

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ANGLISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MOTIV SMRTI VE VYBRANÝCH ROMÁNECH MICHAELA CUNNINGHAMA

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ladislav Nagy, Ph.D.

Autor práce: Tereza Kouklíková

Studijní obor: Bohemistika a Anglický jazyk a literatura

Ročník: 3.

2018

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 1. května 2018

.....
Tereza Kouklíková

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala panu doc. PhDr. Ladislavu Nagyovi, Ph.D. za nadšené vedení mé práce. Děkuji také své rodině a přátelům za jejich podporu a trpělivost.

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na vyjádření motivu smrti ve vybraných dílech amerického spisovatele Michaela Cunninghama (*Vzorové dny*, *Sněhová královna*, *Tělo a krev*, *Domov na konci světa*), snaží se jej vystopovat nejen ve vyprávěních jako takových, ale i v jednání jednotlivých postav. V uvedených románech prozkoumává jejich postoje ke smrti samotné, odpovědi a reakce na ni. Mapuje, jak je pojmána a prožívána (ne)existence tohoto „abstrakta“ skrze různé pohledy, jakým způsobem se uplatňuje v konkrétní příběhové linii a kterou z rozmanitých podob si v ní přisvojuje, např. v přeneseném pojetí nebo v protikladu k opačné, ne však rozlučitelné entitě: životu.

Klíčová slova: americká literatura, Michael Cunningham, motiv smrti, současný román, Walt Whitman, psychologie, existencialismus

Abstract

The bachelor thesis focuses on expression of the death motif in selected works of the American writer, Michael Cunningham (*Specimen Days*, *The Snow Queen*, *Flesh and Blood*, *A Home at the End of the World*), it tries to track this motif not only in narratives as such, but also in acting of individual characters. In the above-mentioned novels it explores their approaches to death itself, answers and reactions to it. It maps how the (non)existence of this motif is experienced and dealt with in different points of view, by what means it is used in a specific story line and which of the various shapes it embraces, for example in a figurative conception or in contrast to the opposite, but not separable entity: life.

Key Words: American literature, Michael Cunningham, death motif, contemporary novel, Walt Whitman, psychology, existentialism

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod – volba tématu | 1 |
| 1. Americká literární tvorba a motiv smrti | 3 |
| 1.1 Puritánská Amerika | 3 |
| 1.2 Americký rozkvět individuality a smrt jako nástroj kritiky | 5 |
| 1.3 Americká gotika | 8 |
| 1.4 Whitman a Dickinson | 10 |
| 1.5 Ohlas válek | 12 |
| 1.6 Modernismus a postmodernismus | 15 |
| 1.7 Postmodernismus a současnost | 16 |
| 2. Trojice. Spojování a narušování smrti i životem | 18 |
| 2.1 Cunninghamovo chápání trojice | 18 |
| 2.2 Barrett, Tyler a Beth – milosrdnost a sobectví | 18 |
| 2.3 Bobby, Jonathan a Clare – naděje nového života | 24 |
| 2.4 Pohřbívání – tři intermezzy s popelem | 26 |
| 3. AIDS – Biologická vs. nekonvenční rodina | 32 |
| 4. Ztráta dítěte | 38 |
| 4.1 Vnější stmelení, vnitřní rozkol – <i>Domov na konci světa</i> | 38 |
| 4.2 Postupný rozpad – <i>Domov na konci světa</i> | 39 |
| 4.2.1 Sourozenecké truchlení | 41 |
| 4.3 Totální rozbití – <i>Vzorové dny</i> (1. a 2. část) | 42 |
| 5. Posmrtný život a vnímání nadpozemského | 47 |
| 6. Smrt rodu nebo jeho pokračování? | 52 |
| Závěr | 56 |
| Bibliografie | 59 |

Úvod – volba tématu

Symbol smrti je přítomen ve slovesném umění od dob jeho vzniku a ani americká literatura není v tomto ohledu výjimkou. V literárních studiích bývá však někdy opomíjen, což platí i o prózách amerického spisovatele Michaela Cunninghama (*6. listopadu 1952). Převládá zaměření hlavně na aspekt vztahový, a to zejména na vazby homosexuální, které skrze literaturu vyjadřuje Cunningham už ve svých prvních dvou románech *Zlaté státy* (v originále *Golden States*, 1984) a *Domov na konci světa* (*A Home at the End of the World*, 1990, česky 2005). Román *Hodiny* (*Hours*, 1998, česky 2002), představující dosavadní vrchol Cunninghamovy tvorby, přináší nejvíce podnětů k diskuzím a hodnocení, případně nabízí porovnání se stejnojmenným filmem, který byl natočen v r. 2004 a režírován Stephenem Daldryem. Opět jde spíše o hledisko vztahů, či se pozornost obrací k anglické modernistické spisovatelce Virginii Woolf, kterou Cunningham do románu umísťuje jako jednu z hlavních postav a tímto způsobem jí vzdává hold.

Spojícím prvkem, jenž se dále objevuje v pozdějších prózách (*Tělo a krev* (*Flesh and Blood*, 1995, v češtině někdy také *Z masa a kostí*, 2014); *Vzorové dny* (*Specimen Days*, 2005, česky 2006); *Za soumraku* (*By Nightfall*, 2010, česky 2011); *Sněhová královna* (*The Snow Queen*, 2014, česky 2015); dokonce v nejnovější knize, „naruby převrácené“ pohádkové sbírce *Divoká labuť a jiné povídky* (*A Wild Swan: And Other Tales*, 2015, česky 2016)), není jen komplikovaná spleť mezilidských vztahů a interakcí, ale právě i zmíněný motiv smrti. Vztahy a smrt jsou témata, jež spolu v knihách Michaela Cunninghama úzce souvisí a navzájem se dotvářejí. Hrdinové na tuto substanci nějak nahlíží, ať už určitým způsobem nebo únikem před její realitou; ať už v roli toho, jenž jí má svou fyzickou schránku odevzdat, nebo těch, kteří takovému procesu přihlížejí u svých nejbližších. Pro ilustraci této provázanosti si dovoluji odkázat ke světoznámým *Hodinám*. V tomto narativním prostoru každá ze tří ženských hrdinek získává zkušenost se sebevraždou – Virginie Woolf, jak již můžeme znát z jejího pohnutého životního osudu, se rovnou stává vykonavatelkou tohoto činu, Laura Brown si s podobnou myšlenkou pohrává a Clarissa Vaughan je svědkem takové události. Přiblížení se smrti nebo vstup do jejího ohniska se tady nikdy neodehrává odděleně od okolního světa – vždy tento pohyb vyvolá proměnu i ve vztazích k ostatním a obráceně. Virginiina sebevražda s jistotou nenechá chladným jejího manžela a sestru; Lauřina touha ukončit svůj život vede k opuštění vlastní rodiny; Clarissa nahlíží najednou na vše z jiné perspektivy, což se dá vysledovat i na zlepšujícím se vztahu s dcerou. Smrt

funguje jako kamen vhozený do vody, kola šířící se okolo něj zasahují i ty, kteří jsou stále živí.

Ve své bakalářské práci se zaměřím na to, jaká „kola“ vytváří tento prvek vně textu vybraných románů, a budu se snažit ukázat různé podoby, které na sebe bere a jimiž zasahuje postavy přímo i nepřímo. Svoji interpretaci provážu nejprve s odkazem na americkou literární tradici, která by měla čtenáři alespoň zkratkovitě ukázat již dosavadní rozmanitost tohoto ztvárnění. Dále budu práci zakládat především na metodě „close-reading“, komentující konkrétní promluvy a scény textu. K dotvoření celkového obrazu využiji psychologický, filozofický a částečně literárně-kritický podklad. Neopomenu ani návaznost tématu na realitu, k níž se Cunningham sám vyjadřuje. V závěru bych ráda shrnula, jak je tento motiv v oněch čtyřech románech vypořádán, a poukázala, jestli se liší od dosavadních tradic nebo přináší něco nového; a také zda (a pokud ano, jak) mění příběh jak v jeho vyznění, tak i struktuře. Do Cunninghamovy tvorby se smrt promítá jako jedna ze základních lidských zkušeností, a proto ji nelze opominout, naopak si zaslouží, aby jí byl věnován větší prostor než doposud.

1. Americká literární tvorba a motiv smrti

V průběhu dějin se měnily formy, jakými byla smrt skrze literaturu zprostředkována a s tím se posouvá i jejich vnímání. Nutno podotknout, že uvedený výčet děl je pouze velmi omezeným dějinným průřezem – k úplnosti je nezbytné studium mnoha jiných, které tu kterou dějinnou etapu provázely. Záměrem bylo držet se primárně známých prací, jež by mohly čtenáři poskytnout různé náhledy na problematiku a tím i komplexnost pojetí smrti, třebaže valná většina z nich z důvodu pro prostor vlastní práce na Cunninghamových románech musela být vynechána.

1.1 Puritánská Amerika

Vezmeme-li v potaz americkou literární tradici, zobrazování smrti můžeme vystopovat až do sedmnáctého století, doby, kdy se na umělecké scéně začali objevovat první význačnější autoři. Puritánští básníci, z nichž se v obecném povědomí uchovala dvě nejvýznamnější jména – Anne Bradstreet a Edward Taylor, byli zároveň představiteli nových obyvatel kontinentu – odtržené puritánské skupiny, jež do Nové Anglie přinesla vlastní přesvědčení a náhledy na svět. Ty v sobě obsahovaly samozřejmě i smrt, již puritáni nazírali především z hlediska náboženského. Typickým způsobem jejího zpodobňování jsou v této době elegie. Jak poukazuje Hammond, elegie nám formou, jakou se staví ke smrti, mohou přijít velmi vzdálené. Jejich posuzování totiž probíhá (uvědoměle či vinou našich zakořeněných stereotypů) ve srovnání se současnými hodnotami a měřítky pro daný literární žánr. Puritánské elegie se z měřítek a souboru znaků přisuzovaných tomuto žánru vymykají, proto působí na dnešního čtenáře necitelně, až odosobněně, a dle některých kritiků opomíjejí psychickou bolest spojenou se smrtí jakožto ztrátou.¹

Kritika elegií vytržených od jejich teologických základů se ale mívá ve své objektivitě. Puritáni vnímali veškeré „texty jako nepostradatelnou pomůcku ke spáse“.² Neexistovala žádná literární produkce, jež by plnila zábavnou funkci, většina sloužila náboženským účelům a měla se vztahovat k životu jednotlivce (i u oblíbeného žánru kronik a deníků šlo hlavně o to zaznamenat, jak by se měl ctnostný puritán chovat). V pojetí smrti, jak jej charakterizovali ve svých básních američtí autoři sedmnáctého století, hrála hlavní roli víra a vztah k Bohu. Dnes ale podobně jako v osvícenství

¹ HAMMOND, A. Jeffrey. *The american puritan elegy: a literary and cultural study*. New York: Cambridge University Press, 2000. Cambridge studies in American literature and culture, s. 2-4. ISBN 0-521-66245-1

² „Given the Puritan use of texts as indispensable aids to salvation [...]“. Tamtéž, s. 3. Všechny přímé překlady z cizojazyčných zdrojů v této práci jsou mé vlastní.

moderní člověk zahání „temný stín středověku“; vše nevysvětlitelné včetně smrti se snaží prozářit poznáním, aby jej případné tajemství nemohlo dráždit. Paradoxně smrt zůstává tím, co lze vysvětlit omezeně, a to vždy z pohledu pozorovatele, ne umírajícího. Puritánští básníci necítili potřebu smrt logicky objasnit, brali ji jako součást širšího horizontu, které lidské oko nemůže postřehnout vcelku. Život viděli jako neodvratitelné směřování ke smrti, která je jen dalším krokem Božího plánu: „[...] řád všech věcí [...] zachování a směřování všeho ke svému náležitému konci“.³ To však neznamená, že by neprožívali podobný strach a trýzeň a zůstali před touto nepostihnutelnou substancí klidní.

Tehdejší elegie se v tragédii neutápějí. Ačkoliv je zde vyjádření smutku pozůstalého přítomno, s postupujícími verši přechází do smířlivého tónu a do konečného odevzdání se Bohu, jehož láska vyváží i tu nejtěžší ztrátu. Ne nadarmo Hammond uvádí, že žalozpěvy vítězí nad smrtí tím způsobem, že bolest a zdánlivou moc smrti nad životem přetácejí ke konejšivému pólu víry, jejíž sílu tímto znova potvrzují. Většina elegií dodržovala totožnou formu, o což se jejich autoři zřejmě nesnažili náhodou – tvar těchto „pohřebních“ básní měl poskytovat čtenářům jakési uklidnění.⁴ Navzdory měnícímu se světu, do něhož smrt zasahuje, jsou tyto verše zachovány a stále stejně probíhá i proces od bolestivého prožívání k úlevě a smíření. V elegiích věřící nacházeli útěchu, v době pochybností jim připomínaly, že smrti se není třeba bát a mrtvý (za předpokladu, že byl dobrým člověkem a vedl počestný život) spočívá v těch nejlepších, božích rukou. Naděje jakožto obraz vzkříšení a příchodu Ježíše zpátky na zem navíc smrti ubírá na její stísněné konečnosti a zároveň ji tak odmítá. Přísnost puritánského náboženství znamenalo pro jeho stoupence nelehké žití, plné neustálé práce a sebekázně, avšak vnášelo do takového života jistotu, že za cenu všeho utrpení je zde ten, který „je milosrdný stejně jako spravedlivý / On se vrátí a vynahradí všechny ztráty / usměje se znovu na naše hořké kříže“⁵ a elegie se k němu obrací s tím, že společně s věřícími smrt překoná, jako už se mu to jednou podařilo. Žalozpěv tedy na první pohled neprojevoval žal v takové míře jako dnes, kdy je prodchnut zoufalstvím od začátku do konce, dlouze

³ „[...] the order of all things [...] preserving and directing of all to its proper end“ BRADSTREET, Anne. [letters to her children]. In: BAYM, Nina, ed. *The Norton anthology of american literature*. 7. vyd. New York: W.W. Norton & Company, 2007. ISBN 0-393-92739-3

⁴ HAMMOND, A. Jeffrey. *The american puritan elegy: a literary and cultural study*. New York: Cambridge University Press, 2000. Cambridge studies in American literature and culture, s. 15-16 ISBN 0-521-66245-1

⁵ „[...] He's merciful as well as just / He will return and make up all our losses / and smile again after our bitter crosses“ BRADSTREET, Anne. „Oh my dear grandchild Simon Bradstreet, who died on 16 November, 1669, being but a month, and one day old“. In: pozn. 3, s. 211.

se jím nezabýval, a právě proto může působit místy bezohledně. Avšak náboženské hledisko předelující elegii na dvě části naopak emoce mírní a hojí. Smrt tak v puritánském pojetí nikdy nemůže vyhrát.

1.2 Americký rozkvět individuality a smrt jako nástroj kritiky

Po delší odmlce, kdy literaturu provázely hlavně texty politické povahy, představovalo devatenácté století zásadní zlom. Díky množství podnětů vnitřních (snaha následovat a přitom dle sebe přetvářet evropské směry jako romantismus) i vnějších (občanská válka) se americká literatura proměňuje ve své tematice a poetice, avšak je postřehnutelné, že spisovatelé dobře pamatují na prostředí, z něhož vzešla. K puritánskému světu se vrací Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864) v *Šarlatovém písmenu* (*The Scarlet Letter*), ukazuje jej ale z pohledu kritického a podhaluje temnou stránku puritánů, kteří sice žádají odpuštění za hříchy u Boha, ale mezilidskému odpouštění se brání, naopak hříšníka vyloučí ze svého středu a štítí se jej, aby nakonec k sobě byl ještě tvrdší a přísnější než oni sami. Smrt v příběhu nabývá spíše podoby odstrašujícího stínu a objevuje se nejistota, co se nachází za jejími hranicemi. Kněz Dimmesdale, odhaliv vypálené písmeno na své hrudi (jehož existence je následně zpochybněna, neboť hřích tak zapáleného věřícího by otřásl puritánskými hodnotami), které prozrazuje vinu společnou s Hester Prynnovou, klesá pod tíhou svědomí a umírá: „[...]Kdyby mi nebylo dopřáno zakusit všechna tato muka, bylo by mi hrozilo věčné zatracení! Budiž jeho jméno pochváleno! Staň se Jeho vůle! Sbohem!“⁶ Opět nastává obrat k Bohu, který jako jediný může rozsoudit pozemské hříchy a rozhodnout, zda po smrti bude následovat spasení. Pocit vysvobození se střídá se strachem, kterému kněz ani s pomocí své věrouky neunikne. Provinění je natolik závažné, že pozemský konec nemusí člověka vysvobodit, naopak si jej nese s sebou v další neznámé pouti, jak potvrzuje písmeno A (A jako Adultery, neboli cizoložství, v českém překladu S jako smilstvo) na Hesteřině náhrobku. Je důležité si uvědomit, že smrt zde funguje jako součást příběhu a ne jako elegický odraz reality. Hawthorne se sice inspiroval skutečným příběhem, nicméně se smrtí pracuje jako s naratologickým prvkem, který umisťuje do posledních kapitol jako logické vyvrcholení, které otevírá prostor úvahám, zda smrt vůbec může poskytnout něco dobrého (v elegiích to bylo splnutí s Bohem). Tento prvek převrací čtenářovo očekávání šťastného konce, jež mají hlavní postavy téměř na dosah, do dramatického zakončení.

⁶ HAWTHORNE, Nathaniel. *Šarlatové písmeno*. Přeložila Jarmila FASTROVÁ. Praha: Mladá fronta, 1962, s. 264.

Herman Melville (1819 – 1891) ve svém románu *Bílá velryba* (*Moby Dick, or, The Whale*) záměrně odkazuje k biblickým postavám a reáliím puritánů (např. Puritány zahubený indiánský kmen dal jméno lodi⁷, na níž posádka cestuje, aby kapitán Achab mohl naplnit svou pomstu), současně se od nich však vzdaluje ironizací vlastní prózy, kterou označuje za posvátný text.⁸ Nekoná se zde žádné smíření, putování poznamenané neovladatelnou touhou pomstít se je už ze začátku odsouzena k nezdárnému konci, posádka během cesty postupně umírá a závěrečné potopení lodi je výsměchem marnému úsilí člověka, jenž se snaží potrestat přírodu. Naproti tomu jej trestá sama smrt, které unikne jen vypravěč Izmael. Determinovanost je nejvíce patrná na kapitánu Achabovi, jenž dle Leslieho A. Fiedlera funguje v příběhu jako symbol faustovského mýtu (více než jako uvěřitelný charakter)⁹, a proto se jeho rozmazané hranice opravdovosti coby postavy nutně ubírají směrem záhuby, která ukončuje onu zlověstnou tužbu po nedosažitelném. Jak si Fiedler pozoruhodně všímá, *Bílá velryba* obsahuje mnoho motivických paradoxů, naznačující neodlučitelnost smrti a života – to, co na jedné straně může být vnímáno jako prosté znázornění zániku, se pro přeživší postavy stává jedinou nadějí, aby jejich život nadále pokračoval, a naopak: „rakev je [...] záchranným kruhem, zatímco velká loď, která zobrazuje dále žijící svět, se ukáže být pohřebním vozem“.¹⁰ Necháme-li stranou biblickou vrstvu příběhu, Melvillovo využití smrti nejenže čtenář v textu očekává, ale může jej vztáhnout k realitě – tehdejšímu dění Ameriky, v němž ale znovu okamžitě přecházíme k mytickému vypořádání. Tzv. „frontier myth“ (mýtus západu) o osidlování neprozkoumaných západních amerických oblastí poskytoval obyvatelům této doby iluzivní možnost nekonečného objevování a puritánské hledání země zaslíbené se přetransformovalo do zběsilé, achabovské ambice ovládat a měnit jako Bůh, ale i ničit: tato pánovitost se znovu děje na úkor druhých.

Problematikou americké rozpínavosti, na kterou Melville poukazuje s varováním, jak se může jejím „kapitánům“ vymstít, se zabývá i William Cullen Bryant (1794 – 1878). Vytlačování a vymírání indiánských kmenů jako následek expanze ale na rozdíl od Melville vidí pozitivně – dle něj je nutné „panenskou zemi“ očistit od jejích škůdců, aby

⁷ PROCHÁZKA, Martin a kol. *Lectures on american literature*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2002, s. 93. ISBN 80-246-0358-6.

⁸ Tamtéž, s. 94.

⁹ FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the american novel*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1997, s. 379. ISBN 1-56478-163-1. Při srovnání starší a novější verze vydání ve verzi z r. 1960 některé informace nenajdeme, proto čerpám z těchto obou vydání.

¹⁰ „coffin is [...] a lifebuoy, while the great ship, which images forth the living world, is revealed as a hearse“ [...]. Tamtéž, s. 384.

si ji mohli přivlastnit její „právoplatní“ dědici a spojit se s ní i po smrti.¹¹ O vztahu mezi člověkem a přírodou v nejzazších okamžicích života pojednává ve své nejznámější básni *Thanatopsis*, jejíž název již předjímá téma smrti („thanatos“ – řec. smrt). Víru v Boha substituují vazba k přírodě, která po smrti člověka přijme k sobě a nehostinnou krajinu smrti přebuduje do přívětivé scenérie: „Zlaté slunce / Planety, celý nekonečný hostitel ráje / září na smutná obydlí smrti“.¹² Neustálý koloběh mění tíseň smrti jen na pouhý, klidný spánek¹³, nikoli spočinutí ve studeném hrobě. Bryant také naznačuje, že matka příroda může nahradit roli truchlících pozůstalých a skrze smrt poskytnout setkání s mrtvými, kteří už se s ní smísili a nesou tedy stejný úděl jako umírající. Proto nikdy nebude v okamžiku smrti sám. Bryant už však nezmiňuje, s kým, když ne s přírodou, splynou povraždění indiánové.

Mellvilovy kritické sklony lze najít i v povídce *Písař Bartleby* (*Bartleby the Scrivener*). Stejnomený hlavní hrdina zvláštním chováním odmítá normy společnosti, která se tváří jako svobodná, ale ve skutečnosti jednotlivce podřizuje denní rutině. Ten, představuje nahraditelný článek, nesmí z této role vybočovat a svobody opravdu využívat, jinak je považován za podivného a nebezpečného. Bartleby polemiku s hodnotově převráceným světem žene až do absurdity a dovršuje ji smrtí, jako by chtěl ukázat, že i ta je jeho vlastním svévolným rozhodnutím a společnost mu ji nemůže přikázat. Bartlebyho pasivita je přitom velmi aktivním jednáním a dokonaný protest ve smrti dosahuje až nadosobních rozměrů, kdy vypravěč Bartlebyho přirovnává k celé lidské rase. Odkazuje tak na „společenský stav moderního lidstva“¹⁴, jež si nedokáže poradit s individualitou, ačkoliv ji propaguje. Smrt je pro postavu vysvobozením a kromě protestu také zoufalé řešení bezvýchodné situace. Člověk jako Bartleby nemůže najít mezi ostatními své místo a propastná odlišnost ho nakonec dovede do jejího náručí.

Hawthorne umísťuje téma lidského konce rovněž do své povídky *Rappaciniho dcera* (*Rappacini's Daughter*); taktéž se odehrává až v jejím závěru. Pohádku připomínající

¹¹ PROCHÁZKA, Martin a kol. *Lectures on american literature*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2002, s. 93. ISBN 80-246-0358-6.

¹² „The golden sun / The planets, all the infinite host of heaven / Are shining on the sad abodes of death“ BRYANT, William Cullen, „Thanatopsis“. In: BAYM, Nina a Robert S. LEVINE, ed. *The Norton anthology of American literature*. 8. vyd. New York: W.W. Norton & Company, c2012, s. 124. ISBN 978-0-393-93477-9

¹³ Tamtéž.

¹⁴ „social condition of modern humankind“. PROCHÁZKA, Martin a kol., *Lectures on american literature*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2002, s. 94. ISBN 80-246-0358-6.

příběh o dceři, která jako ptáček v klínce žije mezi jedovatými rostlinami (kvůli experimentu vlastního otce), až se sama stane tou, jež může mít pro okolí zhoubný vliv, je právě tímto elementem krutě svržen ze své snovosti do temné beznaděje. „Princezna“ Beatrice umírá rukou „prince“ Giovanniho, jediného, který ji mohl poskytnout šanci na záchranu – místo toho jí podává protilátku, naivně přesvědčen, že ji vyléčí, ale dojde k opaku. Jeho nedůvěra v Beatrice, kterou někteří kritici hodnotí jako rozpor víry¹⁵, a dokonce strach, že kvůli ní zahyne, nasměruje jeho prvotní zalíbení od záchrany Beatrice k záchraně sobě samého. Jeho sobectví působí Beatricinu smrt, ale tutéž vinu nese také Beatricin otec, který v jejích posledních chvílích neukáže soucit, ale výčitky, že není vděčná za střežený život daleko od zla a za to, že se mu bude moci onou prokletou silou ubránit. Oba dva způsoby, jimiž se mužské postavy snaží Beatrice „pomocť“ – ať už léčbou nebo jejím uzamčením v zahradě, se ukáží jako neúčinné a nado zkázonosné. Zlo, které si ani jeden nedokáže připustit, totiž nepřichází zvenčí, ale hnízí v jejich necitelných srdcích, jež neumí Beatrice dát k životu potřebnou lásku. Dialog dramaticky vrcholí v Beatricině řečnické otázce, mířené na Giovanniho: „Ach, nebylo od začátku více jedu ve tvé povaze než v mojí?“¹⁶. Čtenáři je tak ponechán široký prostor pro vlastní interpretaci, co bylo ve skutečnosti příčinou Beatriciny smrti. Pohádka se proměnila v noční můru, kde však ani sebestřední princové ani pedantští králové nevyhrávají.

1.3 Americká gotika

Také gotický román si američtí spisovatelé uzpůsobili. Do americké gotiky přidávají prvek psychologismu, jenž je v evropské verzi sice přítomen, ale není tolik rozvinut. Na Charlese Brockdena Browna, tvůrce a „zakladatele“ tohoto směru na americké půdě, navázal Edgar Allan Poe (1809 – 1849) a stejně jako on do popředí posouvá nástrahy a hrůzy lidské mysli; strach před neznámou silou a mystičnem se ukrývá právě v těch nejtemnějších zákoutích a komnatách duše¹⁷, nikoli v mlhách opřádající okolní krajinu.

Fiedler označuje americký gotický román jako náhražku za romány, které by se zabývaly milostnou láskou; frustrování autoři, již si nevědí rady s tímto motivem a neumějí s ním pracovat na základě svých omezených zkušeností, se obracejí od popisu

¹⁵ Např. BAYM, Nina. „The tales of the Manse period“. In: MACINTOSH James, ed. *Nathaniel Hawthorne's tales: authoritative texts, backgrounds, criticism*. New York: Norton, c1987. A Norton critical edition, s. 429. ISBN 0-393-95426-9.

¹⁶ „O, was there not, from the first, more poison in thy nature than in mine?“ Tamtéž, s. 209.

¹⁷ PROCHÁZKA, Martin a kol. *Lectures on american literature*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2002, s. 67. ISBN 80-246-0358-6

vztahu mezi mužem a ženou k temným, hororově laděným příběhům¹⁸, v nichž mohou převrátit beztrestně převrátit hodnoty a přistupovat k vypjatým negativním emocím a smrti jako k oněm náhradním milenkám.

Především pro Poe je charakteristická jeho posedlost smrtí¹⁹, kterou vměstňuje do textu jako hlavní motiv, entitu, jejíž meze hrdinové přestupují nebo jim zbývá několik posledních kroků – a toto nebezpečné přibližování, víc než samotný konec postavy jako součásti světa živých, vypočítavě vyvolává ve čtenáři hrůzu. Poe využívá základních vlastností smrti – její nepoznatelnost, nepostižitelnost a také nevyhnutelnost pro všechny, čímž se formuje do zmíněné tajemné síly (typické pro americkou gotiku), nad kterou člověk nemůže nikdy zvítězit a těžko se vyrovnává s obavami s ní spojenými.

Přesto je Poe touto silou přitahován, a to nejen kvůli „zaručenému“ účinku na čtenáře, ale kvůli ní samotné. V jeho povídkové tvorbě (např. *Pád domu Usherů*, *Berenice* apod.) se tato okouzlenost ukazuje v touze zemřít a spojit se po smrti znovu se svými milovanými nebo se naopak dostat zpět k živým a stvrdit s nimi nezrušitelný svazek – dle Fiedlera se zde projevuje patrný sklon k nekrofilii, a to dokonce i mezi sourozenci.²⁰ Pro postavy to znamená vyhnout se smrti a zároveň se od mrtvého nemuset oddělit; Poe s morálkou experimentuje vskutku výrazně.

Opomeneme-li slavnou báseň *Havran*, v níž lyrický subjekt nařiká nad skolem své milenky v tónu téměř elegickém, Poe se snaží svou fascinaci smrtí předvést i ve známé povídce *Jáma a kyvadlo* (*The Pit and the Pendulum*). V ní se náhle rozcházejí tužby autora a postavy, zatímco Poe hlavního hrdinu násilně tlačí ke konci života, ten zkouší zoufale vzdorovat tomuto směřování. Dokonce si přeje jednu smrt nahradit jinou, ztrativ veškerou naději: „Chci smrt,“ říkal jsem si, „jakoukoli smrt – jen ne smrt v jámě“²¹ Stupňující se jistotu lidského konce doprovází stoupající nesnesitelný strach, který neutichá do posledního okamžiku. A co je nejtypičtější, třebaže hrdina je nakonec zachráněn, ve vzduchu povídky zůstává zlověstnost; příště už zde možná nebude ruka, která by jej vytáhla z temnoty. Atmosféra pro Poea nezaměnitelná pracuje se strachem ze smrti jako s mocnou ingrediencí, jež ještě předtím nebyla vykreslena tak tísnivě – o to víc, že se úplně vytrácí rozměr naděje a víry v lepší, posmrtnou realitu; konkrétně v této povídce se s takovou přesahující představou vůbec nepočítá. Smrt představuje pro

¹⁸ FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the american novel*. New York: Criterion Books, s. 373. 1960.

¹⁹ FIEDLER, Leslie A. Tamtéž, s. 399.

²⁰ FIEDLER, Leslie A., Tamtéž, s. 399.

²¹ POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Přeložil Josef SCHWARZ. Praha: Odeon, 1975. Světová knihovna, s. 155.

hrdiny tíživou definitivu, která není plynulým přechodem z jednoho světa do druhého, ale jejich drsným oddělením, jež není jednoduché překonat, a pokud se to podaří, probíhá to zvráceným způsobem. V jedné ze svých básní, *Duchové mrtvých* (*Spirits of the Dead*), Poe dokonce polemizuje s nadějeplnou přítomností Boha: „Vánek – dech Boha – utichl“²², ale vzápětí poskytuje alespoň záblesk útěchy: „Duchové mrtvých, kteří tě zaživa znali / jsou znovu s tebou / ve smrti“.²³ Vzdáleně tak připomíná Bryantovu *Thanatopsis*; přestože odtržen od svého původního domova, mrtvý nachází tiché spojení s těmi, kteří taktéž již spočívají na druhém břehu.

1.4 Whitman a Dickinson

Vznik americké moderní poezie ve smyslu rozvolnění přísné formy a příklonu k všedním věcem (a také soustředěnosti na vlastní „já“) podnítili především dva umělci, Emily Dickinson a Walt Whitman.

Právě Whitman (1819 – 1892) ztvárňuje, podobně jako Virginia Woolf v *Hodinách*, reálnou postavu Cunninghamova románu *Vzorové dny* – dějem se mihne sice jen okrajově, ale jeho verše fungují jako spojující linka pro tři části románu, odehrávající se pokaždé v jiné době. Cunningham tomuto velikánovi poděkoval za jeho podnětnou inspiraci ještě jednou skrze *Laws for creation* (2006) – sbírku, kde uspořádává Whitmanovy básně podle svých osobních preferencí a navíc přidává Whitmanovu prózu *Specimen Days*, jež dala jméno jeho románu.²⁴

Spojení Whitmanových veršů a Cunninghamova románu je analyzováno v páté kapitole. Jeho aluze k dávno zemřelým spisovatelům připomíná, že literatura je to, co přetrvává, přerůstá z jednoho časového období do druhého a skrze ni mohou být živí i její tvůrci. Na toto téma narazil i v rozhovoru pro internetový blog Powells.²⁵ Whitman se v náhledu na smrt pohybuje v prostoru mezi transcendentalismem a konečností. Na jedné straně naznačuje, že konec života znamená rozrušení dosavadní struktur²⁶, po němž dále nic nenásleduje – slučuje tak definitivnost ztráty zemřelého s definitivností

²² „The breeze – the breath of God – is still“ POE, Edgar Allan. „Spirits of the dead.“ In: THOMPSON, Gary Richard, ed. *The selected writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, backgrounds and contexts, criticism*. New York: Norton, c2004. A Norton critical edition. s. 16. ISBN 0-393-97285-2.

²³ „The spirits of the dead who stood / in life before thee are again / in death around thee“. Tamtéž, s. 16.

²⁴ PUBLISHERS WEEKLY. *Laws for creation*. Publishers Weekly [online]. March 1, 2006. [cit. 2017-10-10]. Dostupné z: <https://www.publishersweekly.com/978-0-312-42607-1>

²⁵ CUNNINGHAM, Michael. *Same old, brand new Michael Cunningham*. Připravil DAVE. Powell's Books.blog [online]. Poslední změna: 17. 4. 2016. July 11, 2005 9:53 pm [cit. 2017-10-10]. Dostupné z: <http://www.powells.com/post/interviews/same-old-brand-new-michael-cunningham>

²⁶ BERCOVITCH, Sacvan, ed. *The Cambridge history of american literature. Volume four: Nineteenth-century poetry, 1800 – 1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 397. ISBN 978-0-521-30108-4.

smrti. V pasážích, kdy se Whitman poddává přirozenému lidskému zármutku, se ztrácí víra ve splnutí s přírodou, jakou měl již několikrát zmíněný W. C. Bryant. Na straně druhé můžeme vidět, že se k této víře vrací jako k uklidňující jistotě, což napovídají i známé verše ze *Stébel trávy*, s nimiž dále pak Cunningham subjektivně pracuje: „Žijí někde a vede se jim dobře, / Neboť ten nejmenší výhonek dokazuje, že skutečně není smrti“²⁷ Místy dokonce ruší stanovenou absolutnost smrti a relativizuje dualismus život – smrt vůbec: „Neboť mrtví jsou živí / (Možná že jediní živí, jediní skuteční, / A já [...] jsem přízrak).“²⁸

Ve Whitmanově básni *When Lilacs Last in the Doryard Bloom'd* (v češtině např. pod názvem *Když pozdní bezy v zahrádce kvetly*, 1969) se opět odráží konkrétní realita, atentát na tehdejšího amerického prezidenta Abrahama Lincolna, a projevují se v ní ony dva póly, mezi nimiž Whitman osciluje. Oplakávání osobnosti stojící v čele země, jejíž náhlý odchod znamenal pro tisíce amerických občanů velkou ránu, je vyváženo vědomím, že tato smrt, třebaže jakkoliv zasahující a ohromující, se brzy stane jen milníkem ve víru historie.²⁹ Svět vždy bude navzdory podobným tragédiím pokračovat, a tak se splnutí s přírodou transformuje do smísení s dějinami, které přítomnou událost přemění pouze na prázdná data a čísla. Smrt se nedá od žití nijak oddělit; na nějakou chvíli rozbije řád každodennosti, ale opět se ukryje v přízračném stínu visícím nad lidskými hlavami. Tato nevyhnutelnost namísto strachu u Whitmana vyvolává tiché smíření, v němž si umírání vychází naproti, dokonce jako k personifikované, lepší variantě bytí: „[...] ani život nemůže nabídnout všechno / Vidím, že mám čekat na to, co mi nabídne smrt.“³⁰ Odevzdání se vlastnímu konci může skutečný strach jenom zastírat, nebo jej ztělesňovat k lepšímu pochopení a vypořádáním se s ním.

V neposlední řadě Whitman akcentuje smrt jako univerzální lidskou zkušenost, v níž jsou všichni, ne-li celý americký národ, „spojeni ztrátou“.³¹ Přes to, co si umírání s sebou bere, vyvolává pocit sounáležitosti a nutnost podpory druhého. Bolestný zážitek

²⁷ WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*. Přeložil Jiří KOLÁŘ a Zdeněk URBÁNEK. Praha: Odeon, 1969, s. 38

²⁸ Tamtéž, s. 398.

²⁹ BERCOVITCH, Sacvan, ed. *The Cambridge history of american literature. Volume four: Nineteenth-century poetry, 1800 – 1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 419. ISBN 978-0-521-30108-4.

³⁰ WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*. Přeložil Jiří KOLÁŘ a Zdeněk URBÁNEK. Praha: Odeon, 1969, s. 396.

³¹ „Brought by loss“. BERCOVITCH, Sacvan, ed. *The Cambridge history of american literature. Volume four: Nineteenth-century poetry, 1800 – 1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 420. ISBN 978-0-521-30108-4.

poskytuje způsob, kterým se lidé staví na stejnou úroveň, veškeré společenské i jiné rozdíly se smazávají; individualita se náhle uplatňuje skrze vazbu ke spolutrpitelem.

Emily Dickinson (1830 – 1886) narušuje tradiční formu básně rovněž v grafické podobě, navíc přidává značnou úspornost. Smrt je jeden z jejích nejčastějších námětů, společně s otázkou nesmrtelnosti, jak ilustruje např. báseň „Nemohla jsem zastavit Smrti“ („Because I could not stop for Death“), která na první pohled líčí klidné umírání (je to Smrt, kdo se „laskavě“ zastavila pro lyrický subjekt se svým povozem).

Avšak setkání se smrtí tváří v tvář otřásá naivitou mluvčího, jenž dosud vnímal toto zde personifikované abstraktum jako objekt hodný zvědavosti a zájmu. Tyto asociace mizí a s nimi uklidňující víra v nesmrtelnost, která mluvčího držela celý život na bezpečném obláčku snění. Nyní se však, při ukončení pozemského života, mění v nejistotu, tím spíše, čím je mluvčí nucen uvědomit si podobu jeho posmrtného obydlí – jak by mohl hrob hluboko pod zemí poskytovat nějakou naději, že člověk žije dál i po smrti? Nesmrtelnost se smrskává na jediné, co může případně existovat s rozpadem fyzického těla, a to je věčnost.³² Ale tato věčnost nemusí být pozitivně slučována s předchozím pojmem, naopak může děsit svou spojitostí s peklem, se zánikem tělesné schránky, s nemožností duše uniknout z omezeného prostoru – všechna (ne)představitelná utrpení prožívaná znovu a znovu ve smrti stanoveném čase, který nikde nekončí a tímto se z něj člověk nikdy nebude moci vyvázat.

1.5 Ohlas válek

Americké vědomí je v devatenáctém století poznamenáno jedním z největších konfliktů, americkou občanskou válkou, a v následujícím tisíciletí také dvěma světovými válkami. Záležitost rasové rovnocennosti si navzdory mnoha protestům a pochodům za práva menšin udržela svou aktuálnost dodnes.

Reálná smrt kvůli válce zvětšila své měřítko, její univerzálnost nabrala smyslu rozsáhlosti, enormních čísel; miliony mrtvých, jimž byl život násilně odebírán každý den, a utrpení vojáků coby loutek těch šťastnějších se promítají v literární tvorbě již zmíněné dvojice Whitmana a Dickinson. Vedle nich se k občanské válce vyjadřuje Stephen Crane (1871 – 1900) v románu *Rudý odznak odvahy* (*The Red Badge of Courage*) a konkrétně k rasové diskriminaci pak Mark Twain (1835 – 1910) v *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (*The Adventures of Huckleberry Finn*).

³² VENDLER, Helen. *Dickinson: selected poems and commentaries*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2010, s. 225-230. ISBN 978-0-674-04867-6.

V *Rudém odznaku* je kladen důraz především na rozdělení společnosti, v jejímž důsledku ve válce umírají ti, jejichž život se posuzuje jako méněcenný či nahraditelný, zatímco střední a vyšší třídy bojovat nemusí nebo se válce nějakým způsobem vyhnou (toto byl i Craneův případ).³³ Tuto nespravedlnost zastírají ideologická hesla, která u rukujících mužů naopak vyvolávají pocit výjimečnosti (např. známé plakáty s tváří tzv. Strýčka Sama) a nepostradatelnosti; válčení pro ně má být cestou, jak prokázat službu své zemi a zapsat se do dějin mezi jména statečných. Crane si této zvrácené logiky všimá a odmítá názor, že „válka vytváří muže“.³⁴ Pokud by tomu tak skutečně bylo, místo utrpení, které nedokáže překlenout ani návrat do běžného života, by absolvované boje obohatily muže slibovaným sebenalezením, dospěním v silného a nebojácného jedince. Několik málo přeživších je ale pronásledováno výjevy z (jakékoliv) války a vidinou hrůzné smrti, s níž se vojáci setkávali na bojišti, dlouho po jejím skončení, což ostatně prezentují také autoři „ztracené generace“.

Smrt se ve válce odhaluje až na dřevě s veškerými neestetickými doprovodnými projevy – hnisajícími ranami či chybějícími končetinami, ale zároveň ukazuje jednu ze svých dalších vlastností: nepřenositelnost. Craneův hrdina Fleming při pohledu na tyto věci zůstává bez reakce³⁵, jako kdyby jej přítomnost roztráštěných a jinak znetvořených těl vůbec neznepokojovala. Jeho chování není ale zcela nepochopitelné; takto otupělý postup v okolí povalujících se mrtvol je jen vyústěním denního setkávání se smrtí, která se stala natolik *běžnou*, že již nemá čím zaútočit na vojákovu mysl (k takovým překvapivým návratům vzpomínek dochází až v poválečném životě). A ačkoliv pravidelné vídání mnoha forem lidského konce pro něho znamená deprimující tlak, je si vědom toho, že dokud nedosáhne podobného osudu on sám, nemůže smrt a bolest s ní spojenou poznat přes jejího přímého proživatele (tuto teorii dále rozvíjí ve dvacátých letech ve své filozofii Martin Heidegger).

Flemingova lhostejnost potvrzuje fakt, že umírání je „nesnesitelně soukromé“³⁶ – třebaže by umírající chtěl sdílet svou bolest v nezkalené podobě s okolo přítomnými a najít tak alespoň částečnou úlevu a třebaže by Fleming možná chtěl získat vědomosti patrné v daném okamžiku pouze umírajícímu, aby mohl smrt lépe pochopit nebo se na ni připravit, možnost tohoto sdílení, poplatná na vše ostatní, přestává existovat. V tom

³³ BERCOVITCH, Sacvan, ed. *The Cambridge history of american literature. Volume three: Prose writing, 1860-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 429. ISBN 0-521-30107-6.

³⁴ „war is the making of men“. Tamtéž, s. 427.

³⁵ Tamtéž, s. 428.

³⁶ „excruciatingly private“. Tamtéž, s. 428.

spočívá jedna z oněch děsivých složek smrti; kromě jejích explicitních projevů navenek je to nezrušitelná samota posledního okamžiku.

Twainův Huckleberry Finn žije ve světě, který je zatížen konfliktem mezi dvěma částmi státu ještě před začátkem občanské války, ačkoliv odlehčená forma vyprávění prodchnutá černošským jazykem a úsměvnou mluvou hlavního hrdiny tuto tíhu šikovně zastírá. Hrůza přítomná v novele je dle typického amerického schématu obrácena v nejistě vyznívající žert, jenž má smazat vážnost a dokonce obhájit násilí v jeho prospěch.³⁷ Přesto se to však úplně nepodaří a příběh následuje místy spíše průběh Hawthornovy povídky: brutální smrt Huckova otce, jehož černoš Jim nalezne pobodaného ve vlastním domě, vpadne do Huckova dětství stejně naléhavě a nečekaně, jako Beatricina otrava rozruší pohádkovost příběhu. Nevinnost tohoto období věku je najednou pouhou iluzí a své podstaty pozbývá v příběhu několikrát, což se týká např. vzájemného vraždění rodu Grangefordů a Shepherdsonů nebo neustálého sporu Huckova nitra, zda Jima vnímat jako plnohodnotnou bytost, kvůli níž je ochoten zemřít, nebo sen, na němž může projektovat svou nenávist v podobě klukovských šprýmů³⁸, jež si občas nezadají s krutostí Huckova otce. Nenávist k rodiči není nikdy plně překonána – ani když se Huck dozví o jeho zavraždění, nevyvolá to u něj zásadní, očekávatelnou reakci. Na druhou stranu nezůstává ponořený v netečnosti, otcova smrt mu sděluje, že je náhle vržen do světa samoty, což je předurčeno každému lidskému tvorů.³⁹ Nezbyvá už jistota místa – přestože je zcestná a imaginární – kam se může Huck vrátit a ukrýt před obávanou civilizací; oba s Jimem jsou si vědomi, že jejich pouť musí někdy skončit a ani Jim, na něhož Fiedler poukazuje jako na komplexní postavu s mnohačetnými vztahy ke svému spolucestovateli (otcovský, přátelský, úslužný, někdy až milenecký)⁴⁰, nikdy nemůže nahradit takovou ztrátu, ať už Huckleberry alkoholu propadlého otce nenáviděl sebevíc. Konec novely, v němž hrdina poukazuje ke svému dalšímu budoucímu dobrodružství, vyznívá zároveň smířlivě, jako kdyby se Huck na samotu způsobenou otcovou smrtí adaptoval a přijal ji za svou (více jej zasahuje to, že je kvůli smrti teď doopravdy *sám*, než to, že otec zemřel), a zároveň beznadějně – nepřímou se táže sám sebe, dokáže-li vůbec najít v tak zasažené realitě své místo. I to je součástí tohoto tzv. „bildungsrománu“: dospění do etapy, kdy smrt ze vzdálené a až hrdinsky popisované

³⁷ FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the american novel*. New York: Criterion Books, 1960, XXII (Introduction).

³⁸ FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the american novel*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1997, s. 353. ISBN 1-56478-163-1 Fiedler uvádí mnoho věcí, které Huck na Jimovi společně s Tomem „páchal“

³⁹ Tamtéž, s. 286.

⁴⁰ Tamtéž, s. 352.

pozice (viz věrohodné fingování vlastní vraždy) přejde do děsivé a vše proměňující blízkosti. Už to není jen krutý vtip, který si „nevinná“ mysl dítěte připravila, aby mohla upláchnout do neznámé krajiny, ale skutečná vražda, u níž není možnost onoho oddálení ani příležitost vysvětlení, jež by mohlo smazat děsivost situace. Twain také podává další obraz proměněné reality – obraz mizejícího světa, který vymírá jako ohrožený druh; vedle hlavního hrdiny přechází sama země z „venkovského dětství do městské dospělosti“. ⁴¹

1.6 Modernismus a postmodernismus

Americký modernismus a postmodernismus se projevuje ještě nejednotněji než rozčleňující devatenácté století. V bouřlivém období válek, atentátů a bojů za lidská práva obsahově-formální stránka nabývá různých kvalit napříč básníky, romanopisce i autory kratších novel a povídek; každý z nich má potřebu se vyjádřit k jiným věcem a jiným způsobem.

Důkazem je toho například modernistický román Williama Faulknera (1897 – 1962) *Když jsem umírala* (*As I Lay Dying*) s kontrastem k *Pusté zemi* (*The Waste Land*) T. S. Eliota. Zatímco Eliot skrze množství aluzí vytváří prostor, v němž se smrt převádí na neodvratitelný zánik celé civilizace (signalizovaný již první světovou válkou), Faulkner pracuje především s jejím psychologickým efektem. Postava Addie Bundren představuje „chladnou a strašnou matku“⁴², jejíž očekávaná a následně „prožitá“ smrt s patřičnými následky se vine příběhem jako určující aspekt pro všechny akce a reakce hlavních hrdinů, u nichž nám Faulkner nabízí pro modernismus typickou útržkovitou perspektivu pohledů. Naznačená nestabilita domácnosti, v níž jedno dítě bylo preferováno před druhým a Addieina nadřazenost v manželství vyústila (či jen posílila) v ignorantství a necitelnost Anseho ke svým pěti dětem, ve smrti Addie vrcholí. Brzký odchod připomíná všem obyvatelům včetně Addie Cashovo stloukání rakve na dvorku, vydávající neustálý zvuk, který jako by odměřoval čas. Po jeho vypršení se však problémy v rodině nevyřeší, naopak pokračují v namáhavé a psychicky vysilující pohřební cestě, při němž se ohlašuje úmrtí fyzickým rozpadem Addieina zapáchajícího těla. Lze pochybovat o skutečném záměru této smysly odpudivé cesty, ve které mnozí členové rodiny spatřují příležitost uniknout ze spárů dosavadního způsobu života – město by mohlo naplnit vlastní přání, nikoliv to Addieino poslední, být pohřbena vedle příbuzných. I po smrti dokazuje jejich matka a manželka, že je schopna ovládat jednání

⁴¹ „a rural childhood into urban maturity“. Tamtéž, s. 287.

⁴² „[...] icy and terrible mother“. Tamtéž, s. 331.

ostatních podle sebe; pomsta za život, jež Addie nenáviděla, je vykonána na nejbližších paradoxně až po jeho skončení. Chladné emoce se projevují i z druhé strany, od začátku se řeší hlavně praktičnost (jak dostat mrtvé tělo do rakve) a schůdnost cesty (jak jej přepravit za nejkratší čas), citové pohnutí způsobené touto událostí se příběhem jen mihne. Nejpatrněji jej lze vidět u nejmladšího syna Vardamona, jehož smýšlení o matce jako o rybě⁴³ kontrastuje s prohlášením staršího syna Darla: „Jewelova máma je kůň“.⁴⁴ Vardamon se se smrtí matky smiřuje způsobem dítěte, jež nikdo neseznámil s existencí této substance, porovnáním s rybou zabitou vlastníma rukama. Poprvé si tak uvědomuje, že vyprchání života se neaplikuje pouze na zvířecí říši, ale i na příslušníky jeho druhu. Mění se fyzická stránka, mizí duševní. Dávno to ví starší synové, ale Jewel na rozdíl od Vardamonova dětsky lhostejného přístupu k mrtvé rybě chová větší soucit k případnému utrpení svého koně, než k tomu, co prožívala matka v posledních chvílích.

Sám název románu se dotýká nemožnosti zprostředkovat fáze umírání: ačkoliv evokuje představu, že příběh bude vyprávěn především z pohledu Addie, v knize se nedočká ze strany Faulknera ani jedné kapitoly. Konec příběhu, kdy Anse přivede novou paní Bundrenovou, zní v ozvěně pochybností každého člověka nad výjimečností sebe sama – třebaže smrt odebrává světu specifického jednotlivce s jeho záporů a klady, život výsměšně ukazuje jeho nahraditelnost.

1.7 Postmodernismus a současnost

Škatulka postmodernismu se překlápí do současně tvořících spisovatelů. Mezi ně patří např. spisovatel Chuck Palahniuk, jehož knize *Prokletí (Damned)* se ve své eseji věnuje Claudia Desblaches. Do této doby nebyla představa pekelné říše a odchodu ze života tak provokující, a to také proto, že třináctiletá hrdinka Madison, probudivší se v pekle, během své cesty jeho útroby zjišťuje, že „být naživu jí nechybí“.⁴⁵ Najde si tu práci, přátele, setkává se se slavnými osobnostmi, zkrátka jako kdyby se svět živých jenom přeměnil ve svět paralelní, obohacený o několik zvláštností. Rozdílnosti mezi životem a smrtí se smazávají, protože dle hravého oxymóronu „žití po smrti“ je možné a pro

⁴³ FAULKNER, William. *Když jsem umírala*. Přeložil Jiří VALJA. Praha: Odeon, 1967, s. 104. Světová četba.

⁴⁴ FAULKNER, William. Tamtéž, s. 113.

⁴⁵ [...] „does not miss being alive“. DESBLACHES, Claudia. *Death and dying as literary devices in Brite's Exquisite Corpse and Palahniuk's Damned*. In: HAN, John J. a TRIPLETT C. Clark, ed. *The final crossing: death and dying in literature*. New York: Peter Lang, 2015, s. 158. ISBN 978-1-4331-3015-1

Madison dokonce mnohem zábavnější. Z vlastní smrti si dělá legraci, k rozpadu těla přistupuje s hranou rozhořčeností právníka, jehož klientovi někdo poškozuje majetek.⁴⁶

Desblaches probírá vedle *Prokletých* i zatím v češtině nepublikovaný román spisovatelky Poppy Z. Brite s názvem *Exquisite Corpse*, který by se dal přeložit jako *Překrásná mrtvola*. Už to signalizuje podivuhodnou poetiku oslavující zemřelá těla, jež se stávají pro psychopatické vrahy objektem obdivu a až zbožného uctívání. Odrazující podoba znetvořeného, mučeného a zavražděného člověka se skrze vrahův pohled přetváří v bezmála umělecké dílo, kdy kapky krve jsou barvami na malířském plátně a vyčnívající kosti jen dalším záhybem na bělavé soše. To, čeho se vrazi v románu snaží dosáhnout, je zdaleka nedosažitelné – je to právě ono prožití smrti s umírajícím, ale tady navíc ve smyslu sobeckého přivlastnění si tohoto prožitku, aniž by vrah musel sám přestoupit na druhou stranu.

I v tomto románu se opakuje fakt, že to je nemožné, a tak si vrah ponechává alespoň jediné vodítko k neuskutečnitelnému pokusu, jímž je právě sledování vláčné „krásy“ mrtvého.⁴⁷

Přesto však v obou případech vnímá čtenář Palahniukovy humorné a Briteiny lyrické popisy smrti a umírání s jistou nechutí, která odkazuje k jeho nepřipravenosti, k tomu, že současné potýkání se se smrtí je minimalizováno a odsunuto kamsi do pozadí, kde nás nemůže ohrozit (viz např. Condrau⁴⁸). Stejně jako poeovské povídky, k nimž se i po letech vracíme s obdivem vzdor tehdejší pobouřenosti, oba romány nastavují čtenářskému publiku další zrcadlo mající neobvyklou podobu, snaží se upozornit na to, že navzdory technologickému a medicínskému vývoji je téma lidského konce a života po něm stále aktuální, možná víc než kdy dřív, a není zbaveno (a zřejmě nikdy nebude) své tajemnosti. A navíc, čtenář není jediný, kdo „musí čelit smrti“, jsou to rovněž tvůrci, pro které je jejich román cestou, jak si sami připomenout tutéž realitu a vyrovnat se s ní. V případě *Prokletých* skrze naději v život, jež nekončí a pokračuje v zábavném alternativním světě, v *Překrásné mrtvole* skrze zastření skutečné ošklivosti neživé hmoty opěvováním její nádhernosti. Potvrzují taktéž pravidlo, že ve chvílích zdánlivé vyčerpanosti všech forem, mohou spisovatelé přinést stále něco nového a originálního. Jedno však zůstává jisté – žádné století a žádné dílo nikdy nepřineslo stoprocentní smířenost se smrtí.

⁴⁶ DESBLACHES, Claudia, tamtéž, s. 164-165.

⁴⁷ DESBLACHES, Claudia, tamtéž, s. 162-163.

⁴⁸ CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie*. Praha: Triton, 1998, s. 181. ISBN 80-85875-74-8.

2. Trojice. Spojování a narušování smrtí i životem

2.1 Cunninghamovo chápání trojice

Nejeden čtenář Cunninghamových románů si může povšimnout častého využívání číslice tři, která je oblíbenou součástí výstavby kompozice hlavně v pohádkách (tři úkoly, tři přání), a sám Cunningham v několika rozhovorech přiznává, že si ji pro své romány nevybírání náhodou:

„Jedna je nejosamělejší číslo. Dva. Dvě bytosti nebo dva objekty nebo cokoli jiného mohou být umístěny pouze symetricky. Kamkoliv je dáte, na desku stolu nebo deset tisíc světelných let od sebe, mohou se spolu pouze vyrovnávat, doplňovat se. Trojka je první opravdu zajímavé číslo. Tři poskytuje nekonečno možností. Tři body mohou vytvořit rovnostranný trojúhelník. Tři body mohou přetínat kontinuum času a prostoru.“⁴⁹

Cunningham tedy ve zvolení vzájemné interakce tří postav spatřuje výhodu umožňující, aby spisovatel skrz ni prezentoval vztahy asymetrické, nekonvenční a stále se proměňující. Body se ve trojúhelníkových vazbách různě ovlivňují a stejně jako se jejich pole působnosti může překrývat, může se i oddělovat. A v případě zmíněného „rovnostranného trojúhelníku“ není jasné, který bod je ten nejvýznačnější, pokud vůbec takový existuje.

2.2 Barrett, Tyler a Beth – milosrdnost a sobectví

Uprostřed trojice ze *Sněhové královny* zdánlivě stojí Beth, Tylerova přítelkyně, které byla před nějakou dobou diagnostikována rakovina. V době příběhu se nacházíme již za tímto šokujícím bodem, kdy představa smrti vstoupila do jejich milostného vztahu. Společně s Tylerovým bratrem Barettem žije pár ve společné domácnosti, kde Barrett sám sebe definuje jako Bethina „záložního muže“ a Tylera jako „hlavního muže“⁵⁰ ve smyslu psychické lásky k ní. Spojujícím článkem ale pro oba bratry není Bethina osobnost jako taková, ale především její nemoc, která se stala Bethinou podstatou a prvotní vlastností překrývající vše, čím tato žena byla před jejím nástupem. Najednou jí vnímají jen jako *nemocnou* Beth, o níž je potřeba se náležitě starat. Je to i článek, který je později oddělí.

⁴⁹ „One is the loneliest number.... Two. Two beings or objects or whatever can only be placed in symmetry. Wherever you put them, whether on the tabletop of 10,000 light years apart, they can only balance, they can only complement. Three is the first truly interesting number. Three contains infinite possibilities. Three points can form an equilateral triangle. Three points can intersect the time-space continuum.“ CUNNINGHAM, Michael. *Michael Cunningham: On writing sex, the creative process, and why New York city is (not) for writers*. Připravila BIANCO, Marcie. Lambda Literary [online]. May 22, 2014 [cit. 2017-10-10]. Dostupné z: <https://www.lambdaliterary.org/features/05/22/michael-cunningham-on-writing-sex-the-creative-process-and-why-new-york-city-is-not-for-writers/>

⁵⁰ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 59. ISBN 978-80-207-1625-5.

Vztah s Tylerem, který snad byl kdysi běžným mileneckým soužitím, se proměňuje ve vztah pacienta a ošetřovatele. Možnost smrti v každém okamžiku zachází do takové meze, že Beth a Tyler si na její přítomnost zvyknou a v určitých chvílích si již nedokážou představit společné soužití bez Bethina balancování na hraně mezi životem a smrtí: obyčejná rána se mění v tichý obřad, kdy Tyler a Beth ve vzájemném objetí beze slova stvrzují vědomí, že nejsou obvyklý pár, že tohoto balancování jsou si plně vědomi a přijímají jej.⁵¹ Kdo se s tím ale smířit nemůže, je Barrett: „ta nejistota je možná horší než truchlení“.⁵² Nejednoznačnost Bethina stavu, kdy nelze říct, na jakou stranu postupuje spíše, Barretta vyčerpává a přístup k umírající Beth je pro něj těžší než pro Tylera, který si alespoň stanovil nějakou pozici (viz níže). Oba muži se sice chovají vstřícně, snaží se Beth naslouchat a nechat ji, ať jim bez nátlaku prozradí své myšlenky, což je např. podle Křivohlavého nezbytnou zásadou rozhovoru s vážně nemocným⁵³, ale na rozdíl od Tylerovy nejistoty v tomto chování Barrett shledává občas jednání s Beth nepříjemným. Každá její nálada nebo čin, který v danou chvíli dokáže, musí nalézt odpovídající reakci: laskavost, péči či „blahopřání“⁵⁴, avšak neustálé přizpůsobováním jejím požadavkům dělá dle Barretta Beth „naopak protivnější“.⁵⁵ Tudíž je proto zřejmé, že by si přál onen (dis)balanc rozřešit, aby na to pak mohl reagovat způsobem, který umí: rmoučením se nebo oslavováním.

Tyler se pasuje do role toho, kdo Beth od smrti „uchraňuje“ svojí péčí, v čemž nalézá také svůj životní smysl. Toho si jeho bratr všímá: „Pečovat o Beth byla jeho kariéra [...] [péče] z něj učinila úspěšného muže“.⁵⁶ Tylerovo sdílení Bethina osudu tak kolísá v milosrdenství a sobeckosti. Nelze pochybovat o Tylerově lásce ke své ženě, jež spěje až ke zbožnému obdivu její osoby („je jí fascinován“⁵⁷), ale jeho sklon dělat dobro nikdy (možná tomu tak bylo zpočátku, po sdělení diagnózy) nepramení čistě z lásky. Bethina nemoc pro něj představuje jediný způsob, jak může realizovat sám sebe, jak může svou energii zakotvit konečně v uspokojující činnosti, ač si ne vždy je jistý její správností: „[...] jestli ji má povzbuzovat k tomu, aby dělala méně, nebo aby dělala víc.“⁵⁸ Stav jeho partnerky do života obou přináší chaos, ale po čase nastoluje v jejich

⁵¹ Tamtéž, s. 78.

⁵² Tamtéž, s. 45.

⁵³ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 159. ISBN 8024701790.

⁵⁴ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 90. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁵⁵ Tamtéž, s. 91

⁵⁶ Tamtéž, s. 60.

⁵⁷ Tamtéž, s. 59.

⁵⁸ Tamtéž, s. 82.

vztahu úplně jiný řád, na němž oba bezprostředně závisí. Jejich soužití prodělává s každodenní konfrontací konce lidského osudu změnu nevratnou, což se potvrzuje poté, co rakovina najednou ustoupí do pozadí a poodhaluje tak ze zákrytu skutečný stav věcí. Beth a Tyler se bojí smířit s realitou, aby se neobrátila proti nim: „Měli by vůbec takhle slavit?“⁵⁹. Beth se pochopitelně řadí mezi pacienty, kteří „jsou si vědomi, že i po údobí remise může přijít relaps“⁶⁰, ale strach z tohoto vědomí se u ní projevuje navenek mnohem méně než u jejího partnera. Na silvestrovské oslavě vybuchuje v Bethině náručí Tyler v pláč, který vystihuje jeho rozpolcenost mezi zbožňující láskou a snahou ukotvit sebe ve světě. Kromě obavy ze ztráty milované osoby pláče, „mezi jinými pro své vlastní selhání“.⁶¹ Naráží tím na píseň, kterou chtěl složit své tehdy budoucí manželce k jejich svatbě a která měla sloužit de facto jako náhrada za to, že není schopen ji uzdravit. Jenže se nevydařila dle jeho představ.

U Tylera se projevují typické příznaky frustrace, která bývá definována jako stav zaviněný zablokováním zvolené cesty k dosažení vytouženého, důležitého cíle (v tomto případě složení písně) a snaha tuto cestu uvolnit přichází vniveč, naopak je vytvářen tlak na jedince ústící v negativní emoce, jako je vztek, strach nebo smutek.⁶² Ty se s vědomím vlastní neschopnosti u Tylera vyskytují, nicméně ani jeho „nalézání kompromisů“⁶³ není příliš efektivní: vrací se k drogám (v nichž nabývá název románu jednoho ze svých významů, a to podoby těchto omamných látek sněhovým vločkám), které by mu měly pomoci dostat se k cíli. Ty mu sice dávají naději zářné budoucnosti, nicméně k inspiraci nepomáhají, tudíž samotný výsledek je pro něj kompromis. Tylerův talent spočívá těsně pod uchopitelností jeho nápadů: „[...] to, co chytí, není nikdy docela tak pravé“.⁶⁴

Ona píseň měla být Tylerovou bezchybnou demonstrací jeho a Bethiny lásky, jež vede i přes hranice běžného světa do říše, kam zdraví vstoupit nemohou. Avšak Tyler svoje úsilí hodnotí zpětně negativně: „[...] nebyla to píseň spojující lásku a smrt, která by se mohla zpívat, ještě až se sami milenci obrátí v prach“.⁶⁵ Už tady nejde jen o Beth

⁵⁹ Tamtéž, s. 101.

⁶⁰ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 129. ISBN 8024701790.

⁶¹ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 138. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁶² MIKŠÍK, Oldřich. *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*. Praha: Karolinum, 2009, s. 54. ISBN 978-80-246-1600-1.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 53. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁶⁵ Tamtéž, s. 134.

a píseň jakožto dar pro ni, jde také o Tylerovu seberealizaci, o toužebné přání zanechat něco ve světě, co zde bude rezonovat i po jejich zániku a co odolá nevyhnutelné vrženosti do smrti.⁶⁶ To se dá vysledovat v Tylerově přemýšlení o skladbě v průběhu tvůrčího procesu. Uvažuje o ní ne v konkrétním vztahu ke své manželce, ale v obecných pojmech a charakteristikách, jež by z písně měly udělat výtvar univerzálně platný, přenositelný na podobně založený vztah a vyjadřující emoce, který může prožívat každý člověk stojící v jeho pozici (hněv nad pomíjivostí, smrtelností drahé polovičky a zároveň slib oddanosti⁶⁷, a to nikoliv založený na typu „ve zdraví i v nemoci“, ale „v životě i ve smrti“). Tyler ví, že by této pozice měl využít a stvořit něco výjimečného – to se setkává s nezdarem. Proto vnímá své selhání fatálněji, než kdyby šlo o všední píseň zpívanou v baru. Zjišťuje, že se nikterak nemůže bránit faktu smrtelnosti, že za tímto bodem jakožto dovršením pobytu na zemi čeká jen nevysvětlitelné neznámo a že žádná píseň nemůže zrušit Heideggerův výrok: „Smrt v nejširším slova smyslu je fenomén života.“⁶⁸

V době Bethiny remise (tzn. „návrat k normálnímu zdravému stavu“⁶⁹) vyvstává problém pro oba manžele. Dle Mikšíka je v procesu přijímání změněných poměrů častým jevem vnitřní rozpolcenost⁷⁰, v tomto případě mezi radostí a lítostí. Tyler se zázračným Bethiným uzdravením ztrácí svůj cíl, k němuž se upnul. Už o ni nemůže pečovat a prokazovat alespoň jednu ze svých kvalit, v níž vyniká. Beth mu sebrala příležitost být v něčem nejlepší a jejich vztah, který nemocí získal jakýsi nový duchovní rozměr obohacený o lesk tragičnosti (život s umírajícím partnerem), se ukázal najednou být obyčejným a tím pádem srovnatelným s jakýmkoliv jiným. Vytratila se pohádkovost, již signalizuje název románu, protože Beth už není onou umírající princeznou, která postupně přechází do „světa ledu a sněhu“, ale je to opět běžná Beth, Tylerova žena, vedoucí předraženého obchodu s oblečením. Tyler se zahanbením sám sobě přiznává, že jeho dny ztratily směr a podobně jeho inspirace začíná tápat, bez

⁶⁶ viz. HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, s. 287. ISBN 80-7298-048-3.

⁶⁷ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 52. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁶⁸ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, s. 282. ISBN 80-7298-048-3.

⁶⁹ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 129. ISBN 8024701790.

⁷⁰ MIKŠÍK, Oldřich. *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*. Praha: Karolinum, 2009, s. 51. ISBN 978-80-246-1600-1.

možnosti tragicky zběsilého „závodu s časem“⁷¹, nemoha se na něj upnout. Novou překážku ve svém nitru se snaží potlačit opět drogami.

Pro Beth nastává boj jiného charakteru: musí se vrátit do světa živých se vším všudy a uvědomit ostatní, že pod jednolitém povrchem se skrývá mnohvrstevnatější osobnost, ne jen ta, jež je snadno shrnutelná slovem „nemocná“. Ačkoli po fyzické stránce je Bethina soukromá bitva úspěšná („nabrala dvanáct kilo“⁷²), po stránce psychické už to tak jednoduché není, jelikož rakovina příliš otřásla její životní homeostází⁷³ a zrušila prostotu života. Beth se snaží vyrovnat zpětně vyrovnat s nemocí pomocí katarze, neboli očištěním se od svých zážitků tím, že je popíše ostatním lidem⁷⁴, v tomto případě oběma bratrům. Ačkoliv by se měla po takovém procesu cítit lépe, příliš se to neděje. Tyler i Barrett se k jejímu vyprávění staví mlčenlivě, až odmítavě – Barrettovy doplňující otázky mají základ v pocitu povinnosti („Neměl by někdo položit nějakou otázku?“⁷⁵). Doopravdy nechtějí, aby mluvila o blízkosti smrti, z níž sami pociťují příznačnou existenciální úzkost, kdy se bojí o vlastní bytí a toho, že by je mohlo postihnout něco podobného a připravit je o bytí-zde.⁷⁶ Z Bethina popisu umírání mrazí. A třebaže Tyler chtěl docílit svou neúspěšnou písní o přenositelnosti na jiného trpícího, tato vlastnost je nemožná (a dokonce ve větší intenzitě) v komunikačním kanálu Tyler/Barrett – Beth. I kdyby se jeho partnerka pokoušela jakkoliv, její opatrovatelé nikdy nemohou a nechtějí pochopit, čím si prošla. „Vstoupila jsem do smrti,“⁷⁷ říká – a z takového prožitku se už nikdy nevzpamatuje: po náhlém uzdravení si je vědoma tzv. „břímě vděčnosti“⁷⁸, jak jej pojmenovává. Zmiňovanou běžnost, která zavládla znovu v jejich manželském svazku, vnímá pouze Tyler, Beth již nemůže svou osobu považovat psychicky za totožnou. Nyní je příliš zavázána, že jí byl opětovně darován život: ono „být nemocná“ se přetvořilo nikoliv v „být zdravá“, ale v „být dlužná“. Protože člověk vždy dluží něco svému bytí, vybíraje si z možností jen

⁷¹ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 150. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁷² CUNNINGHAM, Michael. Tamtéž, s. 99.

⁷³ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 37. ISBN 8024701790.

⁷⁴ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. Tamtéž, s. 97.

⁷⁵ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 133. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁷⁶ Viz např. CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie*. Praha: Triton, 1998, s. 170. ISBN 80-85875-74-8.

⁷⁷ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 139. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁷⁸ Tamtéž, s. 153.

jednu a nechaje ostatní nenaplněné⁷⁹, i Beth vidí ve svém výběru života rozhodnutí nešťastné a cítí se za něj vinna (ačkoliv není přímým činitelem této změny). Do konce života bude muset svůj dluh splácet, což znamená nemožnost žít tak jako doposud. Naopak, Tylerova žena si ryzeji uvědomuje svoje věčné spojenectví se smrtí, z níž postupně ztratila strach. To je sice obsaženo v bytí každého, neboť už od narození každý člověk spěje ke svému konci, možnému v každém okamžiku a nevázanému na věk⁸⁰, ale Beth dostala příležitost tento fakt okusit na vlastní kůži. Symbolizují to její vlasy, které si nechává od nemoci v nezměněném stavu, pravděpodobně záměrně, jako by si chtěla uchovat jediný fyzický projev této zkušenosti.⁸¹ A nakonec Beth lituje, že nespočinula ve známé říši umírání, protože „už jí to začínalo jít [...] [a] připadat jako domov“⁸² a protože tam po ní nikdo nevyžadoval splácet tento dluh. Jedině tam nemusí být zákonitě šťastná a radovat se ze svého zdraví, má nárok i na jiné emoce.

Onen znovunastolený řád se vrátil ke svému původnímu stavu, ten je celé trojici však příliš vzdálen. Ani Barettovi se po zlepšení Bethina stavu neuleví, přestože je to jedna z možností, jíž na osudu žádal. Zjišťuje, že již neplní roli druhého muže, že vymizení hrozby smrti pro jejich milovanou znamená odsunutí Baretta do pozice švagra a navíc zrušení Barettova a Tylerova bratrství v „Tým[u] Beth“.⁸³ Projevuje se opět Tylerova sobeckost, kdy chce mít zdravou Beth jenom pro sebe, smazat nějakým způsobem Barettovo podíl. Ale už za doby Bethiny nemoci dostává linka Barrett – Tyler významné trhliny, aniž o tom ví. Jak Beth, tak i Tyler volí ze stresující situace únik, aby se vyhnuli pocitům úzkosti.⁸⁴ Zatímco u Beth jde o poměrně častý „únik od skutečnosti“⁸⁵, kdy tráví většinu času spánkem a sněním o dětství, Tyler si kompenzuje pohled na partnerčino každodenní uplývání do smrti milostným poměrem s její nejlepší kamarádkou Liz, která mu dává to, co Beth nemůže: že je vedle něj někdo „neoznačovaný“ příslibem konce. A to je informace, kterou se Barrett nikdy nedozví. Takové zatajování probíhá na více úrovních, avšak jedině tato informace možná navždy zůstane tajemstvím, jehož prozrazení by Baretta zranilo nejvíc ze všech protagonistů.

⁷⁹ CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie* Praha: Triton, 1998, s. 173. ISBN 80-85875-74-8.

⁸⁰ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenth, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, s. 286. ISBN 80-7298-048-3.

⁸¹ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 100. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁸² Tamtéž, s. 153.

⁸³ Tamtéž, s. 144

⁸⁴ MIKŠÍK, Oldřich. *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*. Praha: Karolinum, 2009, s. 56. ISBN 978-80-246-1600-1

⁸⁵ Tamtéž.

Jestliže byl on vystrčen z manželského páru, alespoň mohl doufat v čistotu a idyličnost jejich vztahu. Jak postupujeme příběhem, vyplývá na povrch fakt, že tato trojice nikdy neměla tak pevné propojení, jak by se na první pohled zdálo. A Bethina diagnóza a následně smrt byla jen spouštěčem k tomuto odhalení.

Bratři, kteří sami sebe viděli jako „dvojčlennou sektu“⁸⁶, již nerozumí nikdo jiný, se odcizují vlastními tajemstvími a po jejím skonu rozcházejí, každý se stěhuje za svým štěstím a budoucností. S koncem Bethiným *neskončila* v jejich životě schopnost očekávat a přát si, poskytl jim inspiraci (Tylerovi ke psaní písní) a uvědomění si, že navždy nemohou zůstat spolu, že musí jít dál. Bethina rakovina také zafungovala jako nástroj vystřízlivění, a to dokonce dvakrát: v Barettově vztahu k Andrewovi, k němuž ztratil náklonnost po té, co zlehčoval klasickou medicínu⁸⁷, a v Lizině honbě za mládím, kdy nakonec vhodný protějšek nachází ne v mladičkových partnerech, jako byl Andrew, ale ve věkově blízkém Tylerovi.

A ve vzduchu visí najednou zlověstná otázka nahraditelnosti, kterou předvídal už Barrett: „[J]ejí nepřítomnost zasáhne malou skupinku lidí, ale jinak si jí nikdo nevšimne.“⁸⁸ A po rozpadu iluzivního trojúhelníku Barrett – Beth – Tyler možná také toto emocionální zasažení začne odplouvat na stejné místo, kam zmizela Bethina duše.

2.3 Bobby, Jonathan a Clare – naděje nového života

Další nekonvenční trojici představují hlavní postavy *Domova na konci světa*. Skoro třicetiletí Bobby a Jonathan, přátelé z dětství, již mají i společné milostné zkušenosti, bydlí se svou kamarádkou. O deset let starší Clare, zamilovaná do homosexuálního Jonathana, začne chodit s Bobbym, primárně kvůli tomu, aby mohla založit rodinu. S přibývajícím věkem prožívá to, co čeká každého – silné uvědomění ubíhajícího času.

Čas je dán vázaností na daného jedince a zároveň ten určuje podobu tohoto vztahu (tzn., jak on sám vnímá čas, s jakým pohnutím k němu přistupuje)⁸⁹ a v případě Clare jde o vztah obávání a nejistoty. Bojí se ubývání nesnadno definovatelné veličiny z důvodu, že nestihne dosáhnout naplněnosti života, kterou spatřuje ve výchově dítěte. Takovou příležitost jí má poskytnout právě Bobby. Ženská protagonistka se patrně v tomto zvláště psychicky-fyzickém milostném trojúhelníku chová nejvíce

⁸⁶ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 30. ISBN 978-80-207-1625-5.

⁸⁷ Tamtéž, s. 120.

⁸⁸ Tamtéž, s. 59.

⁸⁹ CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie*. Praha: Triton, 1998, s. 93-94. ISBN 80-85875-74-8.

sebestředně, jelikož svoji obranu před stářím a smrtí staví nad principy spolubytí (např. starost o ostatní). Úpadku fyzického těla, který na sobě spatřuje, by mohla zabránit předáním svých genů další generaci: „S ňadry stále povislejšími jsem potřebovala něco trvalého.“⁹⁰ Spatřujeme podobný mechanismus myšlenek, jako měl Tyler, tj. touhu zanechat po sobě něco, co by dokázalo překonat lidský konec a pokračovat po něm. Předtím to byla píseň, nyní dítě coby zřejmě nejtypičtější představitel této tužby. Ale Clařin záměr soužití trojice nestmelí, ba naopak jej uvede do stavu hroucení, třebaže k fungování je zcela nutno mít „všechny tři vrcholy trojúhelníka“.⁹¹ Jedna ze stran se utužila příslibem skutečného vztahu, potažmo biologického rodičovství, a tak se Jonathan cítí být vystrčen a opouští je, ví (zčásti i kvůli podezření na AIDS), že nesmí plýtvat časem na složitosti. Svým odchodem ale rozrušuje vnímání času u Bobbyho a Clare, který v sobě dle heideggerovského pojetí obsahuje všechny linky – události minulé, současné a budoucí.⁹² To se právě zde mění: Bobby mluví o tom, že s Clare upadli (také ve svém vztahu) do beztvaré a stereotypní přítomnosti. Spolubydlení s Jonathanem jim dávalo směr, schopnost obracet se k věcem z minulosti a očekávat to budoucí.⁹³ Jako by toto bylo odrazem Cunninghamova výroku – ve dvou existuje pouze vzájemná (dis)harmonie a tolikeré možnosti, jako v případě tří, mizí. Tedy i vyrovnané registrování času.

Prvek, který je na nějakou dobu svede dohromady, je paradoxně úmrtí Jonathanova otce – všimněme si, že to není v autorových románech poprvé, kdy pohřeb, „na úkor“ ztráty osoby spojí znesvářené či vzdálené pozůstalé. Avšak Clare coby prvotní katalyzátor už příliš narušila jejich strukturu svým rozhodnutím zadržet čas a postoupit ho dceře Rebecce. Čtvrtý člen rodiny vchází zpočátku do jejich životů jako bod, jež se snaží ve svém prostředku chránit a střežit jako důkaz života oproti přítomnosti smrti, v jejich vznikajícím Domově. Do děje vstupuje také další postava, bývalý Jonathanův partner Erich, který se na Rebeccu upíná v tomtéž smyslu – je pro něj vytržením ze spárů blízkého zániku (má AIDS) a důvodem, proč stále bojovat. Rebecca pro všechny znamená naději, ale taky rozšíření a následný rozpad trojúhelníku. Clare si pro ni přeje co nejlepší podmínky, a to jí nekonvenčnost tohoto uskupení neumožní (chce, aby její

⁹⁰ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 187. ISBN 80-207-1188-0.

⁹¹ Tamtéž, s. 182.

⁹² viz např. CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie*. Praha: Triton, 1998, s. 92. ISBN 80-85875-74-8.

⁹³ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 247. ISBN 80-207-1188-0

láska měla jakousi „důstojnost“⁹⁴, a ne roztržičnost mezi víc osob), navíc si pro dítě, pro ni fungující jako oddálení se smrti, nepředstavovala, že bude žít v blízkosti smrtelně nemocného Ericha. Rebecca si uzurpuje ve dvou rovinách: v mateřském smyslu, který u ní určuje obavy z působení umírání na vyvíjející se život⁹⁵, a v majetnickém smyslu, díky němuž nabývá dojmu, že pokračovatel jejího života nemůže být ihned pošpiněn smrtí. Jakmile se Rebecca dostane z určitého dětského nevědomí, o němž mluví Jung, do světa vědomých problémů⁹⁶, z prvních roků si bude pamatovat jen umírání⁹⁷, čemuž chce Clare zabránit, a proto definitivně rozbíjí nyní již mnohoúhelníkové vazby odchodem z domu. Co se zdá být projevem nesobecké lásky, je na druhou stranu také nutností uchránit si své „vlastnictví“ (dělá to opakovaně také verbálně spojením „moje dítě“⁹⁸, nikoli její a Bobbyho, popř. Jonathana), svoje stvrzení nesmrtelnosti, a také důsledek lásky vše-požadující i proti matčině vůli⁹⁹, jak ji Clare pocítuje. Budoucnost chce dát svojí dceři a rovněž sama sobě, neboť mužskou protiváhu čeká plno nejistot – Erich se nezadržitelně blíží konci, Jonathana možná čeká to samé. Jsou stanoveny dva póly – svět zdánlivě zpomaleného času, fungující jako skrýš i vyhnanství, a svět tam venku, kde se Clare možná bude snažit chránit svou dceru před projevy smrti, ale čas samotný a taktéž její vyrůstání a střetávání se s umíráním, zastavit nedokáže. Tudiž ani tady trojice neumožní dlouhodobou harmoničnost a skrze několik fází nakonec zaniká také.

2.4 Pohřbívání – tři intermezza s popelem

Heidegger říká, že smrt uzavírá celý pobyt člověka na zemi. Dokud žije, stále se před ním naskytá otevřený prostor plný možností, který jsme ještě neuzavřeli, nedokončili. Jakmile daný člověk dosáhne ve svém bytí úplnosti, tedy lidského skonu, přichází o status bytí ve světě živých.¹⁰⁰ Dochází ke ztrátě bytí. A tu může zažít jen individuální jedinec, lidé sdílející s tímto jedincem pobyt ve spolubytí si s ním touto zkušeností projít nemohou, pouze zprostředkovaně přes smyslové vjemy (tzn., vidíme něčí skon,

⁹⁴ Tamtéž, s. 290.

⁹⁵ Tohoto si všímá například ZLÁMALOVÁ, Kristýna. *Family Matters: Kinship According to Michael Cunningham*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Ph.D. Michael Matthew Kaylor, s. 45.

⁹⁶ JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Stati vybral a z něm. originálu přeložil Karel Plocek; Předml. napsal Ludvík Běťák. Brno: Atlantis, 1994, s. 95 a s. 106. ISBN 80-7108-087-X.

⁹⁷ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 366. ISBN 80-207-1188-0

⁹⁸ Tamtéž, s. 310.

⁹⁹ Tamtéž, s. 312.

¹⁰⁰ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, s. 236-237. ISBN 80-7298-048-3.

ale neprožijeme ho s ním). Tím, že zemřeme, sice skončí náš pobyt, ale zůstává zde naše tělo, které právě ztratilo život. Pro toto tělo truchlíme z důvodu, že jej obýval člověk nám drahý, strojíme pro něj pohřeb.¹⁰¹ Jak je to ale v případě, kdy tělo po smrti prochází kremací? Narušuje se tím struktura takového vnímání?

Ve třech Cunninghamových románech jsou postavy nuceny nějak naložit s popelem, který jim byl po smrti toho kterého člena domácnosti zanechán. Taková mezní situace otevírá jejich nitra a opět se ukazuje úzké propojení vztahů se smrtí. Často se zde představuje konflikt mezi tělem a popelem, jinak řečeno, mezi viditelným nositelem příznaku a neprohlédnutelnou směsí, která nám brání identifikaci zesnulého. Někde se ale rozdíl stírá.

V *Tělu a krvi* Constantinova (postava, u níž začíná děj románu, zakladatel „rodu“) dcera Susan přijde o vymodleného syna Bena, který se utopí v moři; na jejím příkladu můžeme přesně vidět to, jak je Benovo neživoucí tělo obohaceno o příznak „pozbyví života“. Susan jej vnímá nikoli jako předmět, ale jako něco, v čem ještě donedávna přebývala Benova duše. Nyní je záhodno připravit tomuto nositeli důstojný odchod ve formě pohřbu, ale Susan se tomuto odchodu brání, jelikož by přišla o poslední ujištění, že Ben byl ještě před krátkou dobou součástí tohoto světa. Dokonce si vzdáleně pohrává s myšlenkou, že by chtěla jeho tělo ukradnout z rakve a „vynést ven na trávník [...], česat vlasy a zpívat mu do chladného, známého ucha písničky z dětství“¹⁰². Podle Elisabeth Kübler-Ross je tato touha opodstatnitelná, dokonce ji popisuje ve stejném sledu, jako by si ji přála uskutečnit Susan (chování, česání, zpěv...); fakt, že tělo bylo ihned přepraveno z domova do márnice, je naopak přitěžující než napomáhající zdravému průběhu rozloučení.¹⁰³ Susan byla „ochuzena“ o fázi, kdy s umírajícím prožívá poslední chvíle života. Proto je zřejmé, že by si alespoň přála prožít první chvíle smrti; zacházet s tělem tak, jako by z něj ještě vše neodplynulo do říše na druhém břehu, do oné uzavřenosti jeho bytí. Chtěla by toto tělo naposledy mateřsky opečovávat v soukromí, jež následující pohřební ceremoniál neumožní. Poukazuje na to, že takový obřad je příliš vyprázdněn od původního obsahu (vede se takovým způsobem, aby vše bylo nejrychleji odbyto), že nebude možno rozloučit se s Benem o *samotě*, což

¹⁰¹ Tamtéž, s. 238-239.

¹⁰² CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 399. ISBN 978-80-207-1547-0.

¹⁰³ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *O dětech a smrti*. Přeložil Jiří KRÁLOVEC. Praha: ERMAT, 2003, s. 211. ISBN 80-903086-1-9.

je pojímáno jako další klíčový prvek při vyrovnávání se se smrtí dítěte.¹⁰⁴ Takovou šanci ale Susan nedostane, a je otázkou, zda tak „bude moci žít dál jako někdo, koho poznává“¹⁰⁵ a zda se, pokud byl narušen tento průběh, nebude takové selhání promítat a vracet do jejího života.

Finální scéna románu odehrávající se v budoucnosti prezentuje rozhovor otce s dcerou, v němž se objektem zájmu stávají zpopelněné ostatky. Jamal, syn Constantinovy nejmladší dcery Zoe, která podlehla AIDS, se chystá vysypat popel svého strýce Willyho a jeho partnera Harryho do zátoky. Jamalova dcera, s obvyklou dětskou zvědavostí, chce vědět, co se nachází v urně. Je to přesně ten okamžik, kdy se dítě přerůstá do vědomého světa¹⁰⁶ a pomalu si uvědomuje spojitost života a smrti, jenomže mezi těmito dvěma entitami nekreslí rozdělující čáru, jako to dělají dospělí. V jeho případě je tak identifikace zesnulého v popelových částech snadná, bere je jako jiný tvar *života*, který je svébytný a rovněž se dokáže projevat: „Slyším je,“¹⁰⁷ říká v úplném závěru. Bezmyšlenkovitě ztotožňuje tělo a „ne-tělo“, život a smrt. Stávají se jedním – věčným žitím, které bude pokračovat, bez ohledu na svou formu, čas, místo. Konec v námi chápaném pojetí v dětském světě neexistuje, nemá tam opodstatnění. Postavíme-li dceřino uvažování do kontrastu s Jamalovými odpověďmi, ten naopak umisťuje Harryho a Willův život na časovou linku „dávno“ a obsah urny je pro něj jen jakýsi pozůstatek, odkaz k této lince: „Je to popel a kousíčky kostí.“¹⁰⁸ Truchlí ne pro popel jako Susan pro Benovo tělo, popel je pouze nositelem vzpomínky na život, nikoli života, který jej nedávno opustil. Jelikož je Jamal spojen se vzpomínkou velmi silně, potřebuje se s ní patřičně rozloučit a opustit jediný její fyzický uchovatel, s nejistotou, zda jeho nespolehlivé myšlenky časem nevyblednou. Znovu je kladen důraz na intimnost rozloučení, na potřebu být při tomto aktu o samotě.

Tělo a krev onen zmiňovaný konflikt spíše stírá, v *Domovu na konci světa* je ale velmi patrný. Otec jednoho z hlavních hrdinů Jonathana, Ned, cestou k poštovní schránce umírá na mrtvici. Jeho tělo, následně prošetřeno kremací, se změnilo v hromádku popela a hrdinové nevědí, co si s ním počnout. Vnímání zpopelněných ostatků v kontrastu s nepoškozeným zemřelým tělem, je negativní. Jonathan respektuje otcovo přání

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 211.

¹⁰⁵ CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 400. ISBN 978-80-207-1547-0.

¹⁰⁶ JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Stati vybral a z něm. originálu přeložil Karel Plocek; Předml. napsal Ludvík Běťák. Brno: Atlantis, 1994, s. 95. ISBN 80-7108-087-X.

¹⁰⁷ CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 418. ISBN 978-80-207-1547-0.

¹⁰⁸ Tamtéž.

rozprášit jej na místě, kde najde domov, ale plní jej pouze ve vztahu k duši, která už se nachází mimo pozemský prostor, než ve vztahu k tomu, co z Neda „(ne)zbylo“. Dle Jonathana tato podoba ostatků nese jen malý význam připomínky právě proto, že už se jeho otci v ničem *nepodobá*, jako poznamenává jeho matka Alice u otevřeného popisu popela: „Jeho staré boty by ti ho nejspíš připomněly víc“¹⁰⁹, majíce přinejmenším nějaký tvar, obsaženou asociaci spojenou přímo s Nodem. Tato nepodobnost je tedy demonstrována v neschopnosti identifikace Neda v popelu, zatímco zanechané tělo by posloužilo hrdinům lépe.

Nedova manželka bere heideggerovskou filozofii ukončenosti a celosti za svou: s koncem těla pro ni končí i jakákoliv existence jedince na tomto světě, protože po proběhnutí smrti už dále mrtví nemohou zasáhnout do našeho světa a „dlužíme [jim] ještě míň než živým“.¹¹⁰ Z tohoto důvodu se popel v jejím pojetí nijak nevztahuje k Nedově osobnosti, je od ní naprosto oddělen, a proto také nezáleží, kde skončí. Mrtvý se o tom již nedozví, bytí na tomto světě nenávratně ztratil. Popela se zbavuje v okamžiku, kdy se chystá začít žít nanovo s jiným partnerem (ze všech postav se s Nedovou smrtí vyrovnává nejlépe), ale spíš jako by šlo o nevhodný bytový doplněk, který jí připomíná minulý nechtěný způsob života. To, co bylo nepředstavitelné například pro americkou gotiku, se zde stává skutečností – erotická láska je v těsném spojení se smrtí (ale ne v poeovské nekrofilii): „[...] touhy po nezkrotném milování, která mě zachvátila [...], kdy[ž] rakev s Nodem zajížděla do pece“¹¹¹, myslí si Clare při pohřbu, jemuž je s Jonathanem a Bobby přítomna. Jonathan předanou odpovědnost nenese nejlíp a ve schránce s popelem vidí způsob, jak získat „druhé“ otcovství Clařiny dcery Rebecy (je zde postřehnutelná paralela dvou otcovství a dvou manželství v *Královně*), kdyby po něm urnu zdědila.¹¹² Hledání vhodného domova pro šedivou směs končí nočním výletem Bobbyho a Jonathana, bez okázalých proslovů ji sypou do náhodného pole kousek od domu – ale přesto rozloučení bez zbytečných ceremonií vyjádří víc úcty než Benův pohřeb v *Tělu a krvi*, jak podotkla Susan. Ani tentokrát se nevyhneme detailnímu popisu: „Nedův popel je na omak sametový, sazovitý. Dají se v něm nahmátnout úlomky kostí. Když je ucítíme v prstech, Jonathan zatají dech.“¹¹³ Tváří v tvář hmatatelnému, drsnému důkazu pomíjivosti, se postavy obracejí sami

¹⁰⁹ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 326. ISBN 80-207-1188-0.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 334

¹¹¹ Tamtéž, s. 266.

¹¹² Tamtéž, s. 334.

¹¹³ Tamtéž, s. 379-380.

k sobě a uvažují také o svojí posmrtné podobě. Nakonec vidíme Jonathanovu zatíženost tělesností (i ve formě popela) jakožto majetku – přání být rozprašen na stejném místě signalizuje, že přestože odmítá její referenci k otci, spatřuje v popelu jakési „poslední“ Nedovo vlastnictví (než že by to byl Ned sám). A skrze zbavení se této poslední věci se označuje *poslední* známka „pobytu“ na této zemi: v místě, kde „se mísí s hlínou“¹¹⁴, je dokončeno bytí jako celek a zesnulý konečně a úplně odchází, zanechav vše, co mu náleželo, včetně své tělesnosti. Proto chce Jonathan tento důležitý prostor odchodu sdílet se svým otcem.

Ve *Sněhové královně* se nejpatrněji projevuje změna prostředí v návaznosti na fyzický stav. V době nemoci se Bethin pokoj stává téměř přízračnou říší zrcadlící odplývání do smrti.¹¹⁵ Tento způsob Bethiny přítomnosti, která je kdesi mezi skutečným „bytím-ve-světě“ a snovým odrazem něčeho reálného, zasahuje i ostatní prostory: pachy jídel v kuchyni, obchod, kam vstupuje oblečená v bílé barvě, která signalizuje povědomí o vlastní „mezi-stavu“: tato barva je pro ni „něco, co není ani z tohoto, ani z onoho světa“.¹¹⁶ Později, když nemoc na chvíli opustí její tělo a úpadek její fyzické stránky je zastaven, se ložnice vrací do své „nekouzelnosti“, v níž žijí a spí normální lidé. Pak dochází k násilnému přetržení narativu, nedozvíme se již, jak pokračoval Bethin život v období relapsu (tzn. opětovný návrat příznaků nemoci¹¹⁷), pouze v malých střípcích. Najednou zbyly částičky popela. Dramatický zlom, třebaže očekávan a předjímán, je vymazán a popřen, podobně jako dokončení Erichova osudu v *Domově*.

Konečné rozloučení Tylera, Baretta a Liz s Beth se děje opět prostřednictvím rozptýlení popela a tomuto aktu je znovu, jako v případě Jonathana a Bobbyho, přizpůsobena atmosféra: scéna se odehrává v noci, v okolí hvězd a plujících lodí (jedna z nich, černá a zhasnutá, zafunguje jako symbol Bethina odchodu). Nicméně tuto mystičnost záměrně ruší opětovná absurdita přítomná již v *Domově*: zaseklé víko urny, s nímž Bethin manžel úporně zápasí. Zatímco postavy v předešlém románu ji přijímají jako součást situace, ba naopak ji vyhledávají (Jonathanova vzpomínka na otce plná pocitu trapnosti), v *Královně* ji odsuzují jako narušující prvek.¹¹⁸

¹¹⁴ Tamtéž, s. 381.

¹¹⁵ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 29. ISBN 978-80-207-1625-5.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 84.

¹¹⁷ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 129. ISBN 8024701790.

¹¹⁸ Viz CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 158. ISBN 978-80-207-1625-5.

Tentokrát se však postoj postav k obsahu urny liší, do popředí hlavně vystupuje jejich strach, konkrétně ve dvou stupních. Nejprve jde o strach přímo čelit faktu, že se milovaný člověk redukoval do malé nádoby, napodruhé o úzkost ze smrti, jež způsobila odmítavý postoj k Bethině zpovídání se. Liz první strach zastírá sdělením svých zkušeností zahrnující setkání s mrtvými, ale takto motivované odmítnutí nahlédnout do urny jej potvrzuje. Liz si je vědoma toho, jaké emoce by prozkoumání popela vyvolalo (na rozdíl od Tylera, pro nějž je to „premiéra“ a neví, co očekávat), a přizpůsobuje se tak staronovému kontextu situace tím, že jej odmítne aktivně a adekvátně řešit.¹¹⁹ Tylerovi radí to samé, neboť pohled na popel vměstnaný do urny by naprosto zničil jejich představu o Beth a deformoval poetické vnímání její osoby jako sněhové královny. V tomto případě by tělo jakožto nositel nedávného života vyvolalo přirozenější a jednodušejší postavené reakce, jelikož postavy by dokázaly v (zatím) nenarušené fyzické podobě najít soulad mezi zesnulou a jejich vzpomínek na ni. Toto je ale nemožné, tak či tak si tito tři projdou podívanou na odlétající popel (autorský subjekt znovu živě popisuje jeho podobu), překvapení rychlostí jeho pohybu – jako by v něm byl zpodoběn příliš krátký čas života. Ani následná reakce na rozprášení do řeky se nekoná: hrdinové doslovně „doufají v katarzi“¹²⁰, jako se o ni snažila Beth, ale ani tady očišťující a úlevný proces neproběhne. Nikdo z trojice (změněné v sestavě) se nemá k tomu jej začít. Vidouce na vlastní oči jeden z projevů konce, mají obavy o své vlastní bytí, o to, že přílišná propojenost s tímto rituálem by je mohla vrhnout do prostoru, kde by svoji existenci ztratili také.¹²¹ Zakončení této scény vyznívá do ironie a zároveň symbolizuje jakýsi návrat od doslovného doteku se smrtí k běžnému životu: řeší se, jak naložit s prázdnou urnou. Podobně praktická stránka, když Jonathan převáží urnu s popelem ve svém kufří v těsné blízkosti spodního prádla, výsměšně narušuje celkovou vážnost, a jak už se zmínil Fiedler, krutost se v americké novele převrací v legraci¹²², nad níž je ale možný jen nejistý hořký úsměv.

¹¹⁹ MIKŠÍK, Oldřich. *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*. Praha: Karolinum, 2009, s. 49. ISBN 978-80-246-1600-1.

¹²⁰ CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon), s. 161. ISBN 978-80-207-1625-5.

¹²¹ CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie*. Praha: Triton, 1998, s. 170. ISBN 80-85875-74-8.

¹²² FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960. XXII (Introduction).

3. AIDS – Biologická vs. nekonvenční rodina

Cunningham také reflektuje ve svých románech nepříznivé životní podmínky, v jejichž ohnisku se sám nacházel: epidemii AIDS. Tři postavy si procházejí tímto onemocněním: Erich z *Domova* a Zoe a Cassandra z *Těla a krve*. V rozhovoru pro čtenářsko-literární portál *Goodreads* se autor dotkl v této souvislosti tématu biologické rodiny. Byl svědkem toho, že některé se k onemocnění svých homosexuálních synů postavili velmi dobře, jiné na informaci o nemoci a sexuální orientaci zareagovaly trvalým přerušáním kontaktu. Proto si nemocní vytvořili vlastní uskupení napodobující funkci těch skutečných rodin.¹²³

Takové dění je nepřímo navrženo ve zmíněných postavách, které, čelíce faktu vlastní smrtelnosti, potřebují jakoukoliv formu blízkosti. Erich si nachází náhradní „rodinu“ v trojici Bobby – Jonathan – Clare, jejíž strukturu, jak jsme již viděli, později zápasem se smrtí naruší.

V době vztahu s Jonathanem je ovšem naznačeno, že Ericha zapudili rodiče už před nemocí, jelikož zanechal studia. Uzpůsoben samotářskému životu odvykl hlubšímu lidskému kontaktu, což se projevuje v jeho neschopnosti se sblížit s ostatními. Až s nástupem nemoci se dostane do postavení, kdy se pokouší nalézt podporu v okolí. Nemoc pro něj totiž znamená úzkostný stav, v němž si více uvědomuje vrženost do smrti¹²⁴ a zároveň neodvratné přibližování k tomuto bodu. Proto také ostatní vyhledává, navíc mění prostory, kde žije (přestěhuje se za touto „novou rodinou“) – jedná se o typické aktualizace v životě pacienta.¹²⁵

Problémem se stává také názor společnosti, která Ericha a jemu podobné vnímá, jako kdyby nakazit se touto nemocí bylo srovnatelné spáchání zločinu. Vůči pacientům vznikají předsudky¹²⁶; na základě neinformovanosti se od Ericha pomalu distancuje poslední člen rodiny, se kterým je v kontaktu: sestra, jež se obává nákazy vlastních dětí.¹²⁷ Přijmout fakt onemocnění se pojí s vědomím, že už pacient mající AIDS nemůže tolik zasahovat do dění okolo sebe, včetně smrti svých stejně nemocných přátel nebo

¹²³ CUNNINGHAM, Michael. *Interview with Michael Cunningham*. Připravila GEORGE, Lynell. Goodreads [online]. May, 2014 [cit. 2018-03-14]. Dostupné z:

https://www.goodreads.com/interviews/show/944.Michael_Cunningham

¹²⁴ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenth, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, s. 287. ISBN 80-7298-048-3.

¹²⁵ KRÍVOHLAVÝ, Jaro (dle Moos a Schaefer). *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 37. ISBN 8024701790.

¹²⁶ ALCAMO, I. Edward. *AIDS in the modern world*. Malden, Mass., USA: Blackwell Science, c2002, s. 77. ISBN 0632044748.

¹²⁷ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 353. ISBN 80-207-1188-0.

zhoršování zdravotního stavu.¹²⁸ Erich je tohoto svědkem nejen u sebe, ale u svého nejlepšího přítele, v němž vidí, čím se brzy stane. Bobby předpovídá jeho budoucí proměnu, kterou charakterizuje návratem do minulosti.¹²⁹ Erich skutečně jde ve svém životě pozpátku, projevuje klasické projevy regrese, neboli toho, že se vrací chováním do předchozího životního stádia, dětství.¹³⁰ Tento obranný mechanismus je zároveň jedním z příznaků. AIDS negativně ovlivňuje nervovou činnost, proto nemocný častěji zapomíná a slábne u něho schopnost logického uvažování, někdy až do takové míry, že musí přenechat péči o sebe jiným; nemocí je zasažena také osobnost, která se mění.¹³¹ Erich se projevuje náhle netrpělivě a výbušně a jeho duševno dospěje do fáze nepřítomnosti a nevnímavosti okolního světa, ačkoli prožité okamžiky a přibližující se smrt zbavily jeho „druhé“ dětství nevinnosti.¹³² Následkem je také odpovídající transformace jednání Bobbyho a Jonathana: o Erichovi hovoří ve třetí osobě, i když se nachází vedle nich, mluví o něm a na něj jako starostliví rodiče. Kromě psychična se mění také fyzično: Erich hubne, ztrácí energii, trpí projevy chřipky, občas přestává vidět. Křivka života podobná vystřelenému šípu, jak ji definoval Jung, spěje u Ericha do okamžiku, kde ale místo kompletní destrukce nastane životem zrušený klid.¹³³ Erich toto přijímá pomocí smířlivosti dané regresí, smrt jakožto temnou propast pravděpodobně vnímá s podivem, který v sobě neobsahuje strach.¹³⁴ V příběhu tento vzestup života a sestup ke konci kontrastuje ve dvojici Ericha a Rebecy, mezi nimiž vzniká zvláštní druh přátelství. Zatímco Rebecca roste, Erichovi ubývají síly; zatímco ona se učí chodit na nočník, Erich se v noci pomočuje a potí. A co je nepodstatnější, zatímco ona vystoupá ze svého nevědomí, Erich se do něj propadá.¹³⁵

Iniciátorem pravidelného setkávání se, které je přeměněno na spolubydlení v domě ve Woodstocku, není Erichův bývalý milenec Jonathan (jenom poprvé), ale Bobby. Ačkoli oba dva jsou spojeni podobnými zkušenostmi se smrtí, postoj k Erichově nemoci je

¹²⁸ ALCAMO, I. Edward. *AIDS in the modern world*. Malden, Mass., USA: Blackwell Science, c2002, s. 77. ISBN 0632044748.

¹²⁹ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 355. ISBN 80-207-1188-0.

¹³⁰ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 106. ISBN 8024701790.

¹³¹ ALCAMO, I. Edward. *AIDS in the modern world*. Malden, Mass., USA: Blackwell Science, c2002, s. 34. ISBN 0632044748.

¹³² CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 378. ISBN 80-207-1188-0.

¹³³ JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Stati vybral a z něm. originálu přeložil Karel Plocek; Předml. napsal Ludvík Běťák. Brno: Atlantis, 1994, s. 108. ISBN 80-7108-087-X.

¹³⁴ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 375. ISBN 80-207-1188-0.

¹³⁵ JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Stati vybral a z něm. originálu přeložil Karel Plocek; Předml. napsal Ludvík Běťák. Brno: Atlantis, 1994, s. 106. ISBN 80-7108-087-X.

rozděluje. Jonathan je z dětství mnohem víc úzkostně nastavený¹³⁶, neboť v jeho rodině na rozdíl do Bobbyho stále visí jakási „nevyslovenost“ (viz čtvrtá kapitola). Bobby má největší snahu pomoci, prokazuje taktéž nejvíce soucitu, jelikož ví, jaké to je přijít navzdý o biologickou rodinu (i ve fyzickém slova smyslu) a byl jako on očitým svědkem umírání. Touha držet Ericha v náručí¹³⁷ je touhou vykompenzovat si to, že umírajícího bratra Carltona objímat nemohl. Jonathan se brání nahlédnout do zrcadla smrtelnosti jako postavy *Sněhové královny* v popelové scéně, při pohledu na chřadnoucího Ericha má strach o jistotu vlastního bytí.¹³⁸ Důkazům pomíjivosti člověka, které na Erichovi jeho nemoc vytváří, se chce vyhnout: má vnitřní nutkání před nimi utéct nebo je spolu s Erichem zahubit.¹³⁹ Smrt najednou není veřejnou událostí v tom smyslu, že se nachází daleko od něj v nedohledném budoucnu, ale je blíže než kdy dřív¹⁴⁰ – a to ho děsí a zároveň se za to stydí. Podobně jako Tyler z *Královny* kolísá mezi dvěma pozicemi, uvědomovanou sobeckostí a projevovanou milosrdností. Na rozdíl od něj tato milosrdnost vychází z (sebe)lítosti a ne citu. Přestože Ericha nikdy nemiloval (a on jeho), tvrdí mu to: „Nechtěl jsem, aby zemřel s pocitem, že kolem něj nikdy nepřešla opravdová láska“¹⁴¹; a vzápětí tuto situaci porovnává se sebou, který ji ještě nezažil. Láska a smrt se ukazují být opět těsně spojeny – oba lásku hledají jako smysl a únik před smrtí v podobě AIDS epidemie, ale jeden druhému jej nemůže vyplnit. U Ericha to vyvolává zoufalost, u Jonathana zlost¹⁴², ten ale Erichovi poskytuje uklidňující iluzi – má pocit, že si to vzhledem ke svému stavu zaslouží. Clare se chová v jejich rodině nejlhostejněji, na existenci Ericha jí příliš nezáleží a starost o něj bere jako povinnost spojenou se staráním se o svou dceru.

Nově vytvořená rodina ale nakonec funguje. Snaží se usnadnit Erichovi jeho umírání, stará se o něj, akceptuje jeho nemoc (Bobby více, Jonathan ve vztahu k sobě méně). Největší intimita se projevuje v závěrečné scéně s koupáním v ledovém jezírku, kdy se všichni tři hrdinové nachází kousek od smrti a zjištění, že na ni nejsou nikdy

¹³⁶ NAKONEČNÝ, Milan. *Motivace lidského chování*. Praha: Academia, 1996, s. 226. ISBN 80-200-0592-7.

¹³⁷ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 355. ISBN 80-207-1188-0.

¹³⁸ CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie*. Praha: Triton, 1998, s. 170. ISBN 80-85875-74-8.

¹³⁹ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 337. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenth, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti., s. 289. ISBN 80-7298-048-3.

¹⁴¹ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 361. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁴² Tamtéž, s. 201.

připraveni.¹⁴³ Erichova dřívější honba za láskou, kterou mu Jonathan nalhával, je nahrazena prostým přáním zažít něco silného, co mu ještě připomene jeho existenci. Ledová voda, do níž vstupuje, sice vyvolává vjem bolesti, ale ta ho navrácí do vědomého a přítomného života, možná naposled se neztrácí sám v sobě. Ve stejné chvíli Jonathan přestává utíkat do minulosti nebo budoucnosti¹⁴⁴ a pátrat po smyslu života nebo naplňujícím štěstí. Sám okamžik jej naplňuje, mohl by být perfektním životním závěrem; na to by bez Erichova umírání nikdy nepřišel. Stejně jako ve *Sněhové královně* je silně očekáváno dokonání umírání, ale toto vyvrcholení příběhu se v případě Ericha i Beth záměrně přeskakuje, autor se této očekávanosti brání. Naopak tam, kde smrt očekávaná není, se náhle objeví a způsob, jakým postavy zemřely, se blíží k absurditě (Bobbyho bratr Carlton projde skleněnými dveřmi, Jonathanův otec dostane infarkt cestou k poštovní schránce, Bobbyho otec usne s nezhaslou cigaretou a uhoří ve vlastním domě, Ben se utopí v moři, Tylerovu a Barettovu matku zasáhne blesk). Cunningham dobře pracuje s ozvláštněním tohoto motivu.

Zoe, mladší Constantinova dcera, patří mezi vzrůstající počet ženských pacientek nakažených od partnera, u nichž o nemoci nebyl informován a navíc si ani nebyl vědom rizika heterosexuálního přenosu viru HIV.¹⁴⁵ Právě s takovým partnerem má Zoe dítě, Jamala, o nějž se kvůli nemoci již nedokáže plně starat. Kromě pomoci přicházející od transvestitní kamarádky Cassandry, již je později sdělena totožná diagnóza, jí s opatrováním syna pomáhá také její matka Mary (díky Cassandře, která ji vyhledá). Teprve následkem nemoci coby mezní situaci Zoe s biologickou rodinou naváže přetržený kontakt; předtím komunikovala se členy rodiny sporadicky, možná také vzhledem k odehrávajícím se skutečnostem v jejím životě (drogová závislost, promiskuita). Rodina se od ní neodvrátí, naopak se jí snaží vše ulehčit.

Zvládání nezvratného konce, který se může oddálit nespolehlivými léky, je u Zoe problematické – ze začátku se k němu staví skrze popírání, kdy považuje tuto záležitost za něco, co se jí netýká¹⁴⁶ – co je v ní a zároveň mimo ni. Má dojem, že nemoc může vytěsnit normálním, každodenním životem, ale ten jí nabourávají četnější příznaky. Rovněž Cassandra není ochotná si připustit, co se s ní děje, Kaposiho sarkom projevující se nádorovitými skvrnami růžové až fialové barvy, který později může

¹⁴³ Tamtéž, s. 387.

¹⁴⁴ JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Stati vybral a z něm. originálu přeložil Karel Plocek; Předml. napsal Ludvík Běťák. Brno: Atlantis, 1994, s. 98. ISBN 80-7108-087-X.

¹⁴⁵ ALCAMO, I. Edward. *AIDS in the modern world*. Malden, Mass., USA: Blackwell Science, c2002, s. 77-78. ISBN 0632044748.

¹⁴⁶ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 106. ISBN 8024701790.

postihnout vnitřní orgány¹⁴⁷, na nohou zakrývá černými punčochami. Teprve díky Jamalovi si obě uvědomí, že nemohou dále před realitou utíkat. Naopak je nutno se připravit na měnící se životní podmínky, smířit se s nimi a přistoupit k řešení¹⁴⁸, zde ohledně Jamalovy výchovy. Členové Zoeiny rodiny zprvu nemoc také popírají. Přestože průběh onemocnění velmi dobře zná, její bratr Will nedokáže sloučit AIDS s útulně a ordinérně působícím Zoeiným bytem, kde zkrátka nemůže žít nikdo tak vážně nemocný.¹⁴⁹ Netradiční blízkost smrti a erotiky se projevuje na Jamalovi, který po několika letech od přijetí matčiny nemoci utíká k sexuálnímu objevování.

V obou románech je v souvislosti se smrtí výrazně akcentován motiv času. Nejedná se jen o trýznivé onemocnění, které s časem postupuje, ale také o fakt, že času je vždy nedostatek: mnohokrát zazní z úst charakterů, že časem dosud mrhali, že na umírání nejsou připravení (Erich, Zoe, Jonathanův otec a další), čemuž by tak ovšem bylo v kterémkoliv bodu. Erich a Zoe trpí onou nenaplněností, považují svůj život za příliš obyčejný na to, aby ho mohli jen tak opustit – znovu se objevuje touha po přesahujícím výtvoru, který by mohli nechat za sebou, a simultánně se prolíná s uvědoměním rozvíjeným v *Královně*, že smrt člověka má jen omezený dosah jen na ty, co jej znali. V tom vidí Zoe největší neštěstí.¹⁵⁰ Cassandru trápí také jiný strach než ten ze smrti: strach z toho, že bude brzo slabá, ale z obranných mechanismů vybírá vedle popírání i humor.

Zoe neví „jestli opouští čas, nebo jestli do něj vstupuje hlouběji“¹⁵¹, odchází za hranici, kde to není rozpoznatelné. Mimočasovost je pozorovatelná skrze vztah s jejím synem, kdy oba touží po prolnutí toho „dobrého“ času, tzn. užít si společně chvíle, když Zoe zrovna netrpí akutními příznaky nemoci. Nemoc ale stále více Zoe od Jamalem běžné pojmávaného času odtrhává, jejich linky se přestávají protínat. Zoe se, stejně jako Erich, začíná stávat nemocí samou¹⁵² a nachází kdesi mezi životem a smrtí, noří se do totožného typu nevědomosti a někteří o ní taktéž mluví ve třetí osobě, jako kdyby už do světa živých nepatřila. Bystrým pozorováním léta, kde vrchol trvá jen chvíličku a pak se

¹⁴⁷ ALCAMO, I. Edward. *AIDS in the modern world*. Malden, Mass., USA: Blackwell Science, c2002, s. 34. ISBN 0632044748.

¹⁴⁸ MIKŠÍK, Oldřich. *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*. Praha: Karolinum, 2009, s. 49. ISBN 978-80-246-1600-1.

¹⁴⁹ CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 291. ISBN 978-80-207-1547-0.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 296.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 349.

¹⁵² Tamtéž, s. 243.

svažuje k podzimu¹⁵³ tak jako ona Jungova křivka lidského života, sleduje Zoe proces zániku sebe samé. Období podzimu a spění do smrti nemá ale dle postav očekávatelnou rychlost a pompéznost, naproti tomu je zpomalené a ztrácející časové ohraničení.¹⁵⁴ Blížící se smrt také v čase zmrazuje to, co by se za jiných okolností odehrávalo jinak, např. hádky mezi Willem a jeho otcem nebo únavu a odpor (obojí potlačované, neboť daný člověk umírá – Susan analogicky s Barettem). Tuto „funkci“ úmrtí, potažmo pohřbů jsme viděli již v *Královně*. Čas také prochází všemi fázemi Zoeina stavění se ke smrtelnosti – od popírání, přes zoufalství až k přijetí. Zatímco Beth se umírat „učila“, Zoe vidí na svém konci umírání jako přirozenou schopnost, kterou má v sobě každý, kdo žije.¹⁵⁵ Opět se potvrzuje nezrušitelnost toho, že smrt je pobytu vlastní a možnost neexistence těsně přiléhá k možnosti existence.¹⁵⁶

Již zde je patrná inspirace Whitmanem (analyzována v páté kapitole). Erich a Zoe ztrácejí kontrolu nad svým fyzickým tělem, které jako by se rozpadalo, splývají s okolím, s ulicí. Děsivá zkušenost se během času přemění do smíření a věří, že po rozloučení s podporující rodinou bude pohřbená pod strom, aby se v něj mohla obrátit a proplést se s jeho tělem.¹⁵⁷

Ať už najdou pochopení v rodině vlastní (Zoe) nebo v netradičním uskupení přátel/milenců/příslušníků jiné rodiny (Erich a Cassandra), potřeba nezůstat sám během umírání je uspokojena.

¹⁵³ Tamtéž, s. 351.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 382.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 393.

¹⁵⁶ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, s. 282. ISBN 80-7298-048-3.

¹⁵⁷ CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 389. ISBN 978-80-207-1547-0.

4. Ztráta dítěte

Již ve druhé kapitole bylo otevřeno téma smrti dítěte v rodině (Susan – Ben). Jak taková tragédie působí na rodiny v Cunninghamových románech?

4.1 Vnější stmelení, vnitřní rozkol – *Domov na konci světa*

Dvojitá ztráta sourozence a zároveň dítěte se odehrává v *Domově na konci světa*. V prvním případě jde o Bobbyho bratra Carltona, který umírá na následky poranění, když projde skleněnými dveřmi, v případě druhém o dítě Jonathanových rodičů, které zemřelo při porodu. Opět se rozehrávají dva póly: stmelení a rozkol, a to jak zvnějšku, tak i zvnitřku.

V obou případech je zde přítomno předjímání události, která má poznamenat Jonathana a Bobbyho a jejich rodiny na celý život. Jemné textové náznaky provází například těhotenství Jonathanovy matky, kdy Jonathan (aniž by nám byl poskytnut pohled druhé strany) vehementně otci tvrdí, že „Maminka to děťátko vůbec nechce. Řekla mi, že ty ho chceš a ona ne.“¹⁵⁸, vyjádřiv celkovou rodinnou atmosféru. Jako dítě, velmi vnímavé k okolním podnětům, vycitíuje, že radost z očekávání je jen poloviční. Jako by tu rezonovalo faulknerovské téma „krkavčí“ matky, jež vnímá očekávání jako nedobrovolná muka, pomstu od vlastního manžela (i tak ji ale dívčím sklon zasáhne). Vidíme to i na komunikaci mezi Nedem a Alicím, která vážne. Zatímco otec spatřuje v budoucím potomkovi záruku naděje na lepší poměry, než mají doposud, matka se k tomu staví skepticky slovy „uvidíme“¹⁵⁹ a tím ignoruje Nedovy pokusy o konverzaci prostřednictvím toho jediného, co by je mohlo znovu spojit v řeči i vztahu – dítěte. Krize této rodiny probíhá dávno před úmrtím maličky, které ji pouze urychlí. I bezprostřední reakce na tuto událost se mezi nimi liší: otec se podá přirozené emoci smutku v pláči, matka se stává navenek emočně plochou, netečnou. Její projev zoufalství se děje v objetí Jonathana: skrze něj manifestuje přivlastnění si Jonathanovy lásky, která jí jako jediná zbyla, a odmítnutí sdílet ji se svým manželem: „[...] snažil jsem se k otci vrátit, ale matka byla příliš silná“.¹⁶⁰ Ned pochopí, že už nemá moc cokoliv ovlivnit a stáhne se – vnitřní rodinná nestabilita je učiněna věčnou. Navenek vše vypadá v pořádku (Jonathan popisuje jejich vztah poté jako sourozenecký s absencí hádek¹⁶¹), ale vnitřně už jsou škody nenapravitelné – nebýt této události, mohly by

¹⁵⁸ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 20. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 17.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 23.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 28.

spory v jejich manželství vystupňovat později, takto je hned od počátku románu stanoveno, v čem Jonathan vyrůstá. Tragédie je nesblížila, což může být mimo jiné dáno také rozdílným postojem k truchlení. Alicin a Nedův postoj potvrzuje, že ženské reakce jsou hlavně pasivní ve smyslu podání se tragédii, mužské spějí k aktivnímu vyrovnávání se; a právě toto může prohloubit nedorozumění mezi rodiči a přispět k rozhořčenému pocitu, že jeden druhému nerozumí, a tudíž si nemohou adekvátně pomoci. Tento častý problém vrcholí především v prvních letech po této ztrátě.¹⁶² Tady je umocněn již dřívější krizí a objevuje se ihned. Matka se vymezuje vůči otci také nevědomky, Jonathanovými slovy má okolo sebe „silové pole“¹⁶³, které se objevilo až po strastiplném porodu, při němž neprožila jen smrt novorozeňátka, ale rovněž svojí vlastní klinickou smrt. Také z tohoto důvodu manželství nemůže být takové jako předtím, Alice je navždy tou, která se ocitla na druhém břehu, a takový zážitek je nepopsatelný (a opravdu nikdy nepopsán). Dvořáková uvádí ve své práci výklad Reiko Schwab, která zmiňuje, že žena přestává po ztrátě dítěte vyhledávat sex s partnerem, při pokusech ze strany manžela se cítí znechucena¹⁶⁴ a přesně jako Alice, že toho není schopna.¹⁶⁵ Podvědomě se brání utrpení, jež by mohlo způsobit další těhotenství a další nešťastný porod¹⁶⁶, nepřekonatelná představa tohoto pro ni dělá jejich fyzické spojení nemožným. Zato se upne na zbývající dítě, Jonathana; figuruje v jejich vztahu s Bobbym. Se ztrátou se smiřuje také za pomoci léků, které si chlapci pak mezi sebou „dealují“.

4.2 Postupný rozpad – *Domov na konci světa*

Carltonův osud je podobně předznamenán. Kromě retrospektivního Bobbyho vidění, které explicitně rozděluje časovou linku před a po („A tak tu máme Carltona několik

¹⁶² LITTLEWOOD, Jane L., CRAMER, Duncan, HOEKSTRA, Jossete a HUMPHREY, G. B. *Gender differences in parental coping following their child's death*. British Journal of Guidance & Counselling [online]. 2007, 19(2), 139-148 [cit. 2018-03-23]. DOI: 10.1080/03069889108253598. ISSN 0306-9885. Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/233253327_Gender_Differences_in_Parental_Coping_Following_their_Child's_Death Taktéž viz pozn. 161.

¹⁶³ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 24. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁶⁴ DVOŘÁKOVÁ, Šárka (dle SCHWAB, Reiko). *Non-traditional Relationships in the Selected Works of Michael Cunningham*. Olomouc, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra anglistiky a amerikanistiky. Vedoucí práce PhDr. Matthew Sweney, Ph.D, s. 33.

¹⁶⁵ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 72. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁶⁶ HENLEY, Alix a KOHNER, Nancy. *When a baby dies. The experience of latemiscarriage, stillbirth and neonatal death* [e-book]. London: Routledge, 2003, s. 97. Dostupné z: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134527359>

měsíců před jeho smrtí¹⁶⁷), je signalizován také polohou jejich domu vedle hřbitova a Carltonovou aurou, jež ho obklopuje: „[...] přináší vůni hřbitova, jeho starý sníh“.¹⁶⁸ Na hřbitově spolu se svým bratrem tráví spoustu času, prožívá první milostné i drogové zkušenosti – výsměšně se slučují běžné činnosti s prostředím, kde pro mnohé skončily. Sníh znovu symbolizuje, jako ve *Sněhové královně*, ledové království smrti a drogové opojení, čehož je docíleno podobnou scénou, kdy se při bratrských experimentech LSD otevřeným oknem do pokoje dostávají vločky sněhu.¹⁶⁹ Předzvěst Carltonova doslovného pádu je v též pasáži způsobena letadlem, které s podivnými zvuky krouží nad nimi, jako kdyby se každou chvílí mohlo zřítit k zemi.

Jonathanova rodina zkouší uchovat alespoň svojí vnějškovou funkci, avšak smrt Carltona způsobí úplný rozpad Bobbyho rodiny. Dvořáková s odkazem na studii Lang a Gottlieb uvádí, že v porovnání s úmrtím novorozeněte náhlá smrt již staršího dítěte znamená pro rodiče mnohem větší ránu.¹⁷⁰ Porovnat tuto disproporci lze mezi rodinami i v rámci jen Bobbyho rodiny – při uvedení do příběhu se setkáváme s kratičkou poznámkou o nenarozených sourozencích, kteří „jako chabé jiskřičky uhasli ještě v matčině lůně“¹⁷¹. Bobbyho rodiče toto dokázali překonat, odložit strach (na rozdíl od Alice) a pokoušet se o dalšího potomka. Co však překonat nedokázali, byl právě Carltonův odchod. Pro Bobbyho matku je bolest natolik intenzivní a neuchopitelná, že končí svůj život po několika letech sebevraždou. Ač je to vnímáno ostatními jako nešťastná náhoda, Bobby je přesvědčen, že její předávkování léky na spaní bylo úmyslné a také očekávané. Matky se často od běžného světa částečně segregují, odpoutávají se od okolního dění i vztahů.¹⁷² V případě Bobbyho matky jde ale o postupný *absolutní* distanc od normálního života po Carltonově pohřbu ve prospěch dobrovolného vstupování do sněhové říše smrti; je definitivní a silnější než Alicino pouhé „pole“. Na její sebevraždu Bobby s otcem tedy reagují klidně, poznavše, že nebylo možno zabránit tomuto „logickému“ dovršení. Matka na něj Bobbyho připravila

¹⁶⁷ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 30. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 37.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 33.

¹⁷⁰ DVOŘÁKOVÁ, Šárka (dle GOTTLIEB, Laurie a LANG, Ariella). *Non-traditional Relationships in the Selected Works of Michael Cunningham*. Olomouc, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra anglistiky a amerikanistiky. Vedoucí práce PhDr. Matthew Sweney, Ph.D, s. 33.

¹⁷¹ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 29. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁷² BUCKLE, Jennifer L. a FLEMING, Stephen J. *Parenting after the death of a child: a practitioner's guide*. New York: Routledge, 2010, s. 84. ISBN 978-0-415-99573-3.

prostým gestem pohlazení, kterým se na chvíli spojila s jeho světem, aby se od něj navždy odloučila.¹⁷³ Nezachránilo ji upnout se na lásku zbývajícího dítěte, příliš se trápila tím, že všechno budoucí, co mohli společně prožívat v jejich domově, je nenávratně ztraceno.¹⁷⁴ Carlton jakožto starší pro ni představoval milovaného syna, který měl už více nakročeno k budoucnosti, kterou s ním očekávala a těšila se na ni. Vědomí, že jej nebude moci již doprovázet na důležitých životních událostech, ji zdrtí. Místo toho, aby se pokusila se ze své bolesti vypovědět, emocionálně vyjádřit, v čemž Kübler-Ross spatřuje nutnou potřebu pro trpící rodiče¹⁷⁵, se pasivně událostí nechává pohltit a před vlnou emocí volí únikovou metodu, podporovanou navíc tlumícími pilulkami. Ty jsou naopak viděny v kübler-rossovském pojetí viděny negativně, neumožňují totiž dostat se k vlastní škále pocitů, jež by měla být nahlas vyjádřena.¹⁷⁶ Bobbyho matka si to ale neuvědomuje, bolest potlačuje a odmítá proniknout do svého trpícího nitra. A proto se bolest, která by se tímto porozumění sama sobě, měla mírnit¹⁷⁷, naopak zvětšuje až za neúnosnou mez.

4.2.1 Sourozenecké truchlení

Smrt sourozence znamená otřes taktéž pro oba přátele, třebaže v té době jsou ještě dětmi. Potřeba prožívat truchlení stejně jako rodiče se ale může setkat minimální odezvou, neboť ti jsou příliš zaměstnáni vlastním žalem.¹⁷⁸ Jonathan po hádce Neda a Alice přichází do ložnice za otcem a žádá jeho pozornost, touží utěšit tak, jak on se předtím snažil utěšit je. Dítě potřebuje vědět, že mateřská a otcovská něha navzdory lásce ztracené nikam nezmizela spolu s ní.¹⁷⁹ Ned ale projevuje přesně to, jak by se rodič v takové situaci chovat neměl, vyhání ho ze svého prostoru smutnění a frustrovaně popírá jeho dvě zásadní potřeby skrze proklínáním jeho nedostatků (jako kluk lpí na hračce panenky): „Co se to s tebou děje?“¹⁸⁰ Zklamáný otec na něm projektuje svou

¹⁷³ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 91. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁷⁴ HENLEY, Alix a KOHNER, Nancy. *When a baby dies. The experience of late miscarriage, stillbirth and neonatal death* [e-book]. London: Routledge, 2003, s. 61. Dostupné z: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134527359>

¹⁷⁵ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *O dětech a smrti*. Přeložil Jiří KRÁLOVEC. Praha: ERMAT, 2003, s. 46. ISBN 80-903086-1-9.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 60.

¹⁷⁷ HENLEY, Alix a KOHNER, Nancy. *When a baby dies. The experience of late miscarriage, stillbirth and neonatal death* [e-book]. London: Routledge, 2003, s. 36. Dostupné z: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134527359>

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 86.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 90.

¹⁸⁰ CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 27. ISBN 80-207-1188-0.

nespokojenost z života, nevnímaje tu jeho, a Jonathana tak odradí od všech dalších pokusů hledat u svých rodičů pochopení či diskusi o dívčině úmrtí. Doma se o něm nikdy cele a upřímně nemluví. Stejný problém prožívá Bobby – vzhledem ke stavu své matky a jistému otcovu podivínství si o smutku nemůže s nikým promluvit¹⁸¹, dokonce se zde občas obrací role otec-syn, kdy se Bobby stará o něj (např. jde ho uložit do postele, rozhání jeho nejistotu v rozhodování) a pomáhá mu překonat jeho pocity, aniž by to opět probíhalo obráceně.

Až při setkání s Jonathanem se oběma dostává částečnému vyléčení těchto křivd, neboť tyto dva jsou spojení podobnými zkušenosti, což také dále formuje jejich vztah. Dělá jej nerozlučným, neboť mají „závazky kdesi mimo svět živých“¹⁸², jimž nikdo jiný kromě nich neporozumí. Bobby v chlapeckém věku vyhledává přítomnost Jonathanovy rodiny, kde hledá náhradu „tepla domova“, protože v tom jeho ho milovaný bratr opustil. V Nedovi a Alici vidí ideální verzi toho, jak by mohla dopadnout jejich rodina, kdyby ona rána byla o trochu únosnější a vyrovnávání se s ní zvoleno lépe. A po ztrátě také svého otce se na ně upíná daleko více – zůstane u nich osm let.

4.3 Totální rozbití – *Vzorové dny* (1. a 2. část)

Ve *Vzorových dnech*, konkrétně v prvním příběhu ze tří, jenž se odehrává v historickém New Yorku, je rodinný rozpad rychlejší. Opět je to dáno tím, že již před neštěstím se rodina stala nefunkční – nemoc matky a otce způsobila, že svoje rodičovské povinnosti nemohli dále vykonávat či se jim vyhýbali; a po úmrtí svého staršího syna Simona na ně rezignovali. Dostal je na starosti mladší, sotva třináctiletý syn Lucas. Můžeme vidět několik paralel s *Domovem* – fakt, že smrt postihla staršího ze sourozenců a taktéž matčinu uzavřenost do vlastního světa ložnice, který začal být nedostupným. V jiném se ale příběh liší.

Pro Lucase, který je již od narození fyzicky a psychicky postižený, znamená největší starost nikoli smrt staršího bratra, ale výměna funkční pozice rodiče-dítě. Podle Křivohlavého, jenž vychází z autorů Moss a Schaefer, je toto jedna z aktualizací, s níž je zapotřebí se smířit a přizpůsobit se jí.¹⁸³ Obě strany se však podávají extrémním

¹⁸¹ DVOŘÁKOVÁ, Šárka (dle LANG, Ariella a GOTTLIEB, Laurie). *Non-traditional Relationships in the Selected Works of Michael Cunningham*. Olomouc, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra anglistiky a amerikanistiky. Vedoucí práce PhDr. Matthew Sweney, Ph.D, s. 35.

¹⁸² CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35, s. 379. ISBN 80-207-1188-0.

¹⁸³ KŘIVOHLAVÝ, Jaro (dle Moss a Schaefer). *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002., s. 37. ISBN 8024701790.

výchylkám – zatímco rodiče se nesnaží bojovat, Lucas si nemůže přivyknout nově dané odpovědnosti. Stále zoufale a opakovaně doufá, že si ji převezmou zpátky a učiní rodinu znovu funkční: „Domníval se, že otec zvládne vyjít ven [...]“.¹⁸⁴ V této naději naráží; otce a matku nachází po příchodu z práce tam, kde je předtím opustil, čekají na to, co jim přinese, a přijímají fakt, že se to nemusí ani stát.

Smutek se nejvíce projevuje u matky, jež nedokáže rozlišit čas a slyší hlas svého zemřelého syna (z čehož potom Lucas usoudí, že Simon je uvězněn v předmětech kolem nich), v poeovské ozvěně touží vkročit do říše mrtvých a následovat svého syna, aby tam nebyl sám – toto přání vrcholí v hysterických výkřicích, kdy chce ukončit spíše vlastní trápení: „Měla bych být mrtvá s ním!“.¹⁸⁵ Nakonec zapomíná podobu svých dalších synů, kteří také zemřeli (např. na chřipku), a v paměti vystupuje jen obraz syna posledně odejitého. I přeživšího Lucase si se Simonem zmateně plete, jako by nevnímala jeho přítomnost v tomto světě – text v náznacích opět předpovídá Lucasův budoucí osud, kdy si v nejzazších chvílích života uvědomuje, že sem opravdu nikdy nepatřil, jeho místo bylo vždy ve světě mrtvých.¹⁸⁶ Toto koresponduje s whitmanovským pojetím smrti (viz pátá kapitola).

Signifikantní je pro zbylé postavy absence viditelného truchlení. Lucasův otec trpící rozsáhlou plicní chorobou k tomu nemá dispozice – stěží zvládne promluvit, veškerou energii soustředí na uchování svého bytí-tu. Ostatní věci jdou stranou. Ukazuje se, že ani Catherine Simona neviděla jako svou životní lásku a budoucího manžela, ale především coby záchranu její pověsti (čeká nemanželské dítě). Jeho smrti lituje a klade si vinu za to, že jej ke svatbě tlačila¹⁸⁷, ale její lítost je na hraně sobeckosti, neboť zachováním dítěte „pro Simona“ se snaží odčinit hřích, který spáchala, a očistit hlavně sebe sama – ne ponechat připomínku na milovaného muže. Medailonku se Simonovým portrétem a ústřížkem vlasů, který jako připomínka *má* sloužit, se Catherine zbavuje a překládá odpovědnost jeho vlastnictví na Lucase. Ten doslova cítí onu tíhu, která mu tímto byla dána, avšak přívěsek zpočátku vnímá jako propojení s Catherine, ne se svým bratrem, neboť jeho vztah k Simonovi je poznamenán jejich nesrovnatelností. Po jeho smrti má pocit, že jeho bratr stále zůstal jeho sokem a v centru jejich soupeření je právě Catherine. Až na konci příběhu dochází k očištění vztahu a skutečnému bratrskému

¹⁸⁴ CUNNINGHAM, Michael. *Vzorové dny*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2006. Světová knihovna (Odeon), sv. 43, s. 40. ISBN 80-207-1214-3.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 56.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 92.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 65.

propojení Lucasovou příslušností k mrtvým – přesvědčením, že se Simon obětoval pro Catherine tak jako Lucas. Do té doby se k úmrtí bratra staví (nevědomky) cynicky: rozvíjí otázku, kam doma pověsit jeho podobiznu, když na zdi visí portréty všech možných mrtvých¹⁸⁸; v ironickém nahrazení svatby pohřbem vidí štěstí, neboť blízkost těchto dvou událostí způsobila, že jídlo „mohli [...] použít na zádušní hostinu”.¹⁸⁹ Narušuje kontrastní vidění radosti a žalu a přeměňuje je, osvobozen svým postižením od obvyklých konvencí, do dvou stran jedné mince. To si jiné postavy dovolit nemohou. Lucas si přiznává, že nepocituje žádný zármutek, dokonce bratrovy poslední známky nedávné přítomnosti jako je vůně nebo pot odhání¹⁹⁰, bratrův skon v něm vyvolává především otázky, co následuje po něm.

Děsivá zaměnitelnost, patrná u matčina vnímání synů, se také ukazuje v tom, že Lucas nastupuje na Simonovou pozici v továrně a navíc ke stroji, jenž jeho bratra rozdrtil. Industriální revoluce smazává individualitu, neboť náhle není důležité, kdo práci vykonává, ale zda je schopen ji vykonávat. Smrt je brána jen jako nutné zlo, které zpomalí výrobu.

Druhý příběh nám odhaluje osud osmatřicetileté Cat, která taktéž přišla o syna Luka v následku náhlé nemoci. Od této události uběhlo už devět let, ale Cat se k ní uprostřed denní rutiny v myšlenkách stále vrací. Není výjimkou, že rodič po úmrtí svého dítěte pocituje vedle smutku nenávist vztaženou na vše a všechny kolem sebe, včetně vlastní osoby.¹⁹¹ Ale Cat hodnotí nenávist vůči sobě jako nedostatečnou, jelikož neustrnula na místě a „chce žít dál“¹⁹², což podle ní ale působí jako zpochybňující faktor její lásky k synovi. To, že nezemřela spolu s ním, vyznívá jako popření stoprocentního mateřského pouta. K tomu přispívá ještě fakt, že slepě důvěřovala nesprávné lékařské diagnóze a nedokázala splnit hlavní rodičovskou povinnost – uchránit své dítě¹⁹³ před koncem. Dvojnásobná vina, kterou Cat cítí, formuje podobu jejího života: zprvu to je rozvod, následně práce u policie, kde Cat vyřizuje telefonáty od potenciálně nebezpečných lidí a snaží se tak bránit katastrofám v širší perspektivě.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 14.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 9.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 16.

¹⁹¹ HENLEY, Alix a KOHNER, Nancy. *When a baby dies. The experience of late miscarriage, stillbirth and neonatal death* [e-book]. London: Routledge, 2003. Dostupné z: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134527359>

¹⁹² CUNNINGHAM, Michael. *Vzorové dny*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2006. Světová knihovna (Odeon), sv. 43, s. 109. ISBN 80-207-1214-3.

¹⁹³ BUCKLE, Jennifer L. a FLEMING, Stephen J. *Parenting after the death of a child: a practitioner's guide*. New York: Routledge, 2010, s. 56. ISBN 978-0-415-99573-3

T. H. Lyngstad ve svém článku vycházejícím z prací, které se věnují tomuto tématu, shrnuje, že úmrtí dítěte je jedním z faktorů, které zvyšují pravděpodobnost rozvodu, neboť působené trauma rodinu ovlivňuje na dlouhou dobu.¹⁹⁴ Tuto fázi Catino manželství nepřežije, její externě projevovaný pocit provinilosti se opakuje až do vyhoření tohoto svazku.¹⁹⁵ Ukazuje se, že navzdory nepřízni osudu to byla Catina nesmířenost s ním, co manželství zničila. Trauma ale Cat ovlivňuje i po rozpadu vztahu (který se přidává na seznam věcí, jež vnímá jako své fatální selhání a v dalších vztazích uzavírá své já). Čím více si není schopna odpustit, tím více žádá toto odpuštění zvnějšku: jednak prací pro společnost, která je pro ni cestou odčinění; jednak návratem ve vzpomínkách k mrtvému synovi, u něhož ovšem o odpuštění pochybuje.¹⁹⁶ Ale právě proto, že vnitřní blok jí nedovolí přijmout, co se stalo, pocit nedostatečnosti se zvětšuje¹⁹⁷ a vrcholí v jiné záchraně dítěte, u něhož hrozí, že ji zabije (viz pátá kapitola). Gesto, které Cat vidí jako příležitost napravit spáchané zlo a začít znovu je jen skrytou únikovou metodou, jež by mohla mírnit negativní symptomy frustrace z překážky¹⁹⁸, v tomto případě viny. Takový únik vzniká reakčně sice opožděně, nicméně impuls jí k tomu dá až ze společnosti vyčleněný chlapec, jenž sebe po jejich seznámení symbolicky pojmenovává jménem jejího syna. To, před čím Cat varuje spolupracovník Pete, se stává skutečností: osobní a pracovní linky se střetnou, protože Cat v nich vinou traumatu vidí spojitost. Paradoxně (a ze stejného důvodu) v případě jejich vztahu se profesní oblast překlene v milostnou. Obě oblasti ale Cat v osobním životě rozbíjí za cenu nejisté budoucnosti s „novým“ Lukem, což její vinu může zmírnit, nebo znásobit.

Catinu zlobu způsobuje rovněž rozdílná percepce smrti se ženou, kterou policisté vyšetřují (viz pátá kapitola): ta vnímá smrt zbavenou psychické bolesti a nechává umírat osiřelé děti v této „blažené“ chvíli, kdežto Cat by dala cokoliv za to, aby její syn tenkrát nezemřel.

¹⁹⁴LYNGSTAD, Torkild Hovde. *Bereavement and divorce: Does the death of a child affect parents' marital stability?*. Family Science [online]. 2013, 4(1), 79-86 [cit. 2018-03-23]. DOI: 10.1080/19424620.2013.821762. ISSN 1942-4620.

Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/263221117_Bereavement_and_divorce_Does_the_death_of_a_child_affect_parents%27_marital_stability

¹⁹⁵CUNNINGHAM, Michael. *Vzorové dny*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2006. Světová knihovna (Odeon), sv. 43, s. 160. ISBN 80-207-1214-3.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 145.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 146.

¹⁹⁸ MIKŠÍK, Oldřich. *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*. Praha: Karolinum, 2009, s. 56. ISBN 978-80-246-1600-1.

Catina nenávist trpícího rodiče směřuje také k Bohu. Častým jevem po odchodu potomka je ohrožení náboženské víry spojené s pochybnostmi o ní, které ovšem může vést k vytvoření vlastního, individuálnějšího druhu víry.¹⁹⁹ Cat v Boha nevěří, je pro ni zkonkrétnělou bytostí, na níž si může vybíjet vztek za ztrátu. Nikdy neexistující náboženské vyznání není proto otřeseno, Bůh funguje jen jako hromosvod. Nicméně i tak hledá uklidňující naději a úlevu od těžkých myšlenek ve spirituálnu: právě pomocí vlastní víry v to, že Luke se stále nachází kdesi v tomto světě, v neurčité podobě.

¹⁹⁹ BUCKLE, Jennifer L. a FLEMING, Stephen J. *Parenting after the death of a child: a practitioner's guide*. New York: Routledge, 2010, s. 88. ISBN 978-0-415-99573-3

5. Posmrtný život a vnímání nadpozemského

Postavy ze čtyř vybraných románů často uvažují o posmrtném životě. Nejmonumentálnější myšlenky o nadpozemském životě jsou prezentovány ve *Vzorových dnech*. Již kompozice tří příběhů, které na sebe navzájem odkazují prostřednictvím stejných či podobných forem jména (Catherine – Cat, Lucas – Luke, Simon) a totožného místa děje (New York), které se jen proměňuje v čase, formálně naznačuje to, co napsal Whitman (a Lucas z prvního příběhu citoval jeho verše): „Nejmenší výhonek dokazuje, že skutečné není smrti“.²⁰⁰ Definitivnost skonu, po němž nic nenásleduje, je zde nahrazena jakousi whitmanovskou vírou v reinkarnaci. Ezra Greenspan, jenž ve své eseji zkoumal i jazyk Whitmanových veršů, uvádí, že ve *Stéblech trávy* se stanovuje koncepce života jako nepřetržité linie, jejíž pohyb se neustále mění a v časoprostoru nezaznamenává žádné okamžiky vzniku či zániku čehokoliv²⁰¹, zkrátka se chová jako řeka plynoucí do nekonečna. K tomuto symbolicky odkazuje motiv misky, která se vždy dostane do rukou postav ze všech časových rovin – prezentuje v sobě mj. také to, po čem toužil například Tyler a obecně lidská rasa – zanechat po sobě dílo, které přetrvá staletí a zruší konečnou platnost smrti. Přestože jméno tvůrce bylo zapomenuto, v misce přežívá důkaz, že obýval tento svět.

S Whitmanovými výroky všechny postavy bilancují, vypořádávají se s nimi. Ačkoliv Lucas jej posuzuje stejně jako spisovatel coby jistotu, k níž se může upnout poté, co ostatní životní oblasti selhávají, strachu ze smrti se přesto neubrání. Jako by zde docházelo ke tření whitmanovského vidění a heideggerovským bytím ke konci, kdy jediné smrt uzavře náš pobyt, ale člověk před tímto vědomím utíká a popírá jej, dokud to jde.²⁰² Přesněji řečeno, Lucas se obává toho, že výrok platný není a že lidský konec je přece jen nezvratný. Tento vnitřní svár reprezentuje medailonek se Simonovou podobiznou a příznačná scéna, kdy jej Lucas otevře: „Bylo to, jako spatřit Simona v rakvi [...]“.²⁰³ Medailonek otřese Lucasovou představou smrti, kterou si s pomocí *Stébel trávy* vytvořil, neboť v mysli vzniká obávaný obraz uzavřenosti – jak metaforické (dokončení života a jeho následovné nepokračování), tak doslovné (ohraničenost rakve,

²⁰⁰ CUNNINGHAM, Michael. *Vzorové dny*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2006. Světová knihovna (Odeon), sv. 43, např. s. 11. ISBN 80-207-1214-3. Citáty z Whitmana jsou podle ediční poznámky převzaty z překladů Pavla Eisnera, Jiřího Koláře a Zdeňka Urbánka.

²⁰¹ GREENSPAN, Ezra. *The Cambridge companion to Walt Whitman*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Cambridge companions to literature, s. 96. ISBN 0-521-44807-7.

²⁰² HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikymen, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, s. 287. ISBN 80-7298-048-3.

²⁰³ CUNNINGHAM, Michael. *Vzorové dny*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2006. Světová knihovna (Odeon), sv. 43, s. 32. ISBN 80-207-1214-3.

z níž se mrtvý nemůže dostat ven). Lucas zřetelně cítí odpor a hrůzu k této nové představě, která by dokazovala absolutní marnost života, a utíká před ní slibem, že už se do medailonu nikdy nepodívá. Nemůže ale utéci úplně, neboť ví, že Simona tato uzavřenost pravděpodobně spoutala a tíha vědomí se projevuje do oné tíhy přívěsku. Strach ze smrti vymizí až v závěru, kdy ji přijme jako žádoucí, do té doby dále v Lucasovi rezonuje. S příchodem „duchařské“ vrstvy příběhu, kdy je reinkarnace přirozeného přírodního rázu přetvořena do něčeho ohrožujícího, hororového (Lucas věří v Simonovu přítomnost ve strojích, projevující se zvuky podobnými jeho hlasu, kterým se dle něj do druhého světa snaží stáhnout své nejbližší), ji rovněž Lucas pociťuje.

Posmrtný průběh totiž opět nemá tu podobu, kterou si vysnil, tato strojová forma splývání je nebezpečná, ne uklidňující; životy bere, ne přetváří do dalších krásných forem; a také opět není spjatá s volností, nýbrž s onou uzavřeností, doslova s uvíznutím ve strojích.²⁰⁴ Třetí konflikt ve whitmanovském vnímání nadpозemského, s nímž Lucas skoro srostl, nastává v případě splývání versus nebe. Zatímco představa posmrtného života v nebi pro Catherine skýtá útěchu, Lucasova nevíra v něj (podobně jako v něj nevěří Cat) je dána hlavně jeho preferencí něčeho, co nazývá „vzdorná, nezlomná životnost“.²⁰⁵ Provázanost s Greenspanovým postřehem je nepochybná. Lucas netouží po oddělení začátku a konce, nebe a země, ale po nikde nekončícím životním proudu (charakterizovaném v rušnosti ulice, již Lucas rád pozoruje), v němž nikdo nemůže skutečně umřít „nadobro“, neboť se do něj stále vrací. Nebe je pro Lucase pouze dalším nástrojem k využití fantazie, kdy si v hlavě utváří vizi toho vlastního, pokud by existovalo. Ale i tady vidí ideálno ve splývání: „Ve svém nebi by byl vším, co viděl nebo slyšel.“²⁰⁶ Jak píše Greenspan, Whitman aktualizuje to, jak člověk vymezuje sám sebe, resp. toto vymezení ruší, jelikož „já“ podle Whitmana může být umístěno do jakékoliv bytosti, věci, času či místa nebo plynout skrz vše najednou.²⁰⁷ Není tedy ohraničeno jednou konkrétní individualitou. S touto myšlenkou se Lucas ztotožňuje, a kdyby zde byla možnost jejího absolutního uskutečnění – která ale buď nastává v neexistujícím nebi či až teprve po smrti „obratem v trávu“, úplné splnutí vzhledem k limitům těla nikdy fyzicky možné není –, unikl by tak světu, kde jej odsuzují za postižení nebo porovnávají s bratrem. Do té doby si osobuje alespoň psychickou silou

²⁰⁴ Tamtéž, s. 72.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 17.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 13.

²⁰⁷ GREENSPAN, Ezra. *The Cambridge companion to Walt Whitman*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Cambridge companions to literature, s. 102. ISBN 0-521-44807-7.

myslí lidi či předměty, které potkává, pokouší se do nich vstoupit a vyvolat v sobě dojem, že je jimi. Narušení „jáství“, jak do té doby bývalo vnímáno, se ukazuje také v Lucasově připodobňování dotyčné věci, kterou je zároveň charakterizován: vedoucí závodu Jack je pro Lucase sám dílnami, Walt knihou, dokonce i stroje přirovnává k hlemýždům.

Dříve zmíněná Lucasova předurčenost do světa mrtvých je pro něj nakonec oním naplněním snu o osvobozujícím splnutí, o dosažení whitmanovského ideálu. Ve světě živých totiž svou jedinou kvalitu spatřuje v tom, že přežil všechny své ostatní sourozence.²⁰⁸ Nakonec také vidí v této předurčenosti způsob, kterým mohl zachránit Catherine od podobného osudu. Kdyby nepřišla za Lucasem poté, co se úmyslně nechal zranit strojem, uhořela by v domě, kde pracovala jako švadlena. Až ve druhém příběhu se dozvídáme okolnosti požáru, jenž byl založen úmyslně; patří mezi trvalé věci procházející dějinami, konkrétně ve vzpomínkách místních. Jeho kontinuita ale ztrácí živoucí obrysy, neboť se (podobně jako ve Whitmanově básni o vraždě prezidenta Lincolna) plynutím času promění ve vzdálenou a vyprázdňenou událost, definovatelnou pouze datem. Nelze přenést zkušenost z těch, kteří v ohni zahynuli. Finální scéna vnáší do příběhu očitou realizaci dalšího textově významného verše, který propojuje první příběh se druhým: „Zemřít je něco jiného, a blaženějšího, než si kdo myslel.“²⁰⁹ Již v úvodu z výrazně Whitmanovo vycházení vstříč láskyplně personifikované smrti, v níž spatřuje lepší formu bytí, která může nabídnout mnohem víc než žití. Lucasovy myšlenky směřující k hořícím ženám, které skáčou z oken plných plamenů, toto shrnují: dávají do kontrastu nuzný život švadlen a možnost zemřít, prolnout se v pomyslném společenství mrtvých, kde nikdo není nikým a každý je vším, přesně tak, jak Whitman roztříštil vnímání jednotného „já“. Ono prolnutí, po kterém Lucas celou dobu prahne, je vybarveno do nejkrásnějšího dění, které ženy v jejich životě potkalo. „Blaženost“ smrti jim umožní překlenout se k novým a lepším možnostem, jichž se jim v běžném životě chudých vrstev nedostalo.

Přímo slovo „láskyplný“ ve vztahu ke skonu je použito při popisu stroju²¹⁰, výrok o blaženosti je nicméně ironizován násilnou a pro fyzickou schránku velmi neestetickou smrtí, již na první pohled neškodný stroj způsobil. Ironizující tendence se dočkáme taktéž v Catině příběhu, kdy žije v americkém světě nedlouho po tragickém 11. září.

²⁰⁸ CUNNINGHAM, Michael. *Vzorové dny*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2006. Světová knihovna (Odeon), sv. 43, s. 36. ISBN 80-207-1214-3.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 76.

²¹⁰ Tamtéž, s. 24.

Otrěsná událost prostupuje život jednotlivců vědomím, kolik nevinných lidí hromadně zahynulo – víra v klid, ba dokonce blaženost smrti je nemožná a vyznívá v tomto kontextu posměšně. Přesto se objevuje ve spojitosti s opuštěnými chlapci, které navedla k odpálení výbušniny na dvou lidech žena, nazývající sama sebe Walt. Její záměr spasit svět pomocí očištění jej od nadbytku lidí vrhá do smrti nevinné, zmanipulované děti – název povídky, „Dětské tažení“ (v originále „The Children's Crusade“), připomínající dětské křížácké výpravy není náhodný. „Ti chlapci byli stejně mrtví,²¹¹ argumentuje žena s poukazem na jejich bezvýznamnost pro společnost. Předurčenost pro smrt jako v Lucasově případě byla jejich jedinou vlastností, účelem žití, na rozdíl od Lucase to ale tak posuzuje jen žena, ne děti. Protože je vychovává v bytě, kde doslova žijí mezi Whitmanovými verši (jsou polepené všude po zdech), jejich obzor nahlížení na svět je zúžen. Nic jiného neznají a nemají šanci uniknout z omezeného prostoru slov, jen třetímu dítěti se to na okamžik podaří, když přichází zavraždit Cat. Slova, která předtím znamenala klec, se náhle rozvíjí v jejich konverzaci, jež je pro Cat dočasnou záchranou a v chlapci probouzí prastarý strach zemřít, ukazuje jeho vystrašenost. Jenomže Cat si je vědoma toho, že do této klece se chlapec, nápadně podobný znetvořenému Lucasovi (opět známka kontinuity života), dobrovolně vrátí jakožto do místa stálosti. Jeho dětská mysl je natolik stvořena z deformovaných významů veršů, že únik do odlišné reality s Cat je a bude krátkým bezvýznamným oddálením úkolu, pro něž ho jeho vychovatelka stvořila. Chlapcova determinovanost je nezrušitelná jako jistota přechodu do jiné formy bytí (ne smrti, neboť nakonec dítě potlačí svůj strach Whitmanovým výrokiem o výhoncích²¹²) a neschopnost se zbavit názoru bezejmenné ženy fungující jako stavební kámen vidění světa pravděpodobně Cat o její dosavadní život připraví. Ona to ale přijímá, uvědomuje si nevyhnutelnost „nikdy nekončícího hroucení a zmrtvýchvstání“²¹³, toho plynutí časoprostoru, kterého si Greenspan všiml. Život s dítětem pro ni představuje nový začátek, ať už bude cena jakákoliv. Ženina příslušnost k „rodině“²¹⁴, na jejíž identitu se vyšetřovatelé snaží přijít, je univerzálním zpodobněním všeprostupujícího „já“, kladoucí na stejnou úroveň všechny bytosti. To žena ostatně potvrzuje aktem zapomenutí vlastního jména a nahrazení jej tím básníkovým. Rodina ale v sobě zahrnuje jenom ty, kteří se s whitmanovským/jejím viděním ztotožňují, a těch, dle ženy, není mnoho. Její touha navrátit se do Whitmanova

²¹¹ Tamtéž, s. 163.

²¹² Tamtéž, s. 188.

²¹³ Tamtéž, s. 189.

²¹⁴ Tamtéž, např. s. 181.

světa devatenáctého století, kdy „stroje teprve začínaly“²¹⁵ a splývání s přírodou bylo z tohoto důvodu jednodušší a přirozenější, je zidealizovaná, protože vysněný obrat v trávu už tehdy byl utlačován rozrůstajícím se městem: například Lucasův bratr byl pohřben tam, kde tráva vůbec nerostla. Obnovení starých pořádků, které označuje za krásné²¹⁶, prostřednictvím nedobrovolné, resp. slovně vynucené smrti na dětech krásu popírá a blaženost konce života prezentována v slučování dobrého úmyslu a utrpení („Není to vražda, když se to udělá s láskou.“²¹⁷) působí v New Yorku po nedávném teroristickém útoku jako alarmující. Ženina interpretace Whitmanových veršů u ní sice dospěje v minimální obavy z úmrtí, ale slepá víra v to, že jde o krásnou zkušenost, již se není třeba bát, ochuzuje o život ty nevinné, kteří jej ještě nebyli připraveni opustit.

Dá se vysledovat, že linka Walta Whitmana se rozbíhá příznačně mnoha směry, kterými se postavy vydávají při své interpretaci. Lucas se víře v převtělování oddává nakonec ochotně, Cat vidí dosah veršů jako pravdu, již nemůže dále popírat, a „Walt“ jako metodu dosažení jistého nadosobního plánu. Ostatně nikdo z nich nemusí mít pravdu, neboť otázky po posmrtném životě nemohou být zodpovězeny, zůstávajíce na teoretické rovině, dokud nepochopíme smrt jako celek. To pravděpodobně také není možno, jelikož nikdo nemůže podat zprávu z druhé strany spektra: z pozice po smrti.²¹⁸

Reinkarnace opět skrze trio hlavních postav ale ukazuje přinejmenším naději na další šanci žít a napravit chyby minulosti, díky tomu že limity toho, kdo je „Já“, jsou v příběhu Whitmanovými verši zrušeny. Navrch se ovšem přidává fakt, že se tři linky pokaždé protnou, jako by opravdu existovala ona pomyslná a osudově daná „rodina“.

²¹⁵ Tamtéž.

²¹⁶ Tamtéž.

²¹⁷ Tamtéž, s. 172.

²¹⁸ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, s. 284. ISBN 80-7298-048-3.

6. Smrt rodu nebo jeho pokračování?

Duchařské podbarvení evokující americkou gotiku se neobjevuje jen ve *Vzorových dnech* – nejen Lucas a Simon jsou spojeni přes rozhraní smrti, rovněž Bobby se vnímá jako následníka Carltonova života. Zde toto bratrské propojení pozbývá prvku strachu nebo obavy před tajemnou hrůzou, oba světy přirozeně vstupují do sebe a to, že se bratři navzájem zastupují na odlišné straně, mezi nimi stírá rozdíl. Splývají v jednu osobu, která má dvě verze – „tady“ a „tam“; v určitých okamžicích se jejich pozice prohazují: Bobby si připadá, že se nachází ve stavu smrti jeho život nepostihující a zároveň věří, že jeho bratr prožívá obdobný pocit, jen v obráceném pořadí.²¹⁹ V prostých gestech se ukazuje, jak je Bobby neoddělitelně provázán s Carltonem. Když mu Clare ostříhá vlasy, zdá se mu, že „po letech, kdy [...] seděl na hřbitově a myslel si, že [je] naživu, prolomil skleněnou tabuli a octl se na rozjetém večírku“²²⁰, čímž odkazuje ke způsobu bratrovy smrti. Carlton i Bobby měli (poněkud morbidní) výchozí místo, kde prožívali dětství: hřbitov. Od něho se měly rozbíhat jejich životní linky, ale změna u nich proběhla diametrálně odlišně, zatímco Carlton se do tohoto místa vrátil i fyzicky, Bobby se přerodil směrem ke skutečnému životu, ne jen k onomu dojmu žití, a tento přerod je dokonán zdánlivě drobnou fyzickou proměnou. Pro Bobbyho má však velký význam. Skleněná tabule zabila „jen“ Carltona, ale on v sobě tento mentální obraz pocítuje tak silně, že jím reflektuje i to, jak on začal žít. V tomto prostoru se ovšem pohybuje „klidný jako duch“²²¹, jako jeho zemřelý bratr. Na rozdíl od předchozího románu mrtví vchází mezi živé v neurčitém obrysu (nevstupují do strojů nebo věcí, jsou „kdesi“ v okolním prostředí). Nemožnost ovlivňovat věci druhého světa označuje Jonathan jako osamělé bloudění duchů, kteří už zde ztratili místo zvané domov.²²² Domov mohou najít jedině skrze myšlenkové a vzpomínkové pouto k pozůstalým: Bobby podobně jako Cat přetváří religiozitu ve víru jednotlivce, v Carltonovu nehmotnou, nijak nespecifikovanou existenci. Možná proto, že tuto víru si udržuje, cítí živě Carltonovu přítomnost.

Na Jonathanovi je vidět další druh návaznosti, konkrétně mezigenerační; jak si Alice všimá, s Nedom mají stejná gesta i pohyby. Její předpoklad nezadluženosti mrtvým se přetváří v neuvědomělé přebírání vzorců chování syna od otce, kteří spolu sdíleli dvě

²¹⁹ CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 177. ISBN 978-80-207-1547-0.

²²⁰ Tamtéž, s. 188.

²²¹ Tamtéž.

²²² Tamtéž, s. 230.

podstatné věci: čas a DNA. Přestože Nedovo bytí zde skončilo, zanechal v Jonathanovi pokračující nitku, která může vést dál a propojit tak všechny předky, od nichž Ned přebral jiný rys psychický či fyzický. U Jonathana nit ovšem nepovede vzhledem k jeho orientaci cestou DNA, nýbrž cestou času; do svých přátel, lásek, i nebiologické dcery může dát kousek sebe. Dá se říci, že tímto způsobem se prolínají různé okruhy lidí, vytvářejíce jeden velký, přežívající rod.

Nejtypičtějším způsobem, jak se alespoň částečně vypořádat s koncem života, je založit život nový. Kromě trojúhelníku v *Domově* to vykresluje příběh *Těla a krve*, kdy se původně italsko-řecký rod Stassosů větví neočekávanými směry (ten, kdo může v tradici pokračovat je nemanželský syn Zoe, míšenec Jamal). Constantine jako mnoho jiných postav hledá smysl života, který se u něho jeví právě v tzv. „provitálním zaměření“²²³, jehož cílem je dát vzniknout novému životu v pokračující generaci (a překonat tak smrt). Mary reflektuje Conovy budovatelské tendence, odrážející se nejen v jeho rodinném životě: „měl v povaze budovat, získávat, [...] nikdy by se ale dobrovolně nevzdal ničeho, co vlastnil“.²²⁴ Toto výše zmíněné zaměření se ale střetává s touhou po moci, v níž by mohl ovládat mimo svůj osud i osudy jiných, jež by se měly dle jeho vlivu zformovat²²⁵, hlavně co se jeho dětí týče. Neuvědomuje si, že tvrdá (Will/Billy), odměřená (Zoe) nebo naopak incestem zavánějící výchova (Susan) a nepřijetí jejich individualit či nerespektování celé rodiny mu nikdy nemůže dát to, co chce – dokonalou budoucnost. Constantine chce být doslova jejím poživitelem v co největších dávkách²²⁶, touží si vychutnávat onen most ze svého života do života dalšího, nicméně uplatňování moci a tlaku na ty, kteří otcovu kritériu dokonalosti odolávají, působí opačně a naopak jeho sen znejišťují. Homosexuální syn Billy, v němž viděl největší naději, neboť „syn tě nese v sobě“²²⁷, jeho představy nenaplnuje, ani neurotická manželka Mary a posléze druhá manželka Magda, s níž si nakonec uvědomuje svou osamělost, ačkoliv u ní hledal lásku, která se ukázala být preludem. Pátrání po neuchopitelné dokonalosti se vrství do absolutního deliria, kdy je Constantine odloučen od vlastní rodiny, mj. Benovou smrtí (vedle té Zoeiny), již svou touhou po jejím překlenutí do další generace nepřímo zaviniil. Právě Ben pro Constantina symbolizuje

²²³ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002, s. 181. ISBN 8024701790.

²²⁴ CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 181. ISBN 978-80-207-1547-0.

²²⁵ NAKONEČNÝ, Milan. *Motivace lidského chování*. Praha: Academia, 1996, s. 236. ISBN 80-200-0592-7.

²²⁶ CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 157. ISBN 978-80-207-1547-0.

²²⁷ Tamtéž.

naději „náhradní“ budoucnosti za Billyho. Jak podotýká Zlámalová, Ben si všímá dědečkova chladnému chování vůči Billymu a reaguje na to kopírováním jeho přístupu.²²⁸ Tady se Conovo ovládání osudů daří, ale vydává se špatným směrem. Jeho vnuk v odpovědi na jeho formování neodmítá, naopak si přeje být pro dědečka tou nejlepší verzí a potlačuje v sobě rysy podobné Billymu (homosexuální zkušenosti). Toto potlačování, zmítání se mezi individuálním chtěním a touhou po Constantinově lásce a touhou – ač ne zcela uvědomělou – naplnit dědečkovu budoucnost vrcholí sebevraždou v moři. Teprve uviděv mrtvého Bena a smrtelně nemocnou Zoe, Con spatřuje neštěstí v honbě za budováním, ale zpětně změnit podobu vztahů se členy své rodiny a následky z toho plynoucí, už nemůže, jen pokusit se je vynahradiť. Kontinuální a jedinou, ne slepou větví rodu Stassosových je paradoxně Jamal, jehož Constantine odsuzuje jako „malého černého parchanta“²²⁹, a posléze Susanina novorozená dcera, o níž se ale Constantine nikdy nedozví, protože zemře (Cunningham nabízí v poslední kapitole pohled do budoucího dění, jež románu dává podstatně méně otevřený konec než ve zbylých třech). Přestože tedy Conovy budovatelské plány končí nezdarem, dokonce rozbitím toho, co budovat chtěl – stejně jako domy, které ve svém povolání stavitele/architekta navrhuje z levných materiálů – jeho rod neumírá zcela. Tělo se rozpadá, krev koluje další generací.

Příběh Stassosova rodu Cunningham opět promyšleně ilustruje v textových stopách okolo drobného motivu zeleninové zahrady. Zmínka o ní se objevuje několikrát²³⁰ a pokaždé odráží dění v Constantinově rodině. Poprvé je to zahrada kypící životem a úrodou, splněný Constantinův sen, v němž se projevuje jeho sklon budovat. Když se stabilita rodu začne hroutit, Mary nechá zeleninu kompletně shnit a zarůst plevelem na protest manželovi, jenž se s ní rozvedl, figuruje nyní jako „malá mrtvá svatyně“²³¹, která připomíná zničené rodinné zázemí, ale předznamenává také Constantinovu budoucí zkázu, kdy své potomky má buď mrtvé, nebo vzdálené a jeho dům se stal svatyní plnou jejich fotografií, k nimž se jako k jediným připomínkám může obracet. Avšak v této scéně se předpovídá nadějná vyhlídka v podobě odvanutého výhonku, který by mohl někde zakořenit a rozrůst se (jako Jamalova a Susanina druhá rodina).

²²⁸ ZLÁMALOVÁ, Kristýna. *Family Matters: Kinship According to Michael Cunningham*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Ph.D. Michael Matthew Kaylor, s. 24.

²²⁹ CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon), s. 235. ISBN 978-80-207-1547-0.

²³⁰ Tamtéž, konkrétně na s. 156, 237, 253, 333 a 407.

²³¹ Tamtéž, s. 237.

V novém manželství se Constantine dál věnuje tomuto koníčku a nemocná Zoe, která mu pomáhala už v dětství, s ním na zahradě pracuje. Ve chvíli, kdy chce sníst chemikáliemi hnojené (o čemž neví) rajče, ji Constantine málem zadrží. Příliš mu dochází, jak je jeho rod „otráven“ nemocí a že v jeho celkově nestabilitě má část viny on sám, neboť v cestě za úspěchem života používal i prostředky bez ohledu na druhé. Teprve po tomto prozření už zahrada není jen jeho výtěžek, ale dává ho své smrti ohrožené dceři. Po Constantinově uvržení do osamělosti zahrada opět podléhá zmaru, odkazujíc navíc ke zhoubě lidské – Zoe a Ben skončili v hlíně, na niž se Constantine snažil něco vypěstovat.

Také v posledním příběhu *Vzorových dnů*, který se odehrává v budoucnosti a protagonistkou Catareen je tentokrát mimozemská žena, se polemizuje s generacemi. Catareen je poslední zástupkyně rodu na Zemi, nicméně není jedinou v celém vesmíru (její příbuzní odlétají do nové galaxie, kdežto ona krátce před odletem umírá). Pokračování formy života se náhle rozšiřuje na doslovné univerzum, aplikující poznatek, že pokud vyhyne druh na jedné planetě, je zachována možnost jeho pokračování na jiné, tam ovšem v možnosti svobodného soužití spolu s lidmi. Příběh je otevřen také směrem nové generaci robotů, kteří díky veršům v nich naprogramovaných (robot Simon má v sobě samozřejmě Whitmanovy verše) mohou v sobě probudit city, do té doby patřící jen lidským bytostem. Spočívaje u umírající Catareen, ani Simon nestihne odletět, ale věří, že i na Zemi dokáže najít své místo, ba dokonce osídlit jej jako kdysi první, američtí osadníci.

Ač se tedy na první pohled může zdát, že rod vymírá, romány poskytují i určitý, leckdy nepostřehnutelný odstín naděje v jeho přežití.

Závěr

I přes rozsáhlost bakalářské práce nebylo možné zahrnout všechna témata, motivy a jemné textové nuance související s hlavním zkoumaným předmětem; určitě by si zasloužily v budoucnu více pozornosti. Vynechána byla také část věnující se specifitěji úmrtí rodičů, s kterým se hrdinové románů také setkávají.

Je vidět, že navzdory horizontální kompozici práce na kapitoly, se témata jednotlivých oddílů prolínají (např. reakce na smrt dítěte a vnímání víry), což dokazuje jejich provázanost a vzájemnou interakci uvnitř textu románů.

Jasně je, že z hlediska americké literární tradice nepřináší Cunningham do literatury nový prvek, neboť motiv smrti začíná tam, kde americká literatura. Vazba na autorské předchůdce se direktně jeví v případě Whitmana (*Vzorové dny*), na jehož aluze Cunningham reaguje, přetáčeji je a uvádí do nových kontextů; na postavách románů je postřehnutelné to, co Whitman již komentoval – smrt odděluje, ale zároveň spojuje pozůstalé a mění je ve spolutrpitele. Podobnost a pochopitelná návaznost se děje v případě časově bližších děl: faulknerovské modernistické střídání perspektiv a soustředění se na psychologické jevy a celou škálu akcí a reakcí hlavních postav na daný motiv, otevření tématu narušení dětské nevinnosti pojmem smrti či drobné textové náznaky nebo řešení praktických záležitosti ve smyslu „co po smrti“ je Cunninghamovi a jeho postavám také vlastní. V krátkých okamžicích se projevuje také postmoderní ironie, která vážnost smrti zpochybňuje, na tomto vyznění však romány nestaví. Ozvěny americké gotiky je možno slyšet především v duchařsko-historickém příběhu *Vzorových dnů*, v níž je ale absentována fascinace smrtí, spíš rozehrává téma nesmrtelnosti, kterému se věnovala už Dickinson a její pochyby o tomto prostoru, ovšem typické pro každého člověka, se přenáší i do Cunninghamových románů.

Naopak vazba na nejstarší americkou tvorbu je opominuta, vzhledem k vývoji společnosti se úvahy o smrti neubírají religiózním směrem, spíš se toto pojetí, jestliže ne přímo odmítá, překlenuje do reinkarnačního životního koloběhu, zindividualizovaného typu víry a hledání smyslu života v jiných věcech, než je Bůh.

Vzato v nejobecnějším významu, Cunningham jako jeho předchůdci (od Hawthorna přes Melvilla ke Craneovi) odráží dramatickou realitu a čerpá inspiraci z osobního života, a proto smrt nezasazuje do svých románů coby odosobněný, osamostatněný motiv, ale jako entitu, u které byl účasten (AIDS epidemie, rakovina). „Vlastnosti“ smrti přiblížené a stanovené již stěžejními americkými díly syntetizuje (nepoznatelnost,

nepostižitelnost, nevyhnutelnost, nemožnost zprostředkovanosti, relativizující lidskou jedinečnost, vzbouzející pochyby, strach a pocit nepřipravenosti odejít aj.).

Co lze ovšem považovat za nové a jedinečné, je kromě osobitého autorského stylu, který výborně zpracovává psychologii postav a atmosféru prostředí, také sloučení dvou pólů, z nichž dříve byl podle Fiedlera jeden nahrazován druhým, tedy lásky a smrti. Prezentování vztahů všech možných druhů a kategorií s přesahem k erotice a na druhé straně smrti dává románům nový rozměr a napětí.

S odhlédnutím od historických souvislostí můžeme motiv smrti v románech shrnout do několika bodů. Zaprvé, je naprosto nutný pro fungování struktury příběhu, bez jeho přítomnosti by se například struktura *Sněhové královny* a *Vzorových dnů*, které jsou založené na polemizování a střetech s (ne)smrtností, rozříštila – lze říci, že tyto romány definuje. Ve zbylých dvou románech, *Domově na konci světa* a *Tělu a krvi*, by vynechání tohoto motivu nebylo tak fatální, ale změnilo by predispozice a způsoby chování postav. Je pravděpodobné, že by k sobě dva mužské hrdiny *Domova* nepoutal tak pevný svazek; se zmizením existenciálního pozadí by se narativní prostor uzavřel do vztahově-dramatického rámce, který by místy mohl působit jako klišé. V několika kapitolách jsme viděli potvrzující se předpoklad: setkávání se smrtí a vědomí smrtelnosti a omezeného času je určujícím faktorem, jak se dále příběh rozvíjí a jak jsou determinovány myšlenky a činy charakterů. Cunningham jejich uvažování reflektuje účinně, nejen jejich přímými komentáři k tragické situaci a jejím následkům, ale velkou měrou skrze textové náznaky, které realitu doslova nepojmenovávají, o to bezprostředněji a působivěji pak vypovídají směrem ke čtenáři. Ty nevycházejí jenom z vnitřku postav, avšak také z jejich vnějšíkové charakteristiky (např. změna rysů nemocí), z prostředí, do něhož jsou postavy v daných situacích zasazeny (např. „popelové“ scény, proměna pokojů okolo nemocného člověka). Obě vrstvy jsem se zde pokusila načrtnout do několika kapitol, které rozdělují podle spojujících rysů všech románů na určité druhy smrti.

Zadruhé, právě rozdělení a spojení je to, co všemi romány pulzuje. V přeneseném slova smyslu zde motiv působí jako síla, která rozvlňuje příběh tak, že postavy od sebe jak odděluje (rozpad manželství, rodiny či uskupení, přátelství, narušení milenectví), ale i spojuje (nalezení nové rodiny a sociální podpory, stmelení dosavadních vazeb nebo vznik nových, nečekaných spojení), někdy až za hranici možná zdánlivě nepřekročitelnou, viz poslední dvě kapitoly. Podle úvodního předpokladu nezasahuje tedy „jen“ umírajícího člověka, naopak má celou řadu dopadů na vztahy a osoby

zůstávající ve světě živých, ač je jich – jak podotýkaly postavy samy – omezené množství. Toto spojování probíhá rovněž na základě motivického: smrt se ukazuje být stranou několika mincí – lásky, umělecké inspirace, krásy a, hierarchicky nejvýše, života. Neboť všechny postavy vědí, že ke smrti je to z života jenom krok.

Zatřetí, motiv smrti propůjčuje Cunninghamových románům vyznění tragické, nicméně velmi upřímné a opravdové, nikoli plytké, a jelikož jde skutečně o ohrožující mezní situaci, odhaluje se v postavách to nejniternější. Prokazují se i spisovatelské schopnosti naložit s tak vážným tématem.

A začtvrté, přestože některé postavy se smrti podávají jako jediné, až úlevné možnosti, vždy se příběh otevře směrem k nadějeplnému světlu (přítomného už jen v tom, že se umírající postavy se smrtí postupně smiřují): ukotvení v konečně utvořeném domově (*Domov na konci světa*), vírou v překlenutí smrti nejdražšího novým vztahem (*Sněhová královna*), vydání se vstříc objeveným, kouzelným možnostem svobody, ať ve světě mrtvých nebo živých (*Vzorové dny*), nebo jen přesvědčením, že naši předci nikdy nezmizí (*Tělo a krev*).

A tyto nové začátky, odchod novým směrem či nově nalezená jistota, jako kdyby, alespoň na malou chvíli, smazávaly existenci a strach ze smrti:

*„A byla-li někdy, vedla kvapný život a nečekala na konci, aby
jej zaskočila
a zahynula v okamžení, kdy se život zjevil.
Všechno postupuje v dál i v šíř, nic nezaniká“²³²*

Bez tohoto zkoumaného motivu by Cunninghamovy příběhy ani postavy nebyly tím, čím a kým jsou a nepromlouvaly by k nám tak živě, jako to dělají nyní.

²³² CUNNINGHAM, Michael. *Vzorové dny*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2006. Světová knihovna (Odeon), sv. 43, např. s. 11. ISBN 80-207-1214-3.

Bibliografie

Primární literatura česky:

CUNNINGHAM, Michael. *Vzorové dny*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2006. Světová knihovna (Odeon), sv. 43. ISBN 80-207-1214-3.

CUNNINGHAM, Michael. *Sněhová královna*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2015. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1625-5.

CUNNINGHAM, Michael. *Tělo a krev*. Přeložila Veronika VOLHEJNOVÁ. Praha: Odeon, 2014. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1547-0.

CUNNINGHAM, Michael. *Domov na konci světa*. Přeložil Miroslav JINDRA. Praha: Odeon, 2005. Světová knihovna (Odeon), sv. 35. ISBN 80-207-1188-0.

Primární literatura anglicky:

CUNNINGHAM, Michael. *Specimen Days*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2005. Print. ISBN 9780374299620

CUNNINGHAM, Michael. *The Snow Queen*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014. Print. ISBN 978-0-374-26632-5

CUNNINGHAM, Michael. *Flesh and Blood: a novel*. New York: Picador, 2007. Print. ISBN 9780312426682

CUNNINGHAM, Michael. *A Home at the End of the World*. New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2004. Print. ISBN 9780312424084

Sekundární literatura

ALCAMO, I. Edward. *AIDS in the modern world*. Malden, Mass., USA: Blackwell Science, c2002. ISBN 0632044748.

BAYM, Nina. „The tales of the Manse period“. In: MACINTOSH James, ed. *Nathaniel Hawthorne's tales: authoritative texts, backgrounds, criticism*. New York: Norton, c1987. A Norton critical edition. ISBN 0-393-95426-9.

BERCOVITCH, Sacvan, ed. *The Cambridge history of american literature. Volume four: Nineteenth-century poetry, 1800 – 1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. ISBN 978-0-521-30108-4.

BERCOVITCH, Sacvan, ed. *The Cambridge history of american literature. Volume three: Prose writing, 1860-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. ISBN 0-521-30107-6.

BRADSTREET, Anne. [letters to her children]. In: BAYM, Nina, ed. *The Norton anthology of american literature*. 7. vyd. New York: W.W. Norton & Company, 2007. ISBN 0-393-92739-3

BRADSTREET, Anne. „Oh my dear grandchild Simon Bradstreet, who died on 16 November, 1669, being but a month, and one day old“. In: BAYM, Nina, ed. *The Norton anthology of american literature*. 7. vyd. New York: W.W. Norton & Company, 2007. ISBN 0-393-92739-3

BRYANT, William Cullen, „Thanatopsis“. In: BAYM, Nina a Robert S. LEVINE, ed. *The Norton anthology of american literature*. 8. vyd. New York: W.W. Norton & Company, 2012. ISBN 978-0-393-93477-9

BUCKLE, Jennifer L. a FLEMING, Stephen J. *Parenting after the death of a child: a practitioner's guide*. New York: Routledge, 2010. ISBN 978-0-415-99573-3

CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie*. Praha: Triton, 1998. ISBN 80-85875-74-8.

CUNNINGHAM, Michael. *Interview with Michael Cunningham*. Připravila GEORGE, Lynell. Goodreads [online]. May, 2014 [cit. 2018-03-14]. Dostupné z: https://www.goodreads.com/interviews/show/944.Michael_Cunningham

CUNNINGHAM, Michael. *Michael Cunningham: On writing sex, the creative process, and why New York city is (not) for writers*. Připravila BIANCO, Marcie. Lambda Literary [online]. May 22, 2014 [cit. 2017-10-10]. Dostupné z: <https://www.lambdaliterary.org/features/05/22/michael-cunningham-on-writing-sex-the-creative-process-and-why-new-york-city-is-not-for-writers/>

CUNNINGHAM, Michael. *Same old, brand new Michael Cunningham*. Připravil DAVE. Powell's Books.blog [online]. Poslední změna: 17. 4. 2016. July 11, 2005 9:53 pm [cit. 2017-10-10]. Dostupné z: <http://www.powells.com/post/interviews/same-old-brand-new-michael-cunningham>

DESBLAGHES, Claudia. *Death and dying as literary devices in Brite's Exquisite Corpse and Palahniuk's Damned*. In: HAN, John J. a TRIPLETT C. Clark, ed. *The final crossing: death and dying in literature*. New York: Peter Lang, 2015. ISBN 978-1-4331-3015-1

DVOŘÁKOVÁ, Šárka. *Non-traditional Relationships in the Selected Works of Michael Cunningham*. Olomouc, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra anglistiky a amerikanistiky. Vedoucí práce PhDr. Matthew Sweney, Ph.D.

GREENSPAN, Ezra. *The Cambridge companion to Walt Whitman*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Cambridge companions to literature. ISBN 0-521-44807-7.

FAULKNER, William. *Když jsem umírala*. Přeložil Jiří VALJA. Praha: Odeon, 1967. Světová četba.

FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the american novel*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1997. ISBN 1-56478-163-1

FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the american Novel*. New York: Criterion Books, 1960.

HAN, John J., and C C. Triplett. *The Final Crossing : Death and Dying in Literature*. New York: Peter Lang, 2015. Print. ISBN 978-1-4331-3015-1

HAMMOND, A. Jeffrey. *The american puritan elegy: a literary and cultural study*. New York: Cambridge University Press, 2000. Cambridge studies in American literature and culture. ISBN 0-521-66245-1

HAWTHORNE, Nathaniel. *Šarlatové písmeno*. Přeložila Jarmila FASTROVÁ. Praha: Mladá fronta, 1962.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-048-3.

HENLEY, Alix a KOHNER, Nancy. *When a baby dies. The experience of latemiscarriage, stillbirth and neonatal death* [e-book]. London: Routledge, 2003. Dostupné z: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134527359>

JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Stati vybral a z něm. originálu přeložil Karel Plocek; Předml. napsal Ludvík Běťák. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-087-X.

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Praha: Grada, 2002. ISBN 8024701790.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *O dětech a smrti*. Přeložil Jiří KRÁLOVEC. Praha: ERMAT, 2003. ISBN 80-903086-1-9.

LITTLEWOOD, Jane L., CRAMER, Duncan, HOEKSTRA, Jossete a HUMPHREY, G. B. *Gender differences in parental coping following their child's death*. British Journal of Guidance & Counselling [online]. 2007, 19(2), 139-148 [cit. 2018-03-23]. DOI: 10.1080/03069889108253598. ISSN 0306-9885. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/233253327_Gender_Differences_in_Parental_Coping_Following_their_Child's_Death

LYNGSTAD, Torkild Hovde. *Bereavement and divorce: Does the death of a child affect parents' marital stability?*. Family Science [online]. 2013, 4(1), 79-86 [cit. 2018-03-23]. DOI: 10.1080/19424620.2013.821762. ISSN 1942-4620. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/263221117_Bereavement_and_divorce_Does_the_death_of_a_child_affect_parents%27_marital_stability

MACINTOSH James, ed. *Nathaniel Hawthorne's tales: authoritative texts, backgrounds, criticism*. New York: Norton, c1987. A Norton critical edition. ISBN 0-393-95426-9.

MIKŠÍK, Oldřich. *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1600-1.

NAKONEČNÝ, Milan. *Motivace lidského chování*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0592-7.

POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Přeložil Josef SCHWARZ. Praha: Odeon, 1975. Světová knihovna

POE, Edgar Allan. „Spirits of the dead.“ In: THOMPSON, Gary Richard, ed. *The selected writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, backgrounds and contexts, criticism*. New York: Norton, c2004. A Norton critical edition. ISBN 0-393-97285-2.

PROCHÁZKA, Martin a kol. *Lectures on American literature*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2002, ISBN 80-246-0358-6.

PUBLISHERS WEEKLY. *Laws for creation*. Publishers Weekly [online]. March 1, 2006. [cit. 2017-10-10]. Dostupné z: <https://www.publishersweekly.com/978-0-312-42607-1>

VENDLER, Helen. *Dickinson: selected poems and commentaries*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2010. ISBN 978-0-674-04867-6.

WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*. Přeložil Jiří KOLÁŘ a Zdeněk URBÁNEK. Praha: Odeon, 1969.

ZLÁMALOVÁ, Kristýna. *Family Matters: Kinship According to Michael Cunningham*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Ph.D. Michael Matthew Kaylor,