentiality).

The subchapter called Biblical Stories Transformation starts with Coover's ideas from "Prólogo", a special introduction to *Pricksongs and Descants* situated in the middle of the book, which shows the importance of reformulation, transformation and reinterpretation of old and well-known myths. These ideas are demonstrated in his story of Joseph, Mary's husband and so called father of Jesus Christ, and the story of Noah and his brother. In both stories Coover questions their former messages

and shows them in a completely different point of view: in this view the main biblical characters and heroes, and particularly the acts of God, seem to be questionable and inhuman.

Coover's opinion shares certain aspects with Roland Barthes' semiological myths criticism contained in his book *Mythologies*; Barthes' conception is in direct opposition to Bettelheim's psychoanalytic interpretation. Barthes calls into question the principles, on which myths are based, shows that these principles are nothing natural, states that the myths are created for purposes of modern society and that's why they are artificial and implausible.

The short story "The Brother" is seen through the eyes of a nameless farmer, Noah's brother, who helps Noah his whole life, even with building the ark (despite he has to take care of his pregnant wife and his own farm), and the only reward he gets is being left behind, crying after Noah and his ark disappearing in the growing heavy rains. Of course, that Coover's story is deliberately exaggerated, however, the core of it is true and based on the facts which are given in the Bible: Noah and his family (his wife, sons and their wives) survive but none of his siblings nor his parents are spared. Elie Wiesel, a Jewish essayist and interpreter of the Bible, deals with the similar questions which are laid by Coover and indicates little alarming conclusions as well.

Joseph's life and striving is pictured in the short story called "J's Marriage": Joseph is a loving and devoted husband but Mary remains being a virgin even after their marriage which is for him a problem but keeps trying to be patient. Nevertheless, he becomes an entirely broken man after her claim that she is pregnant by the act of God. Joseph is not able (nor willing) to believe it and understand why God would do something so low and awful. He never succeeds in loving Jesus and finally dies

with the glass of red wine in his hand: the symbol of the blood of Jesus who came to redeem whole mankind but his own father.

There is a parallel to Elie Wiesel's challenging questions: the ideas of Geza Vermes, a British scholar of Jewish-Hungarian origin, represented in his book *The Nativity: History and Legend*. Vermes states there that whole affair of Immaculate Conception was something unimaginable before and that there is no precedence to it. His conclusions aren't, however, as bold as Coover's ones, still, there are similar type of questions in both works.

Coover's work is a celebration of interpretation openness and freedom, it provides the reader with opportunity to employ his own creative powers, and thus the reader is invited to participate in creating the stories and in whole creative process. Even though the reader is often lost in the jungle of Coover's ideas, misleading clues, peculiar characters, forked lines of alternative worlds which merge into each other and which are mixed up with fantasies, legends, visions and dreams in a big breathtaking but charming chaotic mosaic or collage, still, it is more than exciting journey for the reader and sometimes he is even allowed to play colourful literary games with Coover.

Coover's work can't be easily reduced to an empty play with the words (although playfulness, lightness and sometimes mischievousness are its most eloquent characteristics): it has a deep aesthetic value, sometimes it appeals and wakens up the reader from the dogmatic sleep, and it motivates him to use his own imagination and creativity.

## Bibliografie

Andersen, Hans Christian. *Povídky a pohádky*. Přel. František Frölich. Praha: Brio, 2000.

Andersen, Richard. *Robert Coover*. Washington: Twayne Publishers, 1981.

Arbeit, Marcel. "Desperate and Happy in the Disharmonious World: Lewis Nordan and the Absurd." *The Mississippi Quarterly* 60.4 (2007): 635-40.

Barthes, Roland. *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. London: Thames and Hudson Ltd, 1976.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad. Praha: Ekumenická rada církví ČSR, 1984.

Blecha, Ivan. *Fenomenologie a existencialismus*. Olomouc: Universita Palackého, 1994.

Borges, Jorge Luis. „Smrt a kompas.“ *Spisy I – Fikce / Alef*. Přel. Kamil Uhlíř. Praha: Argo, 2009.

Brett, Jan. *Beauty and the Beast*. New York: Clarion Books, 1989.

Camus, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Přel. Dagmar Steinová. Praha: Svoboda, 1995.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-glass*. London: McMillan & Co, 1871. New York: Signet, 2000.

Coover, Robert. *A Night at the Movies; or You Must Remember This: Fictions*. London: William Heinemann Ltd, 1987.

Coover, Robert. *Pinocchio in Venice*. New York: Linden Press/Simon & Schuster, 1991.

Coover, Robert. *Pricksongs and Descants*. New York: Penguin Books, 1969.

- Coover, Robert. *Spanking the Maid*. London: Heinemann, 1982.
- Coover, Robert. *The Origin of the Brunists: A Novel*. New York: Putnam, 1966.
- Coover, Robert. *The Public Burning*. New York: Viking, 1977.
- Coover, Robert. *The Universal Baseball Association, Inc., Henry Waugh, Prop.* New York: Random House, 1968.
- Coover, Robert. *Vypláčení služky*. Přel. Jaroslav Kořán. Praha: Argo, 2001.
- Cope, Jackson I. *Robert Coover's Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Eliade, Mircea. *Birth and Rebirth*. New York: Harper and Brothers, 1958.
- Flaubert, Gustave. *Legenda o svatém Juliánovi Pohostinném*. Přel. Josef Zeman. Libštát: V. Hanč, 1930.
- Gass, William H. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Vintage, 1972.
- Gordonová, Lois. *The Universal Fictionmaking Process*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.
- Grimm, Jacob. Grimm, Wilhelm. *Pohádky bratří Grimmů*. Přel. Marie Kornelová. Praha: Albatros, 2002.
- Heckardová, Margaret. "Robert Coover, Metafiction, and Freedom." *Twentieth Century Literature* 22.5 (1976): 210-27.
- Humeová, Kathryn. "Robert Coover: Metaphysics of Bondage." *The Modern Language Review* 98.4 (2003): 827-41.
- Humeová, Kathryn. "Robert Coover's Fiction: The Naked and the Mythic." *Novel: A Forum on Fiction* 12.2 (1979): 127-48.
- Jacobs, Joseph. *English Fairy Tales*. London: David Nutt, 1890.
- Kennedy, Thomas. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1992.



Perrault, Charles. "Le Petit Chaperon Rouge." *Les Contes de ma mère l'Oye*. Paris: Claude Barbin, 1697.

Poe, Edgar Allan. "The Fall of the House of Usher." *Tales of Mystery and Imagination*. London: Dent, 1908. London: Everyman, 1998.

Procházková, Alice. „Robert Coover: Vyplácení služky.“ *Aluze* 5.3 (2001): 63-7.

Sartre, Jean-Paul. *Zed', Nevolnost*. Přel. Josef Čermák, Eva Musilová, Dagmar Steinová. Praha: KMa, 2003.

Semrau, Janusz. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick*. Poznan: Wydawn. Nauk. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1986.

Shakespeare, William. *A Midsummer-Night's Dream. Complete Works*. Chatham: Mackays of Chatham PLC, 1992.

Shakespeare, William. *The Tempest. Complete Works*. Chatham: Mackays of Chatham PLC, 1992.

Vermes, Geza. *Ježíšovo narození*. Přel. Allan Plzák. Praha: Paseka, 2009.

Wiesel, Elie. *Příběhy o důvěře*. Přel. Alena Bláhová. Praha: Portál, 2001.

Wilde, Oscar. *Complete Fairy Tales of Oscar Wilde*. New York: Signet, 1990.

## **Anotace**

Ve své diplomové práci se zaměřuji na vybrané krátké prózy amerického postmoderního spisovatele Roberta Coovera, ve kterých analyzuji dvě stěžejní témata: prvním tématem je repetice a paralelní alternativy, druhým transformace pohádek a mýtů. Ohnisko mého zájmu spočívá ve snaze vysledovat a popsat, jakým způsobem Coover tato témata ve svých dílech uchopuje, jak s nimi pracuje a jaké nové prvky ve své tvorbě v rámci těchto témat představuje. Dále se soustřeďuji na rysy, jež jsou pro obě kapitoly charakteristické, a též na to, v jakých dílech a jakým způsobem jsou obě vzájemně provázány. Vedle využívání dalších postmoderních prostředků jako intertextualita či kompoziční roztržitost je pro Cooverovu tvorbu charakteristické zejména vytváření literární koláže čili pastiše a aplikace metafikčních prvků a postupů. Dále je pro některá jeho díla typická přítomnost prvků absurdna a motiv hry, s čímž souvisí i interpretační otevřenost a svoboda: přestože je čtenář často zmaten a neví, co si počít s nespočtem možností, které se před ním objevují, je výhradně na něm, kterou nakonec on sám zvolí a k jaké interpretaci příběhu se přikloní. Některé z povídek pak nesou hlubší myšlenkové poselství a mají vážný tón; pro Coovera slouží jako nástroj k demonstraci některých jeho myšlenek o nutnosti překonání určitých přežitků naší společnosti.