

Alena Dvořáková

Děšivé disharmonie

(Nad povídkami o umělcích Honoré de Balzaca)

Skvělý výbor *Neznámé vedělo a jiné prózy* Honoré de Balzaca v překladu Jana Petříčka (Maraton 2021) obsahuje pět „povídek o umělcích“, které se liší náměty, ale krouží kolem téže otázky po povaze umění a jeho smyslu pro život. Navzdory převážně odlehčenému, kousavě humornému tónu Balzacova vyprávění jsou tyto příběhy nezřídka poznamenány tragickým vyzněním i záłudnými paradoxy. Jejich hrdiny jsou buď umělci – převážně ti geniální, v jejichž životě se posedlost uměním neblaze promítá do vztahů k lidem –, anebo jejich blízcí, zvláště milující, krásné ženy, které v nevyváženém vztahu k vášnivým tvůrcům přicházejí nejen o krásu, ale také o nevinnost, mládí, ctnost, iluze o lásce i o mužích, ba i o život. Význačnou výjimkou z pravidla je eponymní hrdina jediné vysloveně humorné povídky Pierre Grassou, veleúspěšný malíř, který sice génia postrádá, ale zato si spokojeně žije ve spořádaném, prosperujícím manželství se ženou, která krásou nijak nevyniká.

Ať tak, či onak, v Balzacově lidské tragikomedii jsou umělci zásadně muži. Ženy v jeho světech bývají nanejvýš interpretky (typicky pěvkyně) a „umělkyněmi“ se stávají pouze v přeneseném, erotickém slova smyslu, pokud umí pracovat s vlastním tělem a přetvářet je tak, aby se (z mužského pohledu) co nejdříve přiblížilo eroticky neodolatelnému ideálu krásy, jako by bylo obživlým obrazem či sochou. Pokud se jim tato navýsost ženská tvorba daří, stávají se „*uměním zachvacujícím přírodu, zkrátka obrázkem ve skutečném životě*“, jako například vynalézavá kráska Valérie Marneffeová v *Sestřenicích Bětě*. Pokud však takového „umění“ schopny nejsou („*Chudák Adeline, neschopná vymyslet si znaménko krásy nebo si vetknout poupě přesně do středu korzetu anebo snad přijít na to, jak umně nařasenými šaty oživit mužovy otupené vášně*“), hrozí jim, že skončí jako „*jeden z těch vzácných obrazů zastrčených na půdě, které tam nechal muž, který o malířství nic neví*“ (jak se to stane právě zmíněné Adeline, Valériině sice ušlechtilé a ctnostné, ale neúspěšné sokyni). Typicky tedy krásná žena u Balzaca – coby božské stvoření a živé ztělesnění ideální krásy – hraje úlohu přirozeně se vyskytující obdoby uměleckého díla. Nad uměním má snad jen tu dílčí výhodu – aspoň zpravidla, když už ne zákonitě, a aspoň dočasně, když už ne natrvalo (stárne!) –, že v pozorovateli budí zanícení a vášnivou odezvu „od přírody“, aniž by se musela spoléhat na jeho vzdělání, duchaplnost či vytříbený vkus.

Byť se v povídkách setkáváme s různě úspěšnými tvůrci (malíři, sochaři, hudbními skladateli, ale i operními pěvci) a řeči se vedou o různých uměních (ve-

dle malířství, sochařství a hudby také o básnictví), lze z nich i při této různorodosti vyčíst význačné konstanty Balzacova pojetí umělecké tvorby jako takové. Vedle již zmíněné, nepřehlédnutelné pohlavní asymetričnosti umění, pokud jde o muže a ženy, ale také o erotické vztahy mezi nimi (muž se zmocňuje a ovládá, žena obětavě miluje a pečuje, drží a slouží), se jedná především o zacyklený vztah mezi uměním a přírodou či přirozeností. Umění prvotně vychází z přírody, na niž pohlíží jako na paradigmatický vzor tvoření a stvoření – předlohu paradoxně stejně nedostížnou jako neuspokojivou. Příroda a přirozenost mají sice na své straně plnost života a jeho plodnost, zároveň však nedokáží dostát ideálu krásy a celistvosti všehomíra, jaký se rodí v umělcově představivosti a myšlení. Ať už proto, že se ideál nevyskytuje v přírodě vcelku, ale pouze ve fragmentech – „*Dosud se mi nepodařilo najít ženu bez sebemenší poskvrnky [...]. Ale kde ji najít žívou [...]. Tak často ji hledáme, ale nacházíme jen tu a tam nějaký úlomek její krásy*“ (povídka Neznámé veledílo, s. 25) –, anebo proto, že ideál se vyznačuje obrovským přesahem (celek skutečnosti je gigantický nebo se dokonce blíží nekonečnu) a v celku není plně postižitelný či vyjádřitelný omezenými lidskými smysly – zrakem, sluchem, hmatem –, na které je člověk odkázán. V uměleckém díle se Balzacovi geniální umělci pokoušejí dosáhnout právě vposledku nemožného spojení „*překypující plnosti*“ smyslové/smyslné přírody s myšlenkovým ideálem, pro nějž je naopak charakteristický přesah vtělené lidské přirozenosti. Pokud by se nemožné stalo v rukou uměleckého génia skutečným, znamenalo by to radikální obrat ve vztahu mezi přirozenou předlohou a uměleckým výtvořem. Umění by se nově stalo modelem (ne-li normou) pro přírodu a lidskou přirozenost, příroda i lidská přirozenost by byly nuceny následovat umělecký ideál a přízpůsobovat se obtížně vtělitelné představě. Z tohoto pojetí také plynou paralely, jaké Balzac často vede mezi doslovným plozením a uměleckou tvorbou, ať už se jedná o vztah tvůrce k dílu (přirovnávaný k matce pečující o dítě, či o vztah díla k přírodě a naopak – umění může být v konkrétním případě charakterizováno nedostatkem živosti/plodnosti ve srovnání s přírodou, kterou se pokouší zobrazit či vyjádřit (Neznámé veledílo), v jiném případě je naopak považováno za skutečnější (přesvědčivější), přitažlivější či dokonce svým způsobem plodnější než lidská přirozenost (Sarrasine).

Právě význačným konstantám Balzacovy „lidské komedie“ ve vztahu k umění se v závěru svazku věnuje vynikající doslov Evy Blinkové Pelánové. Autorka rozebírá Balzacovo dynamické pojetí umělecké tvorby na širším pozadí jeho tvorby nejen povídkové, ale i románové. Mimo jiné přesvědčivě zpochybňuje literárněhistorickou představu o Balzacovi coby přízemním, realistickým „*kreslíři dobových společenských panoramat*“ (s. 245) a dotýká se také toho, že Balzacův svět umění, jak se k němu z různých stran přibližujeme ve vybraných povídkách *Neznámého veledíla*, se základními protiklady muž–žena, umění–příroda nevyčerpává. Dodejme, že neméně důležitou úlohu hrají v povídkách protikla-

dy mezi živým (plodným, vřelým) a neživým (neplodným, studeným), krásou a ošklivostí, chudobou a bohatstvím, prací a zahálkou, smysly a duchem a v neposlední řadě též mezi mládím a stářím. Má-li umění v životě privilegované postavení, pak nejspíš proto, že se v něm hluboká pnutí lidského života projevují ve vyostřené, nepřehlédnutelné podobě, která zpětně vrhá světlo na skutečnost. Geniální umělecké dílo má být tím, co člověku umožní, jakkoliv dočasně, „*pobývat v krásné zemi snů, kde jsou naše smysly zostřeny a kde vesmír vůči člověku nabývá gigantických rozměrů*“ (s. 149; v povídce *Gambara* nechává Balzac taktó umělce snít o dokonalém splnutí smyslového naplnění s představou celku, který lidské smysly nesmírně přesahuje). Jenže potřeba ideálu, v němž by lidské tužby – smysly i duch – nacházely naplnění v harmonickém souladu („*ono šťastné ustrojení, v němž jsou všechny lidské síly harmonicky vyváženy*“, s. 112), naráží při pokusu o krásné a vznešené ztvárnění života na meze žité skutečnosti, na děsivou disharmoničnost toho, jak to v životě a ve společnosti opravdu chodí.

V Balzacově světě, kde se (podobně jako v tom našem) „*společenské problémy řeší algebraickými rovnicemi*“ (s. 196) a „*bezplatně*“ se nabízejí všemožné slasti, ale jen těm, „*kdo si je mohou dovolit*“ (s. 103), je snad každá vášnivá tužba především příznakem společenského neduhu a hlubokého nesouladu v jádru lidského bytí: staří touží po mladých, oškliví se párují s krásnými – anebo se dokonce krásní a bohatí přistihují, že neodolatelně touží, ó hrůzo hrůz, po „*nahotě žalostné skutečnosti*“ odpudivě chudých (s. 104) –, bohatí (staří) si kupují chudé (mladé), chudí se snaží připravit bohaté o peníze, nedokonalá přirozenost plodí a dokonalá krása zůstává neplodná, ušlechtilá ctnost v lásce prohrává s vynalézavou neřestí, a pokud jde o umění, smyslové počitky nedokáží dostát dokonalé představě a dokonalé představy nelze uspokojivě vyjádřit tak, aby uspokojovaly naše smysly.

Druhým význačným rysem Balzacových povídek o umění je ovšem to, že jsou v nich zmíněné protiklady (muž–žena, umění–příroda, smysly–duch, mládí–stáří, krása–ošklivost, plodnost–neplodnost a tak dál) nejednou povýšeny na paradoxy. V nejlepších prózách podrývá Balzac čtenářovu jistotu, že zmíněné, zdánlivě pevně dané protipóly dokáže jednoznačně vymezit, rozlišit, případně určit, kterému z nich přiznat primát či přiřadit vyšší hodnotu coby prvotní příčině lidského vnímání a chování. A právě z tohoto hlediska lze s doslovem Evy Pelánové do jisté míry polemizovat. Jsou-li dvěma základními principy lidské komedie u Balzaca podle Curtia „*latentně ženská obětující se láska a latentně mužská touha ovládat*“ (s. 233), je třeba jedním dechem dodat, že šikovně nařazeným „*latentně*“ se tu cudně zakrývá cosi, co by každý balzacovský umělec hodný nálepky geniality jistě neváhal odhalit v celé nahotě.

Když Balzac líčí obětavě milující ženy, nezřídka tak činí – paradoxně – proto, aby mohl na jejich milostném vztahu k umělci předvést zničující povahu, ne-li nevyhnutelný rozpad jejich obětavé lásky (Gillette v Neznámém veledíle,

Augustine v Domě U Pálkující Kočky, Marianna v Gambarovi). Navíc touha ovládat není u Balzaca výhradně mužskou doménou, jakkoliv umělecká tvorba v jeho vyličení působí jako obdoba erotického dobývání. Nejedna Balzacův umělec pociťuje při tvorbě „*neodolatelné srbění milostné touhy*“ (s. 17) a o uměleckém procesu zmocňování se látky (ženské krásy) se vyjadřuje, jako by bylo ekvivalentem znásilnění unikajícího předmětu erotické touhy, jako například Frenhofer v Neznámém veledíle („*Nenořte se až do samých hlubin tvaru, nepronásledujte jej dost láskyplně a vytrvale, když před vámi prchá a kličkuje. Krása je přísná a vzdorovitá, takto se dostihnout nedá; musíte trpělivě vyčkávat, počíhat si na ni a pak ji popadnout a pevně sevřít, abyste ji donutili se vzdát*“, s. 14) anebo eponymní skladatel v Gambarovi („*Cítím, jak mě k sobě vábí melodie, jak přechází a tančí přímo přede mnou, nahá a roztřesená jako krásná dívka, která prosí milence, aby jí vrátil schované šatstvo*“, s. 126). Zároveň si však mužská touha ovládnout ženu nezadá u Balzaca se ženskou touhou ovládnout muže, jak ji autor líčí u jediného rovnocenného protějšku svých umělců, totiž již zmíněných „umělkyní“, jako je vévodkyně de Carigliano v Domě U Pálkující kočky (jinde pak v propracovanější, dalo by se říct dokonalé podobě například Valérie Marneffeová v *Sestřenici Bětě*). Základní protiklad muž tvůrce – žena stvoření tedy není u Balzaca absolutní, což je dále zjevné například z přirovnání umělce k matce (péče, jakou musí umělec věnovat rodícímu se dílu, zahrnuje v *Sestřenici Bětě* typicky ženské, ne-li vysloveně samičí opečovávání), ale i z povídky Sarrasine, kde roli balzacovské „umělkyně“ sehraje naopak muž, byť vykastrovaný. Ovšem v *Sestřenici Bětě* musí na svém těle pracovat i nevykastrovaní muži toužící po lásce zkušených „umělkyní“, například baron Hector Hulot. Hulotův stárnoucí zjev je v románu vyličen, jako by tento kdysi impozantní muž představoval chátrající umělecké dílo – stavbu (hradní ruinu), sochu (hradební fragment), obraz (vyšisovaného Rubense). To znamená, že i muž nepřipravený o tělesné mužství může u Balzaca figurovat, jako by byl žena – pouhý předmět touhy, a nikoliv tvůrce-dobyvatel.

Jinak řečeno: ve způsobu, jakým doslov pojednává o Balzacově pojetí umění, nejsou dle mého mínění dostatečně zohledněny ony nevyhnutelné a nepřekonatelné „*děsivé disharmonie*“ (s. 139), jimž umění v Balzacových povídkách opakovaně podléhá právě tehdy, kdy se ze zdánlivě samozřejmých protikladů vyklubou neřešitelné paradoxy. Není jistě náhodou, že osudem „veleděl“ evokovaných tak umně v jednotlivých povídkách bývá dramatický akt jejich zničení, nezřídka rukou tvůrce: Frenhofer svou Krásnou hašteřilku spálí, Sommervieux rozmlátí a roztrhá svůj obraz Augustiny, zničena je i Gambarova tvorba – skladatel přijde o svůj originální nástroj v dražbě a do jeho partitur se začnou balit ryby. Sarrasinova ženská socha sice sochařův útok kladivem přežije, ale paradoxně je „vykleštěna“ – připravena o autenticitu – svými nevykleštěnými kopiemi, salonními obrazy Endymionů a Adonisů. Balzacovi umělci – přinejmenším ti skutečně geniální, kteří nejsou pouhými napodobiteli a sběrateli jako Pierre Grassou – se

tedy ocitají se svými blízkými znovu a znovu v situacích, které těžko nazvat jinak než životními prohrami, ať už na poli umění, v milostných vztazích, anebo v obojím najednou. V tomto světle se začne jinak jevit i napohled přemrštěný výrok z měšťácky dobromyslné povídky Pierre Grassou o rozdílu mezi původní tvorbou a epigonstvím: „*Vynalézt cokoliv nového znamená umírat pomalou smrtí; napodobovat znamená žít.*“ (s. 178) Pokud Balzacovi geniální umělci vynalézají něco nového, odměnou za jejich vášně pro umění je jim (nebo jejich blízkým) pomalá smrt. Jak vypadá Balzacovo vepisování pomalé smrti do života – povyšování protikladů na paradoxy – konkrétně, v jednotlivých povídkách?

V úvodním Neznámém veledíle jsme konfrontováni s nedosažitelností malířského mistrovství toho druhu, které by skutečně dokázalo namalovat ženu tak, aby obdivovatel obrazu uvěřil, že „*tím krásným tělem proudí teplý dech života*“ (s. 12). Zároveň je nám předvedeno, jak silná je mužská touha po takovém obživlém ideálu ženské krásy – vášnivý malíř je kvůli němu ochoten obětovat i oddanou lásku ideálně krásné, dýchající ženy. Pomalá smrt zde mladého malíře a jeho krásnou milenku teprve čeká, už je však jasně předznamenána v závěru povídky („*Miluji tě a myslím, že už tě nenávidím*“, s. 37). V povídkách Dům U Pálkující kočky a Pierre Grassou, které představují tragickou a komickou verzi těžké skutečnosti, sledujeme jiný bytostný nesoulad. A sice to, jak hluboce se měšťácký život a hodnoty liší od života a hodnot pravých umělců (jakož i s umělci spřízněných „umělkyn“ neboli vydržovaných milenek a kurtizán). V Domě U Pálkující kočky se navíc dočítáme, jak tragické následky může mít propast mezi měšťáctvím a géniem pro milostné či manželské vztahy, jak vypadá ona pomalá smrt, když se příslušníci obou světů neudrží v zaběhnutých kolejích a jejich životy se protnou a spojí.

Společným rysem všech tří povídek (Neznámé veledílo, Dům U Pálkující kočky a Pierre Grassou) je to, že se jedná o příběhy s poučením, v nichž se vedle zmíněných paradoxů vyjevují i meze Balzacovy představitosti – aspoň pokud je poznamenána konvencemi první poloviny devatenáctého století známými i z jiných evropských literatur. Opravdu by Augustine z Domu U Pálkující kočky nemohla – na rozdíl od své rozmlácené podobizny – přežít smrt svého manželství s vášnivým umělcem a v životě po životě nalézt štěstí, ať už sama, či s jiným? Připomeňme, že význačným rysem próz pozdních anglických viktoriánců je právě překonání romantického mýtu, že s krachem první vášnivé lásky život proctnostnou ženu fakticky končí, neboli autorská odvaha či ochota dát v románu i těm nejzamilovanějším, nejctnostnějším hrdinkám ještě i druhou šanci.

Vrchol *Neznámého veledíla* ovšem představují povídky Gambara a Sarrasine coby příběhy nikoliv s poučením, ale s opravdovým tajemstvím, které přetrvává i po konci vyprávění a nelze je zredukovat na mravní pointu ani na vysvětlení. (Gambara se zde objevuje česky vůbec poprvé a *Neznámé veledílo* se vyplatí si pořídit už jen kvůli němu.) Balzac se v obou povídkách dotýká aspektů (s)tvore-

ní, „*pro něž není jméno v žádném lidském jazyce*“ (s. 201), jak se v Sarrasinovi tvrdí o ústřední postavě. Kroužíme tu kolem něčeho, co v zaběhlých kategoriích našeho uvažování o životě a umění nelze snadno pojmenovat ani uchopit. Znamější Sarrasine (jemuž Roland Barthes věnoval celou monografii) se od Gambary liší už tím, že dává čtenáři od samého počátku nepřehlédnutelně najevo, že se zde hraje o neřešitelný paradox, o smíření nesmířitelných protikladů: tanec živých je tu výslovně směřován s *Tancem smrti*, horko a světlo tanečního sálu jsou zmiňovány jedním dechem se zimou a tmou venku – klíčové je tu proudění vzduchu, jak v podobě průvanu od okna, který vypravěč pocituje na vlastním těle, jež se ocitá v průsečíku zmíněných protikladů, tak později v podobě zpěvu a řeči. Truchlivý zjev zimní krajiny je kladen do protikladu s nevázaným veselím bujaré slavnosti (s. 193–194) a holá, obnažená příroda za okny do kontrastu s bohatě nastrojenými lidmi na bále uvnitř. (Tento protiklad je sám o sobě paradoxem, neboť u Balzaca se právě umění popisuje jako opak umělé krásy šatů, šperků a šminek, totiž jako pokus donutit přírodu, aby se ukázala „*ve vsí nahotě a ve svém pravém duchu*“ – například v Neznámém veledíle, s. 15.) Protiklady se zde párují div ne jako tanečníci, později se k tomuto výčtu připojí ještě protiklady mezi ošklivostí a krásou, strachem/odporem a láskou, (živým) tělem a (mrtvým, strašidelným) duchem, stářím a mládím, mužem a ženou, mužem a kastrátem.

Co však na Sarrasinovi je (či aspoň má být) to nejděsivější: že tyto protiklady jsou v povídce opakovaně předpokládány coby základní a neodstranitelné – a zároveň odhalovány jako neudržitelné. Protipóly se opakovaně prolínají v jednom těle a splývají v „*chiméry*“, jako je ta „*zpolo ohavná, ale s božsky ženským poprsím*“, složená z vypravěčovy krásné posluchačky a odporně obojakého starce (s. 203). Děje se tak už v první části povídky, v předznamenání pozdějšího vyprávění o nešťastné lásce Sarrasina k Zambinelle, v níž se z této „*ženy každým coulem*“ (s. 223) vyklube muž, ale také na důkaz toho, že zmíněné disonance nepomíjejí ani po rozuzlení příběhu a odhalení starcovy totožnosti. Starcovo „chiméricky“ obojaké pohlaví při tom, opět paradoxně, hraje skoro menší roli než to, jakým otrěsným způsobem tato přežilá bytost ztělesňuje zestárlé mládí, zošklivělou krásu a živou, chodící, dýchající (a odporně zapáchající) mrtvolu.

Domnívám se – a není to podle mě samozřejmost –, že autorským záměrem je skutečně zachytit *děsivost* toho, co se v Sarrasinovi odhaluje, čemuž je od počátku podřízena dikce povídky, její nasvícení (světlo svírané tmou, teplo svírané zimou, mladá, milující duše svíraná strachem z odporného, mrtvolného stáří a tak dál) i vypravěčské rámování příběhu. Struktura vyprávění slouží k tomu, aby se nejdříve vyvolala představa hrůzného tajemství, obestírajícího „*fantasmagorickou postavu*“ strašidelného starce, a následně byla odhalena její odporná povaha – kastrát je nazván „*zrůdou*“ (s. 228) a „*nestvírou*“ (s. 229). Tragickým rozměrem starcova tajemství je pak to, že pro toto „*nešťastné stvoření*“ je jediným myslitelným šťastným koncem od počátku nebýt, nikdy ani nevzniknout – aspoň

z pohledu vypravěče příběhu (s. 229). K odhalení samotnému navíc dochází v intimním prostředí, kde zpočátku vládne „měkké světlo“ – další chiméra složená ze světla a tmy, viditelná podoba „prvních záchvěvů lásky“ (s. 207) –, jež se však v důsledku odhalení prudce mění v protiklad: ve znechucení ze života i z lásky a nekompromisně odmítavý výrok milované („*Nikdo mě nepozná*“, s. 229).

Lze se ptát, do jaké míry Balzacova povídka dodnes účinkuje – a do jaké míry se naopak s jejím děsivě tragickým účinkem můjme coby čtenáři odchovaní kulturou LGBT+, zvláště pokud vyostřené protiklady mezi mužem a ženou, vepsané do základů Balzacových povídek, považujeme za pouhý přežitek. Podle mě děsivost Sarrasina trvá potud, pokud se v něm vysvětlení a mravnímu ponaučení vzpouzí lidská potřeba vnímat krásu jako neoddělitelnou od plodnosti. Ani Sarrasine coby geniální umělec není schopen vymanit se hluboce zakořeněné představě, že pravá, zjevná krása má být, *musí být* poznávacím znamením – pravdivým vyjádřením – skryté (pohlavně dané) plodnosti těla. Naříká-li sochař Sarrasine nad kastrátem: „*Vyhubil jsi pro mě všechny ženy světa – ty, který nemůžeš dát život ničemu!*“ (s. 228), vyjadřuje podle mě právě tuto paradoxní potřebu vnímat umělecké „plození“ jako bytostně spjaté s lidským plozením v doslovném smyslu, jako by obě tužby proudily z téhož pramene bytí, měly tutěž prapříčinu. Ovšem plození v doslovném slova smyslu se neobejde bez protikladu mužského a ženského pohlaví ani ve světě, kde vedle pohlaví existuje gender – a dost možná představuje hlavní překážku pro to, aby v našem smýšlení o lidské pohlavnosti gender převzal jednoznačně primát nad pohlavím.

V druhé řadě má pak doslovně chápaná plodnost stále navrch nad umělečkou „plodností“ – a to k velkému podivu, když se vezme naše stále virtuálnější skutečnost. Kastrát vládnoucí nezvyklou krásou sice může „zplodit“ ženskou sochu a ženská socha může „zplodit“ obraz mužského aktu (ať už Endymiona, či Adonise). Avšak krása takto vyobrazeného muže účinkuje, jako by byl živější (eroticky přitažlivější) než živý muž, jen potud, pokud jeho obdivovatelka neví, z jak neplodného těla se zrodil. Bylo by fascinující srovnat Balzacova Sarrasina s prakticky neznámou, ale neméně fascinující povídkou Thomase Hardyho Barbara z rodu Grebů (z povídkového cyklu *A Group of Noble Dames* z roku 1891), v níž je toto téma – schopnost sochy vzbudit a ukojit ženskou touhu dokonaleji než živý muž, za cenu neplodnosti takového ukájení – zpracováno sice v docela jiném příběhu, avšak v neméně *děsivém* duchu než Balzacův Sarrasine.

V tragikomickém příběhu hudebního skladatele Gambary sledujeme neschopnost skladatele přetlumočit vlastní hudební ideál tak, aby vzniklá hudba byla ke slyšení, obdobně jako se mistru Frenhoferovi z Neznámého vededla nepodařilo namalovat zbožňovanou Krásnou hašteřilku tak, aby ji v celé její nádheře dokázal spatřit i někdo jiný než on sám. Na rozdíl od Frenhofera však Gambara selhává pouze tehdy, je-li strážlivý; když se opije, je naopak na zvláštním nástroji zvaném panharmonicon, který si sám navrhl a sestrojil, schopen vyloudit po-

vznášející, dokonale ladnou hudbu. Zdánlivě šílený Gambaro tvrdí, že „*hudba je umění vpletené do samotného tkaniva přírody*“ (s. 122) a ze všech umění proniká nejhluběji do duše. (*U malby vidíte jen to, co ukazuje, u básně slyšíte jen to, co říká, ale hudba jde mnohem dál. Což netvaruje samotné vaše myšlenky, což neprobouzí zasuté vzpomínky?*“, s. 123–124). Pokud se nemýlí, platí to jen s tím přípodotkem, že pak tedy příroda, lidská přirozenost ani duše nebude jedna jediná – existují snad různé přírody, různé duše, a tudíž různé hudby? Má Gambaro coby génius přístup k (nejméně) dvěma různým přírodám, té, na kterou je jeho duše naladěna za strážliva, a té, na kterou je naladěna v opilosti? Jeden z paradoxů jeho tvorby tkví v tom, že dle mínění Gambarových souputníků se jeho preludování dá poslouchat, jen když je opilý, zatímco za strážliva se v jeho hudbě, kterou on sám vnímá jako nebeskou (a implicitně ji vztahuje k božskému aktu stvoření světa, když o ní mluví jako o klíči k nebeskému slovu), vyskytují samé „*podivné disonance*“ (s. 139).

Jiný paradox v Gambarově tvorbě souvisí se vztahem a pomyslnou hierarchií jednotlivých umění. Gambaro nadřazuje hudbu – jakožto prvotní příčinu všech ostatních duševních hnutí, včetně obrazotvornosti – jednoznačně básnickému slovu: „*Jakmile se hudební fráze přenese do duší posluchačů, rozvine se v každé z nich v jinou báseň [...]. Jedině působením hudby se vracíme do vlastního nitra, zatímco ostatní umění přinášejí jen úzce vymezená potěšení.*“ (s. 124) V hudbě vidí skladatel dokonalý, univerzální jazyk, jemuž slovo svou omezenou dosažností nemůže konkurovat: „*To mám studovat nedokonalý jazyk lidí, když držím v rukou klíč k nebeskému slovu.*“ (s. 158) Ovšem Gambarův sok v lásce, hrabě Andrea, chápe hudební mistrovství naopak jako schopnost povýšit hudbu na „*poezii stojící nad všemi hudebními výtvoři*“ (s. 142) a o Gambarovi tvrdí, že je (rozhodně za strážliva) větší básník než skladatel. Uvedme v této souvislosti, že životnost umění je u Balzaca překvapivě často spojena, jak už jsme viděli v Neznámém veledíle (ale i v Sarrasinovi), s prouděním vzduchu a dechu: již Frenhoferův malířský ideál zdůrazňuje hlavně dvojí, totiž nutnost vytvořit iluzi toho, že kolem namalovaných postav proudí vzduch, jakož i iluzi hrdla lehce se dmoucího a protepleného živých dechem. (Frenhoferova Krásná hašteřilka by se bez dechu hašteřila jen stěží.) V Gambarovi jsme postaveni před teorií hudby coby vzduchové vibrace přenášené do chvění nervů a implicitně před otázkou, jaký je vztah mezi vzduchovými vibracemi plynoucími z instrumentální hudby, z kombinace hudby a slova (a obrazu: v Gambarovi stojí ve středu pozornosti opera jako pomyslný *Gesamtkunstwerk*) a vibracemi pocházejícími ze slova samotného. Které z těchto vibrací jsou původní příčinou, jíž se chce Gambaro dobrat uměním, a které až pouhým účinkem? Vyvolává v duši hudba báseň, jak tvrdí skladatel, anebo teprve básnické slovo pozvedá hudbu k celistvosti, bez níž je dokonalost uměleckého zážitku nemyslitelná?

Co když nám však Gambaro ve svých „*melodiích potlačované geniality*“ (s. 134), připomínajících štěkot ochraptělého hlídacího psa, podhaluje především nepří-

jemnou skutečnost, že každý pokus přetlumočit přírodu *jako celek* do „jazyka“ nesourodých lidských smyslů nutně končí hudbou nestravitelnou nejen obrazně, ale i doslova: hudbou nestravitelnou pro lidské uši úplně stejně, jako jsou pro žaludek a střeva nestravitelná jídla Gambarova kuchaře? Hrabě Andrea odláká Gambarovi jeho krásnou ženu Mariannu – znamená Andreovo vítězství v lásce, že má pravdu i ve sporu o pravou povahu Gambarova umění (a o pravou hierarchii uměleckých oborů)? Podstatné je, že Balzacova povídka nedává na tyto otázky jednoznačné odpovědi – anebo přinejmenším ne otevřeně. Povídka Gambarova končí enigmatickým výrokiem životem ztrápeného hudebníka („*Voda je spálené tělo*“, s. 164), který sám o sobě představuje paradox nesourodosti a nepřevoditelnosti základních životních prvků.

Všechny zmíněné „*děsivé disharmonie*“, které jsou v povídkách zdrojem tragikomických paradoxů, jdou přímo k jádru otázky po povaze umění coby domnělého nástroje harmonizace nesmiřitelných protikladů. Gambarův panharmonicon se zdá být výsostnou synekdochou uměleckého usilování jako takového, u Balzaca však při kýžené harmonizaci opakovaně selhává nejen malířství a sochařství, ale i hudba. Tento dojem je ještě posílen tím, že v povídkách jsou jednotlivá umění nejen srovnávána jedno s druhým, ale nezřídka líčena tak, jako by chiméricky splývala se zvláštním synestetickým účinkem, v němž se barva rovná zvuku („*Potom začal namáčet špičku štětce do různých hromádek barev s takovou horečnatou energií, že občas proběhl celou jejich škálu rychleji, než varhaník proběhne celý obsah klaviatury při velikonočním O filii*“, s. 17), zvuk je domněle téže přirozenosti jako světlo (s. 122) a melodie nejenže vyvolává vidinu krásy, ale doslova s ní splývá („*Vidím před sebou melodie, krásné a svěží, barevné jako květy*“, s. 142).

Anebo Balzaca chápeme špatně, a odvyprávěná umělecká selhání představují pouze výjimky z pravidla, doklady výjimečných případů umělcova šílenství? Byl by nějaký méně šílený, strážlivější génius, než jsou malíři Frenhofer (Neznámé veledílo) a Théodore de Sommervieux (Dům U Pálkující kočky), hudebník Gambarova (Gambara) či sochař Sarrasine (Sarrasine), přece jen schopen vnést do omezené lidské tragikomedie božský přesah – ať už stvořením obživlého obrazu, který by byl obdobou Pygmalionovy „*sochy, která chodila*“ (s. 22) anebo přetlumočením Gambarovy „*nemožné hudby*“ (s. 138) v „*hudbu hodnou andělů*“ (s. 141)?

Máme, myslím, dobrý důvod Balzaca podezírat, že si s námi v povídkách pohrává jako pálkující kočka s myši. „*Dej se na literaturu,*“ radí geniální malíř Brideau napodobiteli Pierru Grassou (s. 176), jako by bylo zjevné, že spisovatel je jen malíř, který neumí pořádně malovat – obdobně jako pro Gambaru platí, že básník je jen podřadný druh hudebníka, který zkrátka postrádá klíč k nebeskému slovu a musí si vystačit s jazykem. Ale copak nám Balzac sám ve svých prózách o selhavších umělcích neustále nepředvádí, jak vypadá umělecký úspěch? Básnickým slovem přece dokáže evokovat stejně přesvědčivě dokončený i nedo-

končený obraz, existující i neexistující operu, ani nemluvě o obrazu dokonalého mužství, který vznikl podle ženské sochy, jíž stál předlohou zženštilý muž. Právě slovo si vystačí – daleko víc než obraz, socha či hudba – s pouhou znakovostí a zároveň nebrání proudění dechu. Slovo proudí tělem a zároveň zůstává ve svém živlu coby pouhý náznak dokonalosti, která tělo nutně přesahuje, a odkaz k daleko obsáhlejšímu, krásnějšímu, „plodnějšímu“ (když už ne nutně plodnějšímu) celku. Myšlenkový přesah je do slova vepsán jako podmínka jeho porozumění daleko zjevněji než do obrazu, sochy či hudby, které coby přelud přítomnosti klamou tělem a musí vyvolávat iluzi toho, že jsou tím, co zobrazují, a že k jejich porozumění a slastnému „vychutnání“ očima a ušima už není zapotřebí ničeho jiného mimo ně. Obraz, socha, hudba touží účinkovat samy od sebe, jako by byly živé (život sám), stejně bezprostředně, jako na muže u Balzaca působí přítomnost obnaženého krásného ženského těla – jenže právě k tomu jim vždy něco klíčového schází. Při četbě povídek *Neznámého veledíla* se nakonec stěží ubráníte myšlence, že k bájnému panharmoniconu podle Balzaca bude mít nejbliž Balzacovo slovo. Přečtěte si je.

Literatura

Honoré de Balzac: *Neznámé veledílo a jiné prózy. Povídky o umělcích*. Maraton, Praha 2021; *Cousin Bette*. E-book. Z francouzštiny do angličtiny přeložila Sylvia Raphaelová. Oxford, Oxford University Press 1992, 1998.

Alena Dvořáková (1973), anglistka, literární kritička a překladatelka (Cormac McCarthy, Will Self, John McGahern, Kevin Barry, Kazuo Ishiguro).