

PETR OSOLSOBĚ

NĚKOLIK SROVNÁNÍ SAMUELA BECKETTA S DANTEM ALIGHIERIM: REPREZENTACE LIDSKÉ PŘIROZENOSTI A OČISTCE

Není anachronismem vykládat a hodnotit experimentální díla moderní literatury jejich srovnáváním s Dantem Alighierim? Není, zní odpověď Samuela Becketta, který založil svou apologii díla Jamese Joyce na řadě analogií s Dantem a který protkal vlastní prozaické i dramatické dílo dantovskými odkazy, včetně postavy Bellaquy, již si vypůjčil z *Očistce* pro svůj prozaický soubor *More Pricks Than Kicks* (1934), aby jej provázela až po závěrečné pasáže autobiografické *Company* (1980). Nejdříve tedy připomeneme, jaké nečekané souvislosti Danta s Joycem a jeho *Work in Progress* zaznamenal sám Beckett ve své eseji *Dante...Bruno.Vico...Joyce* (1929), a pak povedeme další srovnání Beckettovy vlastní tvorby s Dantem se zvláštním zřetelem k Bellaquově epizodě.

Hlavní podobnosti Joyceova *Work in Progress* s metodou umělce začátku čtrnáctého století spatřuje Beckett ve třech oblastech: volbě a tvorbě jazyka díla, dále v číselné symbolice a v eschatologickém pojetí pekla, očistce a ráje transponovaném do vize pozemského světa jako očistce.

K hledání vlastního literárního jazyka poznamenává: „Oba, Dante i Joyce, vidí obnošenost a otřepanost konvenčního jazyka zaběhaných literárních praktiků, oba odmítají snahu přiblížit se univerzálnímu jazyku.“¹ Dante však „nepřijal mluvu lidovou (*volgare*) z nějakého lokálního šovinismu, ani z nějakých determinací, jež by ho vedly, aby hlásal nadřazenost toskánštiny jako formy mluvené italštiny proti všem jejím rivalům“. Nenapsal tudíž *Komedii* v rodné toskánštině, nýbrž uměle syntetizovaným jazykem, do nějž zahrnul to nejčistší z každého nářečí. „Nepsal toskánštinou o nic víc než napolitánštinou. Psal řečí lidovou, jakou *by býval mohl mluvit* ideální Ital, kdyby si býval osvojil nejlepší ze všech

¹ V článku cituji z vlastních překladů těchto Beckettových spisů: *Dante...Bruno. Vico...Joyce a Proust*, in: S. B., *Eseje*, Petrov, Brno 1992; S.B., *Three Dialogues with Georges Duthuit – Tal Coat, Masson, van Velde*, in: *transition* (psáno minuskulemi, P. O.), XLIX,v, December 1949, překlad je v rukopise; S.B., *Company*, in: *Světová literatura*, 38, 1993, č. 6, s. 130–141, zde cituji též podle dvojjazyčné edice Charlese Krance, S.B., *Company / Compagnie*, Garland Science, New York 1993.

nářečí své země, avšak řečí, kterou psal, se dozajista ve skutečnosti nemluvilo tehdy ani potom.“ Dantův odklon od literární latiny stejně jako Joyceův odklon od literární angličtiny je odklonem od jazyka „sofistikovaného“ a „k smrti zabs-traktnělého“ k „hieroglyfickému a zvukovému prajazyku“. Toto tvrzení doprová-zí Beckett výstižným příkladem: „Vezměme například slovo *doubt*: stěží z toho máme nějaký smyslový dojem váhání, nutnosti volby, nehybné nerozhodnosti, kdežto německé *Zweifel* nám takový dojem poskytuje a v míře poněkud menší i italské *dubitare*“. Joyce rozpoznává, jak je slovo *doubt* nevhodné pro vyjádření stavu extrémní nejistoty, a nahrazuje je souslovím *in twosome twiminds*. „Způsob psaní,“ pokračuje Beckett, „který se vám zdá tak obskurní, je kvintesencí jazyka, malířství a gesta se vši nezbytnou jasností dávné neartikulovanosti“. Připomíná novátorství Joyceova předchůdce: „Neustále zapomínáme, že Dantova literární obec byla obec latinská a že forma jeho básně byla posuzována latinským zrakem a sluchem, latinskou estetikou, kterou muselo dráždit, když četla větu *Nel mezzo del cammin di nostra vita* s její barbarskou přímočarostí namísto líbezné eleganc-e věty *Ultima regna canam, fluido contermina mundo...*“ Dante byl tedy podle všech měřítek nekonvenční, avantgardní a zarážející fenomén.

Když se dnes ohlížíme za Beckettem, seznáme, že i pro něj býval východi-skem literární tvorby výběr jazykového vehikula; mnohem více nežli jeho před-chůdci soustředil se na ilokuční proud řeči (spíše než na propoziční obsah); kon-struoval jazyk promluvy jako výraz ryzíh inkoherenčí mezi vědomím, hlasem a řečí (výpadků, pauz, přeřeknutí, oprav, repetičí a výrazů neschopnosti výrazu). Rozvinutí tohoto jazykového experimentu jej přivedlo k výměně angličtiny za francouzštinu. Obrat k francouzštině byl vším jiným než akomodací jazykovému prostředí a jeho literárnímu publiku; syntaktické drobení a vylučování stylové roviny se vyjímaly ve francouzštině ještě nápadněji, neboť ta je natolik pronik-nuta stylem, že na rozdíl od angličtiny „je jednodušší v ní předstírat, že autor má styl, i když žádný nemá“.

Další z podobností mezi Dantem a Joycem tkví – znovu podle Becketta – v důsledném využití číselné symboliky. Alighieriho posedlost trojkou je legen-dární: „Smrt Beatrice neinspirovala nic menšího než vysoce komplikovanou báseň o významu čísla 3 v jejím životě.“² Zvláštní význam tu má třetí a devátá hodina denní, tři postavy (Dante, Vergil, Beatrice), tři říše (Peklo, Očistec, Ráj), finální kontemplace Boží Trojice, tři části básně, každá o 33 zpěvech psaných verši rýmovanými v tercínách. V Joyceově *Work in Progress* Beckett konstatuje analogickou roli čtyřky: čtyři hlasy hovořící v mysli dítěte, čtyři kraje, čtyři „kar-dinální“ světové strany, čtyři větry, čtyři biskupské stolce.

Sám pojem čísla není u Joyce ani u Danta bezobsažně rozsažný (čistá extenze), nýbrž obsažný; odkazuje ke všemu, co *by se mohlo* vyskytovat v druhovém čísle, a v tom tkví jeho symboličnost. Ptejme se, jakpak je tomu u Becketta? Zdá se, že jednotlivá čísla nenesou zvláštní význam, pokud ano, tedy snad párová čísla dvoj-ka a čtyřka v *Čekání na Godota* nebo v *Konci hry*, a přece stěží můžeme hovořit

² Dante...Bruno.Vico.. Joyce, s.29.

o symbolu ve smyslu zdvojení významu (*the dual significance of every condition and circumstance of life*³). Namísto významu čísla u Becketta by bylo správnější hovořit o významu číselné řady a její virtuální nekonečnosti. V odpočítávání číselné řady, například v odpočítávání kroků v *Company*, se jeví konečnost lidského údělu v očekávání finálního *defunctus*. Významu čísla bez objektu (prázdne extenze) se blíží re-iterovaný příběh, který se dalším a dalším odvyprávěním „takřka nabaluje svou vlastní bezvýznamností“⁴ opakovaného *kolikrát už?*.

Za třetí si Beckett všímá očistců: „Ten Dantův je kónický a znamená nevyhnutelnou kulminaci. Očistec pana Joyce je sférický a kulminaci vylučuje. V prvním z nich je vzestup od vegetace skutečné – Předočistce, k vegetaci ideální – Pozemskému Ráji: v druhém není žádný vzestup ani ideální vegetace [...] První je jednosměrný a každý krok dopředu v něm znamená čistý postup; v druhém se nepohybujeme žádným, anebo mnoha směry, a krok kupředu je z definice krokem zpět. Dantův Pozemský ráj znamená vejít hlavní branou do Ráje nadpozemského: pro pana Joyce Pozemský ráj znamená vejít postranní brankou na břeh moře. Hřích je zavazadlo, jež brání pohybu vzhůru k vrcholu kužele, stav, v němž se pohyb děje v kruhu.“⁵ Beckett spatřuje u Joyce imanentizaci pekla, očistce a ráje, jejich přenesení do vezdejšího „očistce“: „Na této zemi, která je Očistcem, musí být Neřest i Ctnost – jež vám mohou představovat libovolný pár velikých protikladů lidského konání – očištěny až k samému duchu nepoddajnosti.“ Exploze ctnosti s neřestí jsou principem pohybu, zatímco Peklo i Ráj jsou prý statické. Joyceovo dílo je – podle Becketta – očištěné „Absolutní absencí Absolutna“, a ten, kdo se očišťuje, je sám autor – částečně čisté agens. Tuto vizi světa dialektizované imanence, světa, který, chceme-li, můžeme chápat jako očistec bez ráje, přijal nakonec i Beckett. Jde však o vyloučení absolutna tak důsledné, že by vyvolávalo tázání po absolutnu jako jeho negativní stopa? Nikoli, to by byl dle Becketta pouze stupňovitý rozdíl, zrada experimentu a lstivá dezerce k tendenčnímu umění. Když po válce Beckett ve *Třech dialogích s Geogresem Duthuitem* formuluje poprvé svou vlastní poetiku dokonalé absence, odhodlává se, podobně jako malíř Van Velde, „upustit od estetizovaného automatismu,“ neboť si uvědomuje, že „být umělcem znamená prožívat takový nezdar, jaký se nikdo jiný ani neodvážil prožít, a tento nezdar je pak celým jeho světem a každý úhyb před ním dezercí, uměním a řemeslem, pucováním vlastní domácnosti, žitím“. Beckett žádá „věrnost nezdaru zachytit jakýkoli nový podnět, [...] věrnost nezdaru a jednání, kterým, neschopen jednat, zavázán k jednání, přistupuje k aktu výrazu, i kdyby měl vyjádřit jen sebe sama, svou nemožnost, svou povinnost“.

Filozofická a teologická tvrzení a tázání však zůstávají v Beckettových dílech i nadále dosti patrná a soustavná; nedají se odbýt jako charakteristika postavy, její řeči, symptom vědomí, nevyčerpávají se ani jako (auto)parodický element, takže

³ Proust, s. 52.

⁴ „[...] lapped as it were in its meaninglessness [...]; [...] enrobé pour ainsi dire de son absurdité [...]“ – *Company*, § 58.

⁵ Dante...Bruno.Vico...Joyce, s. 30.

nezbývá než přijmout, že jsou devizou jeho vlastní poetiky a výrazem jedinečné vize lidského údělu, anebo jinak opravdu nevíme, co mu bránilo, aby ve shodě se svým uměleckým předsevzetím od těchto prvků svá díla absolutně depuroval. Avšak spisovatelská metoda a způsob vidění, prostředek mimeze i její předmět u Becketta koherují s tak obdivuhodnou dokonalostí, že je nemožné oddělit „vyjádření toho, že není co vyjádřit, není čím to vyjádřit, nejsou síly to vyjádřit, není touha to vyjádřit“ od spisovatelovy pohnutky učinit zadost „povinnosti se vyjádřit“. Fakt, že etika povolání spisovatele vede k volbě individuálně odlišné umělecké metody, pootevřívá prostor k otázkám kolem Beckettova náboženského založení. Z biografii (Cronin, Conley) víme, že vyrůstal v irské protestantské rodině, která se nejasně považovala za pokolení vzešlé z hugenotů příšlých do Irska po zrušení Nantského ediktu. Beckett pevně věřil v předurčení, což není bez souvislosti s modalitou metafyzické nutnosti a nutnosti jako *modu operandi* postav v jeho díle.

Den Beckettova narození připadl na Velký pátek (13. 4. 1906) a tuto souvislost mnohokrát připomínal ve svých prózách. „Narodil ses na Velký pátek po dlouhotrvajícím namáhavém porodu [...] a poprvé spatřils světlo na konci toho dne, kdy nastala tma a Kristus o deváté hodině zvolal mocným hlasem a zemřel.“⁶ V biografické novele *Company* je motiv velkopátečního zrození psychologicky rozvíjen (bolest rodičky, otcova odtazítost, přechod ze světla do tmy bez oken) v souvislosti s Beckettovým osobním traumatem „neúplného zrození“ a „pozastaveného bytí“. Přestože sám prožil podle mnoha svědectví šťastné dětství, trauma zrození bylo natolik palčivé, že jej vracelo k Jobově výroku „Ať zhyne den, jenž viděl mé narození, i noc, jež ohlásila: Právě byl počat chlapec!“ (*Job* 3, 3), který v různých obměnách vkládá do úst svým postavám (pan Tyler, Neary, Clov). V eseji o Joyceovi, jak jsme poznamenali, pojímá vezdejší svět jako očištec. V eseji o Proustovi pojímá život jako *pensum*, to, co má být vytrpěno a odčiněno, s odkazem na Calderóna, ovšem Calderóna přeneseného ze světa barokních truchloher s jejich „nebem“ a „zemí“ do monistických tartarů Schopenhauera a Leopardiho („největším hříchem člověka je, že se narodil“). V *Čekání na Godotu* najdeme několik narážek na teologii kříže a soudu (*Mt* 24, 40) a také rozvedený odkaz k ospravedlnění lotra po pravici (*Lk* 23, 43). K čemu jsou u Becketta všechny tyto odkazy? Tohle že má být „absolutní vyloučení absolutna“? Umění prosté jakéhokoli znázornění? Všech symbolů, alegorií, aluzí? Anebo spíše polovičatý ikonoklasmus literárních albigenských? Beckett vždy uhýbal před otázkou, zda jeho díla můžeme či máme interpretovat alegoricky, což je licoměrné, když uvážíme, že si tutéž otázku před dílem Joyceovým a Proustovým sám naléhavě kladl (viz *Eseje*). Dantova velikost je naopak v tom, že se nebojí čtenáři dopodrobna vysvětlovat, jak a v kolikerém smyslu mají být jeho vlastní díla alegoricky čtena, protože ví, že smysl básně a požitek z její četby netkví v mnohoznačnosti slov a různočtení, nýbrž v pronikání k analogičnosti samotného bytí.

⁶ *Company*, § 11.

Úlevné vtipy i zoufalá lání vůči stvoření nemohoucího demiurga vycházejí z úst Beckettových postav s touž pravidelností, s níž manicheismus opomíjí rozdíl mezi stvořením a pádem člověka: k obojímu má člověk týž poměr – obojí je prostě *zlé*. Vezmeme například anekdotu o krejčím a zákazníkovi, kterou vypráví Nagg v *Konci hry*⁷ (zpackané podání anekdoty je příkladem beckettovského splývání denotace a exemplifikace): „[...] ale milostpane, milostpane [...] (*opovržlivé, znechucené gesto*), podívejte se – na svět – (pauza) a podívejte – (*zamilované a hrdě*) – na mé kalhoty.“ Podobné místo lze najít v *Company*, kde subjekt potmě uvažuje o plazícím se demiurgovi, který zapáchá více než jeho vlastní výtvor: „[...] kdyby tak mohl cítit svého stvořitele. Nějakým šestým smyslem? Nevysvětlitelnou předtuchou blížícího se neštěstí. Ne. Ano nebo ne? Čistým rozumem? Jdoucím za každou zkušenost. Bůh je láska. Ano nebo ne? Ne.“⁸

Vedle motivu pokaženého a páchnoucího stvoření Beckett klade motiv defektní lidské přirozenosti. Mohli bychom tu najít uměleckou obdobu Kalvínova učení o pádu, jímž jsou nevyléčitelně zasaženy a pokaženy všechny lidské mohutnosti – rozum, vůle, fantazie i paměť, a interpretovat Beckettovy příběhy o nezdaru pochopit, chtít, nezdaru milovat, představit si a vzpomenout si jako důslednou ilustraci této nauky.⁹ Ale copak je Beckett ilustrátorem nějaké doktríny? Třebas nevědomky? Těžko říci. Jeho vztah k literární doktríně je ostatně anarchický, obdobně jako je anarchický poměr irské *low-church* k vysokému anglikánství, v němž vidí podezřelý kompromis s římským dogmatem a ritualismem. Proti „zatraceně šťastnému viktoriánství“¹⁰ klade Beckettův Bellaqua sardonické zadostiučinění nad smrtí kněze v amatérském divadelním představení. Tragické nedorozumění se v povídce *Yellow* odehraje přímo na scéně. Revolver byl náhodou nabitý, a tak byl „boží muž prostřelen“ (*transfixed*). – „Ach, vykřikl, ach... pro Krista, zastřelili mě.“ – Vypravěč ve třetí osobě k tomu dodává: „Jaká milost, že Bellaqua byl povýšeně přízemním *low-church* protestantem a že se mohl smát tomuhle hloupému vtipu. A jak se smál! Až plakal!“¹¹

Vedle těchto momentů je třeba klást jiné, zvláště chvíle vroucí slitovnosti se zvířaty: hluboký prožitek nevyslyšené modlitby malého chlapce za uzdravení ježka, nalezeného na zahradě a schovaného do krabice od klobouku v autobio-

⁷ Přel. P. O. Nagg: God damn you to hell, Sir, no, it's indecent, there are limits! In six days, do you hear me, six days, God made the world. Yes Sir, no less Sir, the WORLD! And you are not bloody well capable of making me a pair of trousers in three months! (*Tailor's voice, scandalized.*) – But my dear Sir, my dear Sir, look— (*disdainful gesture, disgustedly*) — at the world — (*Pause.*) and look — (*loving gesture, proudly*) — at my TROUSERS!

⁸ *Company*, § 52.

⁹ Petr Osolsobě, Zahradníčkova básnická eschatologie a Dantova *Commedia*. In: Tomáš Kubíček – Jan Wiendl (eds.), *Vira a výraz*. Host, Brno 2005, s. 77–90; týž, *Novela Company* Samuela Becketta. *Světová literatura* 1993, č. 6, s. 130; týž, *Eseje Samuela Becketta*. In: Samuel Beckett: *Eseje*. Brno 1992, s. 99–104.

¹⁰ Samuel Beckett: *More Pricks Than Kicks*. Calder Publications, London 1993 (1934), s. 183: „Those damned happy Victorians.“

¹¹ Tamtéž, s. 184.

grafické *Company* (§ 33, s. 18), nebo hrůzyplný Bellaquův prožitek agónie nedo-vařeně ústřice provázený myšlenkami na nepravděpodobnost božího milosrdenství v povídce *Dante a ústřice* (1934, 1993: 7). Konstantní zůstává vždy totéž vidění světa v modu nutnosti (ne-možnosti), totéž, které se zračí v Murphyho horoskopu: „Slunce, nemajíc vyhnutí, svítilo na vše při starém. Murphy, jako by měl vyhnutí, seděl stranou toho všeho v Ježíškově uličce [...]“¹² Není tedy bezdůvodné tvrzení, že Beckettem deklarovaná „věrnost nezdaru“ či „dokonalejšímu nezdaru“ (*fail better!*) je teologická pozice promítající se do všech vrstev reprezentace duševních a fyzických pochodů, lidského jednání a sběhu událostí *sub specie necessitatis*, a v tomto smyslu je rovněž umělecky předpojatá, neboť – slovy Shakespearova Hamleta – ukazuje člověka, jako by „nějací příštípkaři stvořili lidstvo a ještě je zpackali; tak ohavně znázornili člověčenství!“ – *imitated humanity so abominably* (*Hamlet* III, ii, 33).¹³

Jaký ale význam mělo přijetí Bellaquy do společnosti Beckettových postav, jaké místo tu zaujímá a jaké významy nabízí pohled do básně, z níž vyšel? Dantův Bellaqua spočívá věčně znavený v šeru za balvanem na stráni Očistcové hory, kde dřepí objímaje svá kolena, na něž pokaždé malátně skládá hlavu. Dante jej objeví zpětným pohledem vrženým za hlasem, který ironizuje jeho chvatný výstup slovy: „Možná dosti / že dřív ti bude nutno usednouti!“ (*Očist.*, IV 98–99. Zde i dále cituji z překladu Bablerova a Zahradníčkova, Praha 1950, s. 200.), a ukazuje Vergilovi na toho „jenž k činům je tak málo chvatný, jako by lenost sestrou byla jemu“ (110–111), na což Bellaqua odpoví pouze výsměšně rezignovaným zvoláním: „Tak si jdi sám, když jsi tak zdatný“ (114). Bellaquova životní únava vyličená verši „tu obrátil k nám pohled přemalátný, / pozdvihnuv oči jenom s přemáháním“ (111–112), Danta zarazila a podle téhož liknavého habitu rozpoznal florentského loutnaře i zaradoval se, že jej nachází v předočistci, a tedy na cestě k ráji. Když k němu přistoupí, Bellaqua stěží pozvedne hlavu a praví: „žasls při patření, jak slunce zleva po své dráze běží?“ (120) Líné pohyby a stručná slova pohnou Dantovy rty k úsměvu. (*Očist.*, IV 119–22). Bellaquovo *tedium vitae* se pak vrací v nesčetných beckettovských variacích, například v *Company* (odst. 58).

Když už nemohls vycházet zůstals dřepět ve tmě abys to za každou cenu skoncoval.

*To už mělš za sebou nějakých pětadvacet tisíc mil neboli zhruba třikrát dokola.
A ani jednou přitom nepřekročils obvod domoviny. Tvá domovina!*

¹² Čes. překl. *Murphy*, přel. Eva Pilařová, Československý spisovatel, Praha 1971, s. 7. Orig. titul novely z r. 1930 zněl *Whoroscope (sic!)*.

¹³ S použitím překl. Františka Nevrlý, W. S., *Hamlet*, ed. P. Drábek, Větrné mlýny, Brno, 2005, s. 108. — Otázky mimeticky adekvátního zobrazení lidské přirozenosti ve vztahu k modalitě možnosti a nutnosti ve světle Aristotelovy *Poetiky* a *Etiky* a srovnáním se Shakespearem in: Petr Osol SOBĚ, Hamletova řeč k hercům v perspektivě jezuitského didaktického divadla. In: *Ad honorem Bořivoj Srba*. JAMU, Brno 2006, s. 89–97.

*Takto čekal až na své očistění starý loutnař, který vyloudil Dantův první čtvrt-
úsměv
a jenž už teď možná zpívá chvály mezi blaženými v ráji.*

Když pozorně projdeme celý 4. zpěv *Purgatoria*, najdeme hned několik motivů, které Beckett přejal do svého imanentního očiště s příznačnou obměnou. Dante jej začíná poznámkou o jednotě duše proti averroistům a těm, kdo tvrdí, že v člověku působí současně duši několik, což neodpovídá čerstvé Dantově zkušenosti (*Očistec*, IV 1–12). Beckett začíná svůj esej o Proustovi úvahou o nespojitě, intermitentní povaze *ego*, vlastně posloupnosti různých *ego*, která nemohou sdílet tytéž pocity ani přání.¹⁴ (Víme, že byl inspirován Jungovými tavistockými přednáškami, avšak mnohem zajímavější jsou obdoby mezi Jungem a averroisty 13. století, které sv. Tomáš kritizuje v *De unitate intellectus contra Averroistas*). Lidské přání jako „rozumové chtění“ je středem Dantovy aristotelsko-tomášské etiologie jednání: je nositelem kontinuity; umožňuje postup ve fyzickém světě a prostřednictvím modlitby i ve světě duchovním (to je význam výroku, že úpatí hory je tak strmé, že zde nohy ani ruce nepomohou, ale jen „perutě velkého přání“, *le piume del gran disio*, IV 29–30). Takto přání přirozeně (*naturaliter*) vede člověka ke spáse, neboť samo přes pozemské *deviace* esenciálně míří k nekonečnu, i když si toho konkrétní jedinec nemusí být vědom. U Becketta je lidské přání defektní a každý akt přání nevyhnutelně vede k utrpení: nutně mívá svůj objekt a nutně ochabuje (srov. *angl.* to fail, *fr.* défaillir). Dantův i Beckettův hrdina je *chodec*; ten první spěje k vlastnímu domovu člověka v Ráji, druhý se každodenně vrací do očiště, kde zdomácněl. Oba zaznamenávají průchod Zemí: Dante jako sestup a výstup, Beckett jako imaginární cestu odpočítaných kroků „nějakých pětadvacet tisíc mil neboli zhruba třikrát dokola“, aniž by člověk vykročil z pozemského okrsku, který mu je vykázán a do nějž se vrací. Oba jsou přitom *pozorovateli* pečlivě sledujícími pohyb Slunce a hvězd. Dante jako postup od „bezhvězdného vzduchu“ pekla k silicímu svitu Emyrea, jako pravidelný, v očištěvé hemisféře pouze převrácený pohyb Slunce, bez jehož denního svitu (alegorie účinné milosti) není postupu vpřed; Beckett jako slábnocí svit něčeho, co už nikdy nevyjde, svit sotva vrhající stín a propadající se do „bezhvězdné a bezměsíčné noci“ (*moonless starless night*) stejně nevyhnutelně a monotónně, jako nabývá a ubývá stín ručičky na ciferníku hodin (*Company*, § 53). Konečně oba detailně popisují *lidské tělo* vrhající stín, který je obkružuje; Beckettův stín těla chodce padající na cestu nebo chirikovsky obíhající nehybnou postavu, která je zároveň gnomonem i ciferníkem analematických hodin, je znamením nezměnitelného údělu; Dantův stín je symptomem pozemského těla, jež je provizoriem před přijetím těla oslaveného, a objevuje se jen v Očišti – v Pekle není světelného zdroje a v Ráji není místa neosvětleného Boží slávou. V postavě florentského loutnaře, kterou Dante umístil do předočiště, najdeme tudíž i to, co působí na

¹⁴ Samuel Beckett: *Proust*. Grove Press, New York, 1970, s. 3–4: „But what is attainment? Identification of the subject with the object of his desire. The subject has died – and perhaps many times – on the way.“ Zvýraznil P.O.

Beckettovu imaginaci od počátků jeho tvorby až do jejího závěru: motiv *dřepění* – *spocínutí v pozici zárodku* v děloze a motiv zástavy pohybu, upuštění od přání (*tedium vitae, acedia*), motiv nejednoty lidské duše, motiv solárního pohybu, a dokonce v *Company* najdeme i Bellaquův balvan – první zdolané skalisko při velkopáteční vycházce s výhledem na moře!¹⁵ Ba, souhlasí i den Dantovy cesty a Beckettova narození. Souhlasí i šed' Dantovy očišcové skály s šedi Beckettova náhrobního kamene na montparnasském hřbitově! V Beckettem milované šedi (*any colour, so long as it's grey*) všechny protiklady – smyslové, rozumové, existenční – nakonec zanikají a člověk splyne s vlastním stínem. Nikoli naráz, jak by si torzo přálo (pokud se „z choroby zvané chtění“ nevyлéčilo). Postupně, a tedy nelítostně, přece nevyhnutelně, a tedy (v převráceném smyslu) milosrdně, pokud je něco milosrdného v důsledném přání nebýt, a tedy si už nepřát, nepřát si dobra ani pro sebe ani pro jiného, pokud vůbec kdy člověk (je-li něco takového) mohl rozumnou vůlí (je-li) k nějakému dobru (je-li) vůbec kdy směřovat.

Beckettovi biografové neopominou prolít u jeho celoživotní záliby ve sportu a u jeho náruživosti ve sledování televizních přenosů tenisových zápasů. Zvláštní, když se spisovatel těší sledováním hry založené na přesné kooperaci duševních a tělesných sil, mířené střelbě a dynamické hierarchii účelného pohybu, a pak se noří do líčení invariabilního utrpení života, který není než nevidomým pádem a plazením,¹⁶ a líčí svět rozumem nepostižitelný, vůlí neovlivnitelný, paměť nevybavitelný, krásy zbavený a účelnosti prostý, vyjma účelně nepřátelské nekončící trýzně. Teleologie tenisové hry je nesmírně bohatá: živý hráč (*esse*) synchronizuje několik různých činností (*operatio*) a prostřednictvím cviku a bleskové úvahy dosahuje dokonalé odehrávky (*perfectio*), neboť smyslem tenisu je nejen umět hrát, ale hrát jej dobře a lépe.¹⁷ Oproti tomu hierarchie cílů Beckettových postav je významně chudá. Jeho schopenhauerovský snaživce neusiluje než o sebezachování, hnán touž vůlí žít, která je zřídlem jeho sebetrýzně, dokud nevydechne naposled (*connatus–defunctus*). K těmto dvěma kořenům můžeme vysledovat všechny jejich úkony: slábnoucí síla žít a chápat a zvětšující se schopnost mučit sebe sama: „A tak se bezmála ocitáme v postavení Tantalů, ovšem s tím rozdílem, že svolujeme, abychom byli mučeni.“¹⁸ Jak ale může spisovatel mající tento myšlenkový habitus ještě pociťovat radost z tenisového utkání? Tato úvaha by nás snad mohla osvobodit od představy, že Beckettova vize se mu někdy stala druhou přirozeností. Mezi bílými pulovry wimbledonských trávníků a nehybnými lidskými torzy vystavenými v krámské výloze *Nepojmenovatelného* nechal Beckett vyrůstat svému důmyslu a umění formálně vynalézavého mini-

¹⁵ Srov. *Company*, § 9: „[...] he relished at noon looking out to sea from the lee of a great rock on the first summit scaled.“

¹⁶ „Crawling and falling then.“ – „Rampant donc et tombant“ – *Company*, § 49.

¹⁷ Srov. Petr Osolobě, Filozofická estetika a teleologie. In: *Universitas*, revue Masarykovy univerzity, Brno 2005, č. 3, s. 3–10.

¹⁸ Srov. *Proust*, čes. s. 37, angl. s. 3. *So that we are rather in the position of Tantalus, with this difference, that we allow ourselves to be tantalized.*

malismu a úporného manichejství. Důvodem paradoxní světové popularity díla, kterou sám považoval za tragikomické *malentendu*, je kromě autorova literárního mistrovství a obdivuhodné sčtetlosti i spojení obce čtenářské, divadelní, literárně teoretické a filozofické, a především fakt, že líčení šedého horizontu bezesmyslnosti a utrpení mu uvnitř těchto obcí naklonilo jak ty, kteří na něm zakoušeli negativní znamení naděje a osvobození od optimistických iluzí nových ideologií XX. století, tak i ty, kteří si naději již nepřáli ani přát nechtěli, neboť v jejím principu shledávali příčinu vezdejších útrap. K těmto a takovým myšlenkám se Beckett podle Calderova svědectví¹⁹ k stáru často vracel připomínáním Leopardiho veršů z básně „Sobě samému“, kterými předznamenal už svou prvotinu: *è fango il mondo [...] non che la speme, il desiderio è spento [...]*: „svět je bláto“ [...] „vyhasla nejen naděje, ale i přání [...]“.

Naopak Dantovo veliké přání (*gran disio*) jej vede až blaženému patření v Empyreu, kde cítí, jak se jeho vlastní chtění spojuje s „láskou, která hýbe sluncem a hvězdami“, a proto je mu dovoleno vrátit se na zem a žít ještě „několik let“, aby mohl splnit slib svého mládí a napsat to, „co o žádné ženě nebylo dosud vyřčeno“ (*Vita nuova* XLII), a tak svým dílem oslavit Beatrici, a skrze ni veškeré stvoření, které Beckett ústy svých postav častokrát soudil a zatracoval.

SAMUEL BECKETT AND DANTE ALIGHIERI: SEVERAL COMPARISONS CONCERNING HUMAN NATURE AND PURGATORY

Nowadays, Samuel Beckett's debt to Dante is generally admitted and his influence have been traced back to Beckett's early essay *Dante...Bruno.Vico...Joyce* (1927). Herein Beckett sees Dante as the first distinctly modern writer, and language experimenter. A great difference between them, however, lies in their religious world-views as expressed in their works, especially those concerning theology of creation and the ability of reason and will to bring meaning into existence and to serve in the pursuit of happiness.

In Beckett's prose, written mostly in the form of inner monologues, absurdity and negativity of creation is often stated, although from a strictly subjective point of view. Though his mimesis is abundant in religious allusions, any difference between the creation-in-itself and the human condition after Fall is never mentioned, both is just as bad. Human capacity to think, to want or to remember is radically corrupted and every voluntary act is doomed to failure; that is why Beckett adopted Bellaqua from Dante's *Purgatory* as an emblematic figure for *tedium vitae* (*acedia*) of his own and put him in his novels from *More Pricks Than Kicks* (1934) up to his noticeably biographical *Company* (1980).

In the present study, the fourth canto of Dante's *Purgatory* provides a rich basis of literary *topoi* for comparison with Beckett's, comprising the following motifs: unity vs. multiplicity of human soul(s), body and its shadow represented as sundial, observation of sun, counting steps and time; incessant walking vs. Bellaqua's crouching, and the importance vs. impossibility of human wish for advancement in both material and spiritual world.

¹⁹ Interview s Johnem Calderem (1986). In: Jaroslav Jarolím ed., *Samuel Beckett*, Pro Divadelní studio Grál vyd. nakl. Paseka, Praha 1990, s. 11.

