

Čtyři díla moderní francouzské literatury prizmatem (nejen) Hegelovy ponožky¹

Eva Voldřichová Beránková —

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

Eva.Berankova@ff.cuni.cz

Abstrakt:

Když Hegel tvrdí, že „zaláтанá ponožka [je] lepší než děravá; ne v případě sebevědomí“, má tím na mysli ponožku jakožto metaforu jisté negativity, absence, deficitu, nedostatečnosti či nedokonalosti, která je fundamentální vlastností sebevědomí i dalších projevů lidské psyché, a kterou tudíž není záhodno nějak uměle „zalátávat“, překlenovat či doplňovat. Přestože se takovýto příměr může jevit poněkud neobvyklým, text článku prokazuje existenci obdobné „ponožkové metafory“ ve čtyřech významných dílech moderní francouzské literatury, kterými jsou *Mysterium lásky a útrpnosti Johanny d'Arc* Charlese Péguyho, *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta, *Čekání na Godota* Samuela Becketta a *Muž, který spí* Georgese Pereka.

Klíčová slova: G. W. F. Hegel, ponožky, francouzská literatura, Charles Péguy, Marcel Proust, Samuel Beckett, Georges Perec

V Hegelově (do češtiny bohužel dosud nepřeloženém) soukromém zápisníku figuruje celá řada pozoruhodných aforismů, jež zhuštěnou a často vtípnou formou vyjadřují podstatu filosofova myšlení. Za jeden z takto výstižně lakonických a na první přečtení ne zcela jednoznačných výroků můžeme považovat i tvrzení, že „zaláтанá ponožka [je] lepší než děravá; ne v případě sebevědomí“.² Celá plejáda významných myslitelů pozdějších dob (mj. Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Walter Benjamin, Martin Heidegger nebo Judith Butlerová) se samozřejmě nenechala zmást prvoplánově fyzickými aso-

1 Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, registrační číslo: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj, a v rámci Progresu Q14 („Krise racionality a moderní myšlení“).

2 „Ein geflickter Strumpf [ist] besser als ein zerrissener; nicht so das Selbstbewußtsein.“ Aphorismen aus Hegels Wastebook. In: Hegel, G. W. F., *Werke in 20 Bänden*. Hrsg. E. Moldenhauer – K. M. Michel. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1969–1986; cit. místo Bd. 2, s. 558.

ciacemi spojenými s touto často přehlíženou, ba opovržlivě zanedbávanou částí lidského oděvu a pochopila Hegelovy ponožky (případně punčochy) jako metaforu ducha, jako vyjádření oné negativity, absence, deficitu, nedostačivosti či nedokonalosti, která je fundamentální vlastností sebevědomí i dalších projevů lidské psýché, a kterou tudíž není záhodno nějak uměle „zatlátávat“, překlenovat či doplňovat.

V následujícím textu se pokusíme tuto Hegelovu ponožkovou metaforu ilustrovat a rozvinout prostřednictvím čtyř významných děl moderní francouzské literatury. Románové a dramatické texty dvacátého století (na rozdíl od poezie, jež zůstává ponožkami téměř netknuta) samozřejmě zahrnují tisíce popisů těchto následnic onucí, odsávajících pot, chránících chodidla před chladem i odřením a nenápadně vyjadřujících osobnost svého majitele.³ Z korpusu jsme tudíž odstranili čistě pozitivistické či sociologické výskyty (luxusní značky ilustrující marnivost zbohatlíků versus děravé ponožky proletářů) a zaměřili jsme se jen na ta díla, v nichž je ponožka tematizována v zajímavějším, pokud možno psychologickém kontextu. Nakonec je až zarážející, kolik francouzských autorů užilo ponožek jako metafor lidského ducha, uvažování, citění i sebeprožívání a jak klíčovou úlohu tyto dva nenápadné kusy oděvu hrají v analyzovaných románech a divadelních hrách.

Krátký výlet do historie

Ještě než se ponoříme do moderních textů, je třeba stručně připomenout, že ponožky jsou sice relativně nedávným vynálezem, ale přesto několikrát symbolicky ovlivnily dějiny. Ve středověku se do bot nosily jen nastříhané pruhy látek a teprve od konce šestnáctého století se začaly v bohatých rodinách objevovat punčochy pletené (z vlny nebo hedvábí), které se brzy staly znakem bohatství a vybraného vkusu. Tyto punčochy nosila jen aristokracie a měšťanstvo, protože byly součástí elegantně pojatého celku: rafinovaně obepínaly šlechtická lýtka pod tzv. *culotte* (jezdeckými kalhotami pod kolena), zatímco chudší obyvatelé měst, tedy řemeslníci, služebnictvo a drobní živnostníci, své nohy halili do širších pantalonů (obyčejných dlouhých kalhot). Od samého počátku tak vlastnictví a veřejná exhibice punčoch patřily k jakýmsi stavovským privilegiím, kterých speciálně dvořané z Versailles velmi kreativně využívali.⁴

3 Blažek, R., *Kniha o ponožkách*. Praha, s. n. 2017, s. 5.

4 Bruna, D. – Demey, C., *Histoire des modes et du vêtement. Du Moyen-Âge au XXI^e siècle*. Paris, Textuel 2018.

V této souvislosti je zajímavé zmínit, že později nejradiálnější součástí Velké francouzské revoluce byla vzpoura těch, kteří neměli na punčochy. Takzvaní sansculoti tíhli k extrémům všeho druhu a nechávali se snadno ovládat demagogy. (Politicky se většinou přidávali k jakobínům nebo korde-liérům.) Nejnásilnější zástupci sansculotů pak měli přezdívku „Zběsilí“ [les Enragés] a nosili dřeváky naboso. Dne 10. srpna 1792 dobyli, vyplenili a zapálili Tuilerijský palác, ve kterém se ukrývala královská rodina, a povraždili přes tři sta švýcarských gardistů, čímž zahájili první vládu Teroru.⁵ „Tuilerijský masakr“ následně inspiroval řadu klasicistních pláten (např. Jean Duplessis-Bertaux), sousoší a památníků (Bertel Thorvaldsen, Lukas Ahorn) i literárních děl (Honoré de Balzac, Émile Zola). V moderní francouzské představitosti tak absence punčoch začala korelovat s absencí (sebe)vědomí, svědomí a odpovědnosti. Lidé bez ponožek se čtenářům devatenáctého století jevili jako vraždící a pálicí lůza.

Ve vztahu k ženám budila obavy nebo posměch naopak přítomnost punčoch, a to konkrétně těch modrých, čistě symbolických: Výraz byl překladem anglického spojení „blue stocking“, užíval se výhradně v mužském rodě s pomlčkou (*les Bas-bleus*) a původně označoval návštěvnice salónu britské spisovatelky Elizabeth Montaguové. Poměrně známý botanik, překladatel a vydavatel Benjamin Stillingfleet se na jeden z jejich večírků dostavil v modrých hedvábných punčochách, aby potvrdil hostitelčin starší výrok, že salón je otevřen všem „lidem ducha“, a ne jen elegantním snobům. Od té doby se neformální klub, vyzdvihující inteligenci a umělecké zásluhy na úkor urozenosti, začal sám označovat za „Kroužek modrých punčoch“. Zpočátku evidentně nešlo o pejorativní název, soudě podle básně Hannah Moreové „Modrá punčocha“, která je poctou oněm kultivovaným dámám osmnáctého století, mezi něž patřila i Elizabeth Montaguová.⁶

Nicméně ve Francii se konzervativci začali modrým punčochám vysmívat stejně uštěpačně jako kdysi Molière preciózkám: Termín se stal synonymem pro ženy s „přilíšnými“ literárními nebo intelektuálními ambicemi (Sophie Gayovou, George Sandovou, Delphine de Girardinovou), jež byly pro jejich pohlaví údajně nevhodné. Gustave Flaubert se o tomto mužském předsudku ironicky zmiňuje ve *Slovníku přejatých myšlenek* (1881): „Modrá punčocha: Pohrdavý výraz, označujeme jím ženu, která se zajímá o intelektuální záležitosti. – Na podporu citovat Molièra [...].“⁷

5 Soboul, A., *Les Sans-culottes parisiens en l'an II, Mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire (1793–1794)*. Paris, Seuil 1968.

6 Del Lungo, A. – Louichon, B. (eds.), *La littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*. Paris, Classiques Garnier 2010.

7 Flaubert, G., *Slovník přejatých myšlenek*. Přel. J. Pospíšil. Praha, Odeon 1967, [bez číslování stránek].

Ke stejnému závěru, leč myšlenému zcela vážně, dochází i Jules Barbey d'Aurevilly v předmluvě páté kapitoly své knihy *Díla a autoři devatenáctého století* (1878): „Ženy, které píší, už nejsou ženami. Jsou to muži – přinejmenším svými nároky – ale nepodaření! Jsou to modré punčochy. Slovo modrá punčocha je rodu mužského. Modré punčochy tedy více či méně rezignovaly na své pohlaví. Ani jejich marnivost už není marnivostí ženskou. Z hloubi ženské marnivosti, která bývá velmi často roztomilá, u nich vyrašila marnivost jiná, která pohltila tu první a která je ohavná jako pýcha nemohoucího.“⁸

Ostatně už Baudelaire před modrými punčochami důrazně varuje ve svých *Radách mladým spisovatelům* (1847). V kapitole věnované vhodným a nevhodným milenkám pro začínající literáty uvádí pozoruhodnou argumentaci: „Pokud mám respektovat zákon protikladů, který vládne morálnímu i fyzickému řádu, musím do kategorie žen, jež jsou spisovatelům nebezpečné, zařadit ‚počestnou ženu‘, modrou punčochu a herečku. ‚Počestnou ženu‘, protože ta nutně patří dvěma mužům zároveň a je slabou krmí pro despoticou duši básníkovu; modrou punčochu, protože to je nepodařený muž; herečku, protože ta obcuje s literaturou a mluví argotem. Zkrátka nejde o ženu v plném smyslu toho slova, neboť publikum je pro ni cennější než láska.“⁹

I když ve francouzské literatuře devatenáctého století najdeme několik feministů *avant la lettre* nebo přinejmenším autorů sympatizujících s bojem za práva žen (Honoré de Balzac, Émile Zola, Romain Rolland), obecně převládá misogynní pohled na modré punčochy jakožto velmi nedokonalé, ba programově deficitní bytosti, které se zřekly tradičních „ženských předností“ v bláhové snaze zajistit si jednou ty mužské. Někdy jsou tyto ambiciózní spisovatelky symbolicky redukovány na skutečné ponožky, tedy neživé předměty, jako například v sarkastické citaci francouzského astronoma Camille Flammariona. Ten ve svém vědeckém pojednání *Atmosféra a velké přírodní jevy* (1888) dlouze popisuje tzv. „cyanometr“, tedy přístroj schopný měřit intenzitu modré barvy, vynalezený Horacem-Bénédictem de Saussure a zdokonaleným Alexandrem von Humboldtem, a dodává: „Při této příležitosti můžeme připomenout vtipnou poznámku lorda Byrona, který navrhl, že by se cyanometr dal používat pro měření odstínů modrých punčoch.“¹⁰

8 Barbey d'Aurevilly, J., *XIX^e siècle. Les œuvres et les hommes*. Tome V: Les Bas-bleus. Paris, Société générale de Librairie catholique 1878, s. XI. Tento i následující citáty z francouzských originálů přeložila autorka textu.

9 Baudelaire, Ch., *Conseils aux jeunes littérateurs*. In: týž, *L'Art romantique. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Tome III. Paris, Calmann Lévy 1885, s. 288.

10 Flammarion, C., *Atmosphère et les grands phénomènes de la nature*. Paris, Librairie Hachette 1888, s. 164.

S mírnou nadsázkou tedy můžeme tvrdit, že v devatenáctém století bylo rozhodně třeba nosit ponožky/punčochy, aby se člověk nestal podezřelým z absence svědomí, násilných výtržností a žhářských sklonů, nicméně na straně druhé si zejména ženy musely dávat pozor na decentní chromatiku těchto oděvních doplňků. Představa, že punčochy nebo ponožky nějak souvisí se stavem ducha a jsou schopny vyjádřit ho navenek, byla už v této době poměrně široce rozšířená. Teprve literární dvacáté století však ponožkovou metaforiku rozvinulo do jemnějších nuancí, umožňujících vyvozovat z nich důsledněji existenciální či metafyzické závěry.

Ponožky v křesťanské theodiceji

V roce 1910 katolický básník Charles Péguy vydal své „středověké drama“, které v českém překladu Bohuslava Reynka nese název *Mysterium lásky a útrpnosti Johanny d'Arc*. Jde o součást spisovatelovy širší trilogie věnované meditacím o Vtělení, Vykoupení a teologických ctnostech. Jana z Arku je zde vylíčena jako revoltující mladá žena, již pobuřuje vláda zla ve světě a zdánlivá absence nebo bezmocnost Boží milosti. Její přítelkyně Hauviette, prostá a dětsky naivní duše, Janě oponuje, že stačí pracovat, modlit se k dobrému Bohu a být trpělivý, aby se člověk stal řádným křesťanem a došel spásy. Ctnosti jsou podle Hauvietty „přirozené“, a naděje tudíž přichází sama od sebe, aniž by věřící museli dlouze bojovat s vnitřními démony a podezírat Boha, že je opustil.

Poslední část hry pak patří Madame Gervaise, lotrinské jeptišce, která v Janině přítomnosti medituje o roli utrpení v obecné ekonomii spásy: Jedním z hlavních křesťanských mysterií je totiž Kristovo utrpení na Golgotě, které smysl zla převrací v prostředek vykoupení. Gervaise se vyznává z vlastních dřívějších pochybností a bolestí, které nakonec překonala pokorou nabytou díky dlouholetým modlitbám. Vyzývá Janu, aby odvrhla pokušení pýchy, přestala svět soudit a přijala naději jako nevyšší teologickou ctnost.

Jednou z klíčových částí Gervaisiny argumentace je mnohastránkový, v některých pasážích téměř naturalisticky pojatý popis utrpení Panny Marie, která Ukřižováním ztratila milovaného syna. Zoufalá matka podle jeptišky přichází o zrak, přesto musí dál žít a plnit své povinnosti:

„Plakala, plakala. Její oči, její nebohé oči.
Její nebohé oči byly zčervenaly slzami.
A nikdy nebudou již zřetelně viděti.
Potom.
Od té chvíle.
Příště.

Nikdy již.
 Nikdy od nynějška nebude již zřetelně viděti.
 Na práci.

A přece dlužno bude potom pracovati, aby měla chléb.
 Svůj ubohý chléb.
 Pracovati ještě.
 Potom jako před tím.
 Do smrti až.
 Látati punčochy, ponožky.
 Josef ještě roztrhá.
 Vše posléze, co dlužno ženě v domácnosti dělati.
 Tak jest klopotno se živiti.“¹¹

Látání punčoch a ponožek je zde tematizováno v kontextu jakési dělnické madony, která je v díle socialisty Péguyho poměrně častým motivem. Pod lyrickou meditací o teologických ctnostech tak prosvítá další sociální rovina dramatu: Ani světice nemůže (nemá právo?) nekonečně truchlit, protože je třeba pracovat a žít dál, pokorně dřít až do smrti. Starat se o Josefa, když Ježíš už není, být dobrou manželkou, kvůli své bolesti nezanedbávat ostatní. (Marie zde zvláštním způsobem splývá s tradičním pojetím jiné biblické postavy, a sice činorodé a pečující Marty, sestry Lazarovy.)

Zároveň zde Péguy rozvíjí i existenciální a etickou stránku utrpení, která rezonuje s Janinými pobouřenými argumenty: Poté co ztratila syna i zrak, se Marie nuceně vrací k domácím pracím a jakési simulaci „normálního života“, zahrnujícího uklizený pokoj, nakrmeného manžela a zalátané ponožky. Prázdnota a diskontinuita synova Ukřižování mají být překonány a zakryty látáním, prostřednictvím něhož se matka vrátí zpět do života (domácí služby). Jana zpočátku takovéto látání odmítá jako podvod, zradu své i Mariiny bolesti, kterou vnímá jako věčnou. Ježíšovu smrt, stejně jako přítomnost zla ve světě, nelze zalátat. Většina *Mysteria lásky a útrpnosti Johanny d'Arc* se ostatně nese v duchu protestu proti všudypřítomnému a zároveň nepochopitelnému zlu a bolesti, jakož i proti všem formám jejich teoretického omlouvání, ospravedlňování a zalátávání autoritami.

V rozhovoru s Georgesem Valoisem z časopisu *Action française* autor vysvětluje: „Teď jsem u probouzení naděje v Janě, u znovuzrození této ctnosti, která bývá opomíjena, u níž zapomínáme, jak je nezbytná. Vždycky myslíme na víru, na lásku..., ale zapomínáme, že i naděje je křesťanskou povinností.“

11 Péguy, Ch., *Mysterium lásky a útrpnosti Johanny d'Arc*. Přel. B. Reynek. Stará říše, Dobré dílo 1916, s. 133.

Jana se přesvědčila, že musí doufat bez důvodu, bez cíle, mimo sebe samu, aniž by věděla jak. A teprve když byla naplněna nadějí, probudily se v ní síly schopné tuto čistou nadějí naplnit. Pokračuji ve svém díle.¹²

Jinak řečeno, dokud Jana čeká na „pozemský zázrak“ (stejně jako mladý Péguy, který se upínal k myšlenkám utopických socialistů) a nemá naprostou důvěru v Boží milosrdenství, není schopna zaslechnout spásné hlasy a zachránit Francii. Cesta k takové „čisté naději“ je však trnitá a Péguy jí věnuje další dvě části volné trilogie, nazvané *Předsíní tajemství druhé ctnosti* (1911) a *Tajemství svatých neviňátek* (1912). Madame Gervaisa a děvčátko Naděje (*Espérance*) Janu po celou dobu jejího hledání duševně doprovázejí.

Je příznačné, že k žádnému definitivnímu zalátání ponožek nikdy nedojde, stejně jako se (v obvyklém smyslu toho slova) Marii nikdy nevrátí ukřižovaný syn a Jana nenalezne žádný účinný „recept“ na pozemský boj se zlem, bolestí či společenskou nespravedlností. Vše je na konci trilogie zaceleno, vykoupeno a odpuštěno ve zcela jiné rovině, prostřednictvím oné čisté naděje „bez důvodu, bez cíle“, která je podle Péguyho hlavní teologickou ctností a která jako jediná dává světcům sílu činit zázraky. Ponožkovou i jinou duševní diskontinuitu tak francouzský autor, stejně jako Hegel,¹³ doporučuje ponechat bez umělého zalátávání, které by bylo urážkou lidské bolesti a autenticity. Na úrovni vyšší pak všechny ponožky zalátá až Bůh sám.

Chromatika ponožek a latentní homosexualita

Od devět let později se čtenář setkává s jiným zajímavým ztvárněním „ponožek ducha“ ve druhém dílu Proustova románového cyklu *Hledání ztraceného času*, nazvaném „Ve stínu kvetoucích dívek“ (1919). Vypravěč uniká od stále problematičtějšího vztahu s Gilbertou i od vlastní neschopnosti naplnit spisovatelské ambice a přichází do vysněného Balbeku (přímořských lázní, které Proust pojal jako fiktivní pandán normandského města Cabourg), kde pobývá se svou babičkou a služebnou Františkou. Zdánlivě se toho v jeho životě moc neděje, ale pobyt v Balbeku je nezbytný pro to, aby autor postupně uvedl na scénu tři klíčové postavy celého *Hledání*: markýze Roberta de Saint Loup, barona de Charlus a vypravěčovu budoucí milenkou Albertinu.

Setkání s druhým jmenovaným je vylíčeno obzvláště sugestivně: Vypravěče na ulici velmi nápadně sleduje vysoký tělnatý čtyřicátník s černými kníry a podivným výrazem, který v Marcelovi vyvolává dohady o mužově šílen-

12 Onimus, J., *Introduction aux Trois Mystères de Péguy*. Paris, Cahiers de l'Amitié Charles Péguy 1962, s. 44.

13 Pro přesnost dodejme, že Charles Péguy bývá moderními exegety spojován spíše s Hegelovými kritiky (Kierkegaard, Nietzsche) než s německým filosofem osobně. Srov. Stewart, J. (ed.), *A Companion to Kierkegaard*. Hoboken, Wiley-Blackwell 2015, s. 327.

ství, nebo o příslušnosti k tajným službám. O něco později vypravěč potkává téhož aristokrata znovu, tentokrát v doprovodu Roberta de Saint Loup. Výstřednost chování neznámého (provokativní zírání střídané kladením nelogických otázek) ostře kontrastuje s jeho konzervativním oblečením: „Měl na sobě ještě tmavší šaty; pravá elegance je totiž patrně méně vzdálena od jednoduchosti než od elegance nepravé; ale bylo tu ještě cosi jiného: z poněkud větší blízkosti bylo cítit, že chybí-li na jeho oblečení skoro úplně barvy, není to proto, že by byly tomu, kdo je zavrhl, lhostejné, ale spíš proto, že si je z jakéhosi důvodu zakazoval. A střídmost, kterou oblečení naznačovalo, měla patrně více co činit s dodržováním jakési diety než s nedostatkem labužnictví. Tmavozelená nit v látce jeho kalhot, která ladila s proužky na ponožkách, svědčila o rafinovaném a jemném vkusu, jenž byl všude jinde potlačen a jemuž byl tento jediný ústupek shovívavě povolen, kdežto rudá skvrna na kravatě byla neznatelná jako nějaké odvážné slovo, které si člověk netroufne pronést.“¹⁴

Vypravěč ještě nemůže tušit, že jde o barona de Charlus, proslulého pařížského dandyho a excentrického cholerika se sadomasochistickými sklony, kterého si Proust dílem vypůjčil z reálného života¹⁵ a dílem z Balzakovy romantické postavy Vautrina, uprchlého trestance, falešného kněze a démonického našeptavače. Přesto si je vypravěč od začátku vědom jakési hluboké nesrovnalosti: Baronovo oblečení tvoří tmavý neproniknutelný monolit obleku, košile a bot. Jako by si Charlus barvy zakazoval a držel nějakou „chromatickou dietu“, dobře věda, že kdyby popustil uzdu své morbidně smyslné fantazii, mohla by ho časem pohltit. Proto se halí do oné neutrální – kněžské, soudcovské či profesorské – černi, jež spolehlivě zakrývá, gumuje a popírá jeho hřmotné tělo, neustále zmítané nekontrolovatelnými vášněmi.¹⁶

Při bližším pohledu se však ukazuje, že přísně tmavý monolit je narušen několika drobnými barevnými „incidenty“: téměř neznatelnou rudou skvrnou na kravatě (již vypravěč připodobňuje k předem cenzurovanému slovu) a tmavě zelenou nití v látce kalhot, nenápadně ústící v pruhované černozelelé ponožky. Chromatická diskontinuita ponožek a kravaty tak dává těm,

14 Proust, M., *Hledání ztraceného času II*. Díl: Ve stínu kvetoucích dívek. Přel. P. Voskovec. Praha, Rybka Publishers 2012, s. 298.

15 Hlavní reálnou předlohou baronovy postavy byl bezesporu Robert de Montesquiou (1855–1921), francouzský symbolistní básník a dandy, který inspiroval i Huysmansa ke stvoření protagonisty románu *Naruby* (1884) a který Jeanu Lorrainovi vnukl představu jeho *Pana de Phocas* (1901). Dalšími pravděpodobnými vzory pak byli baron Donzan, hrabě Aimery de La Rochefoucauld, vévoda Édouard de la Rochefoucauld-Doudeauville, ale i Oscar Wilde nebo sám Marcel Proust. Někteří literární historici pak zmiňují i maršála Lyauteyho, Louise-Napoléona Defera nebo knížete de Sagan.

16 Pastoureau, M., *Noir. Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil 2008, s. 128.

kterí se k Charlusovi dostávají dostatečně blízko, na vědomí jeho skrytou, rozpolcenou osobnost.

Ve druhém a třetím dílu románového cyklu *Hledání* („Ve stínu kvetoucích dívek“, „Svět Guermantových“) baronovo podivínství vyznívá někdy rozto-mile pitoreskně, jindy mírně výhrůžně a jeho menšinová sexuální orientace je jen implicitně naznačena. Čtenář ji obvykle registruje, zatímco vypravěči, zdá se, plně nedochází, proč kolem něho výstřední aristokrat mlsně krouží a neustále střídá nálady podle dílčích úspěchů a proher v tomto rafinova-ném lovu na mladého chlapce. Teprve v „Sodomě a Gomoře“, tedy zhruba v polovině třítisícistránkového cyklu, je Charlus definován jako tzv. „invertí“, nepřiznaný homosexuál, a mnohem později v „Čase znovu nalezeném“ pak dokonce jako pedofil, který svou problematickou identitu (nezapomínejme, že homosexualita byla ve Francii zcela dekriminální až v roce 1981) nepříliš přesvědčivě skrývá za silácky antisemitské či homofobní výpady. Zároveň je však líčen jako osoba citlivá, umělecky založená a schopná neoby-čejně velkorysého jednání.

V každém případě jen Proustovo spisovatelské mistrovství a celkově „re-trospektivně-syntetický“¹⁷ charakter *Hledání* umožňují takovéto hrátky se čtenářovou pozorností a dovtipností: Charlusova četná tajemství jsou čte-náři odhalována v pečlivě odměřovaných dávkách, oddělených od sebe na-vzájem stovkami stránek. A ony proužkované ponožky, barevnou hravostí a provokativní sofistikovaností narušující baronův asketicky laděný oblek, jsou první indicií, že tato klíčová postava celého románového cyklu se po-stupně stane jednou velkou diskontinuitou, svodem i klamem, simulací i di-simulací, diverzí i perverzí, a to ve všech smyslech těchto slov. Z drobné „chy-by v systému“, z jediného (schválně takto naaranžovaného) slabšího prvku v celkově dokonalých mimikrách se postupně vyjeví baron de Charlus jako dojemný a zároveň monstrózní titán „vášni starých časů“, jako psychologicky neuchopitelná sfinga, k níž se bude vypravěč neustále marně vracet, aby jeho prostřednictvím poodhalil tajemství vlastní paměti. Balbecké ponožky, sice neděravé, leč barevně diskontinuální, tedy opět fungují jako jakási metafora fragmentárnosti lidské psyché, ale také jako pozvánka k jejímu celoživotní-mu zkoumání.

Ponožky jako ontologický arbitř

Zatímco u Prousta barevné ponožky poukazují „jen“ na hlubiny lidského vě-domí či podvědomí, v dílech některých absurdních dramatiků hrají mno-hem důležitější, ba ontologickou roli. Podívejme se na začátek druhého děj-

17 Genette, G., *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil 1972.

ství Beckettovy divadelní hry *Čekání na Godota* (1952): Scéna je prázdná. Na stromě, který protagonisté dosud považovali za uschlý, vyrašily zelené listy. Nedaleko stojí (patrně Estragonovy) boty, podpatky u sebe, a leží tam také Luckyho klobouk. Přichází Vladimír, prohlíží si boty, očichává je a vrací na místo. Pak se objevuje i Estragon a vyčítá Vladimírovi, že nezabránil kamarádovu nočnímu zmlácení deseti záhadnými osobami. Na Pozza, Luckyho a další události předcházejícího dne si pamatuje jen matně. Po kratším zmateném dialogu se Vladimír ptá Estragona, kde má boty. Ten vyhybavě odpovídá, že „je asi zahodil“,¹⁸ ale už neví kdy a kam. Údajně ho tlačily. Vladimír svému společníkovi ukazuje pár bot stojící nedaleko stromu, ale Estragon tvrdí, že to nejsou ty jeho zahozené: „Moje byly černý. Tyhle ty jsou žlutý.“¹⁹ Během následující výměny názorů se však vzpomínka na barvu původních bot značně problematizuje. Náhle už se nejeví jako černé, nýbrž „došeda“, zatímco ty nové působí „jako dozelená“. Unavený Vladimír proto vyzývá Estragona, aby si boty prostě zkusil. Po delší ekvilibristice se jim společně daří nasadit jednu a pak i druhou botu:

Estragon: Dobrý.

Vladimír (*vytáhne z kapsy provázek*): Zašněrujem ji.

Estragon (*prudce*): Ne, to ne, šněrovat ne, to ne!

Vladimír: Jak myslíš. Děláš chybu. Teď druhou. (*táh hra*): Tak co?

Estragon: Taky dobrý.

Vladimír: Netlačí tě?

Estragon (*zadupě*): Ne. Zatím ne.

Vladimír: Tak si je nech.

Estragon: Jsou mi velký.

Vladimír: Třeba budeš mít jednou ponožky.

Estragon: To je fakt.²⁰

V rámci *Čekání na Godota* je toto poslední zmínka o problematice bot, k níž se obě postavy pravidelně vracely po celé první dějství. Příslib budoucích ponožek tak vyřešil (přínejmenším provizorně) nejpalcivější z Estragonových obsesí.

Teprve když se na tuto scénku podíváme z hlediska struktury celé hry, ukazuje se její pravý význam. Divák nemá k dispozici žádné pevné vodítko, které by mu naznačilo, zda boty stojící u stromu jsou ty Estragonovy, nebo ne. Vladimír tvrdí, že ano, a zakládá na tom celou svoji ontologickou důvěru

18 Beckett, S., *Čekání na Godota*. Přel. P. Ouředník. Praha, Větrné mlýny 2010, s. 144.

19 Tamtéž.

20 Tamtéž, s. 149.

ve svět: 1. Jsme na stejném místě jako včera. 2. Strom je rovněž tentýž jako včera. 3. Od našeho posledního dialogu uplynula jen jedna noc. 4. Zde leží Estragonovy boty, které nemohly změnit barvu, takže nynější zmatky jsou způsobeny výhradně kamarádovou postupující demencí. 5. Prostor se jen tak sám od sebe nemění, čas chronologicky ubíhá, svět je v zásadě přátelský a dává smysl. 6. Godot nakonec přijde, takže nemusíme páchat sebevraždu.

Pesimističtěji naladěný Estragon na tato Vladimirova konstruktivní přesvědčení reaguje na první pohled zcela popleteně až šíleně, nicméně jeho celkový světonázor dává překvapivě dobrý smysl: 1. Nejsme na stejném místě. 2. Jde o jiný strom, protože ten uschlý se za jedinou noc nemohl obalit listím. 3. Stejně tak já jsem za dvanáct hodin nemohl zapomenout na vše, co se odehrálo během předcházející scény, Pozzo nemohl oslepnout a Lucky oněmět. 4. Tohle nejsou moje boty, protože ty původní jsem zahodil jako malé, zatímco tyto mi naopak padají z nohou. 5. Svět je nesmyslný a krutý (kdosi mne v noci bezdůvodně zbil a okradl), čas se točí pořád dokola v rámci nekonečné smyčky (vždyť každý večer přichází tentýž chlapec a oznamuje, že Godot nepříjde, ale na předcházející dialog s námi už si nepamatuje) a prostor se rovněž vzpírá jakémukoli uchopení (jako bychom se pohybovali kolem různých stromů na různých cestách, kde na nás ale vždy čekají cizí boty a klobouky). 6. Nestojí za to dál marně čekat na Godota, takže buď pojďme pryč, nebo s tím vším skončujeme a oběsme se tady na stromě.

Ať už budeme Vladimira s Estragonem vnímat jako dvojici skutečných lidí, nebo jako dvě komplementární součásti těžce osobnosti, pořád pro ně platí stejný kód binárních opozic jako pro všechno ostatní ve hře: Jedno z Estragonových chodidel je prokleté (žádná bota mu nepadne), zatímco druhé je v pořádku; Pozzova levá plíce je slabá, zatímco pravá kypí zdravím; Godot ukazuje laskavou tvář chlapci, který pase kozy (a chodí večer vyřizovat vzkazy), zatímco jeho bratra, který pase ovce, pravidelně bije; lotr po Kristově pravici byl spasen, zatímco ten po levici zatracen atd. Z každého páru přítomných nebo zmiňovaných věcí, lidí nebo částí těla je zkrátka jedna polovina „tou dobrou“, nebo přinejmenším takto nahlíženou ostatními, zatímco ta druhá je „tou špatnou“, takže nemůže od lidí, života ani vesmíru cokoli očekávat. I mezi Vladimírem a Estragonem se všechno hraje na jakési velmi tenké linii vedoucí mezi vírou ve smysl (svět zůstává koherentní a Godot přijde) a přijetím chaosu (vše je jen iluze, proto si nestavějme vzdušné zámky). Divák se nemůže ubránit otázce, zda Vladimír skutečně je tím moudřejším a realističtějším z dvojice, nebo zda se jen marně upíná k chimérám, aby nemusel pohlédnout nicotě do tváře?

K tomu, aby postavy získaly nějakou indicii ohledně pravdy a budoucnosti v tomto nejistém světě plném ostrých protikladů, by potřebovaly právě ponožky: Estragon bez odpovídající textilie na chodidlech není schopen ur-

čit, zda jsou mu nalezené boty vlastně malé (jako včera), nebo velké (jako dnes). S ponožkami by byla jistá šance na přesnější odpověď. A kdyby se dalo zjistit, zda boty stojící u stromu jsou ty Estragonovy včerejší, pak by rázem bylo možné odpovědět i na všechny ostatní otázky týkající se stromu, času, prostoru, světa a spásy. Ponožky ve hře evidentně označují onen absentující „pevný bod“, od něhož by se dalo odrazit k ohmatávání světa kolem a racionálnímu ověřování hypotéz. Bez nich nelze ani etablovat obecný chronotop, ani spekulovat o pravděpodobnosti, že věci mají svůj řád.

V této souvislosti je třeba připomenout některé Beckettovy komentáře z padesátých let minulého století. Spisovatel odmítal reakce dobového publika i kritiků, kteří v Godotovi viděli jasnou metaforu Stvořitele: „Kdyby byl Godot Bůh, býval bych ho označil tímto slovem. Kdybych věděl, kdo je Godot, býval bych to řekl.“²¹ Na přímou otázku divadelního režiséra Rogera Blina, koho nebo co si tedy má člověk za Godotovou postavou představit, Beckett odpověděl, že mu to jméno vytanulo na mysl, když uvažoval o francouzských slangových výrazech pro botu, „godillot“ nebo „godasse“ (česky např. „křuska“), protože chodidla, boty a problémy s nimi spojené jsou ve hře klíčové.²² Samozřejmě jde jen o jeden z možných výkladů, ale pokud na okamžik připustíme, že by Godot mohl být i jakousi spásnou botou (která by padla například Estragonově prokleté noze), potom je ponožka pro setkání s ním naprosto nezbytná.

Záhada plovoucích ponožek ducha

Jak jsme viděli, literární ponožky je možné látat, nosit či teprve hledat. Co však tato součást oděvu „dělá“ a k čemu je dobrá, když není v kontaktu s lidskou nohou? Je i v takovýchto chvílích středem nějakého fiktivního univerza a klíčem k pochopení lidské psyché? Odpověď můžeme hledat například v románu Georgese Pereka *Muž, který spí* (1967): „Je ti pětadvacet let a máš devěta-dvacet zubů, tři košile a osm ponožek, pár knížek, které už nečeš, pár desek, které už neposloucháš. Nemáš chuť na cokoli vzpomínat, ani na rodinu, ani na studia, ani na lásky, ani na přátele, ani na prázdniny, ani na plány. Cestoval jsi a nic sis z toho neodnesl. Sedíš a chceš jenom čekat: ať přijde noc, ať hodiny zazní úderem, ať dni odejdou, ať se vzpomínky rozplynou.“

Přátele nevidáš. Dveře neotvíráš. Poštu nevybíráš. Knihy, které sis půjčil v knihovně Pedagogického ústavu, nevracíš. Rodičům nepíšeš.“²³

21 Simon, A., Beckett. Paris, Belfond 1983, s. 228.

22 Bair, D., *Samuel Beckett. A Biography*. New York, Simon & Schuster 1993, s. 382.

23 Perec, G., *Muž, který spí*. Přel. L. Prokop. Praha, Rubato 2016, s. 22–23.

Takto hlavní hrdina bilancuje stav, do něhož se dostal po prvním čtvrtstoletí své existence.

V malém pronajatém pokoji sedí na lavici sloužící mu jako postel, jen tak v kalhotách od pyžama a svlečený do půl těla, na kolenou má položené *Přednášky o průmyslové společnosti* Raymonda Arona, které dočetl do strany sto dvanáct, střídavě potahuje z cigarety a pije Nescafé ze špinavé misky. Na poslední chvíli se totiž rozhodl nejit na písemnou bakalářskou zkoušku z obecné sociologie. Symbolicky i fyzicky se uzavírá před studiem, kariérou, rodinou i přáteli a napříště hodlá nenápadně v tichu vegetovat o samotě jako mnich nebo poustevník. Jde o jakési (jen částečně vědomé) rozhodnutí „nepolupracovat se světem“, poodstoupit stranou od obvyklého habitu a koloťoče povinných společenských interakcí, zůstat jen sám se sebou bez Pascalova „rozptýlení“ či „zábavy“ (*divertissement*),²⁴ onoho hluku a pozdvížení, které lidé horečně vyhledávají, aby unikli myšlenkám na vlastní smrtelnost.

Vypravěčem obývaná „mansardová kobka“ je stísněná, šedivá a oprýskaná, jen „ve vaničce z růžové umělé hmoty [plavou] tři páry ponožek“.²⁵ (Anti)hrdinův pohled se k tomuto jedinému barevnému objektu v místnosti obsesivně stáčí jako ke středobodu zakoušené existenciální deprese: „Skoro fascinovanýma očima teď sleduješ vaničku z růžové umělé hmoty, ve které je akorát šest ponožek. Bez jídla, bez čtení, téměř bez pohnutí zůstáváš ve svém pokoji.“²⁶ „[...] stačil jeden květnový den, kdy bylo příliš horko, nevhodná konjunkce textu, v němž jsi ztratil nit, misky Nescafé, které bylo najednou příliš horké, a vaničky z růžové umělé hmoty plné načernalé vody, kde plavalo šest ponožek, aby se něco pokazilo, znehodnotilo a aby se za jednoho jasného dne [...] objevila tahle zarmucující pravda [...]: nechceš pokračovat, nemáš chuť se bránit ani útočit.“²⁷ „[...] znovu nalézáš svůj pokoj, své ticho. Odkapávání vody, davy, ulice, mosty; strop, vaničku z růžové umělé hmoty; úzkou lavici.“²⁸

V rámci vypravěčova „zrušeného života“ se vše postupně redukuje na jakési nezbytné existenční minimum vykonávané pravidelnými zautomatizovanými pohyby: „Zůstávají jen prvotní reflexy: nepřecházíš na červenou, skryješ se před větrem, když si zapaluješ cigaretu, v zimě se k ránu víc přikryješ, tričko, ponožky, spodní prádlo a nátělník si měníš zhruba jednou týdně

24 „Nic není člověku tak nesnesitelné jako být v úplném klidu, bez vášní, bez starostí, bez rozptýlení, bez činnosti. Začne totiž cítit svoji nicotu, opuštěnost, nedostatečnost, závislost, bezmoc, prázdnotu. Z hloubi jeho duše se vynoří nuda, smutek, beznaděje.“ Citováno v: Sokol, J., *Etika, život, instituce. Pokus o praktickou filosofii*. Praha, Vyšehrad 2014, s. 116.

25 Perce, G., *Muž, který spí*, c.d., s. 19.

26 Tamtéž, s. 22.

27 Tamtéž, s. 24.

28 Tamtéž, s. 41.

a postel si převlékáš bezmála dvakrát do měsíce.²⁹ „Než jdeš spát, skládáš si oblečení. Každou sobotu ráno gruntuješ pokoj. Každé ráno si steleš postel, holíš se, ve vaničce z růžové umělé hmoty si pereš ponožky, krémuješ si boty, čistíš si zuby, myješ a utíráš misku a ukládáš ji na stejné místo na polici.“³⁰

Pokud je mladý muž doma, obvykle spí, čte noviny (z nichž si pak nic nepamatuje), hraje karty sám se sebou, poslouchá přes stěnu zvuky od sousedů a kapání nedovřeného kohoutku na chodbě, případně oknem pozoruje hemžení davů na ulici. Občas vyjde ven a celé hodiny se bezcílně toulá městem. Postupně se jeho smysly zdokonalují, takže má pocit, že vidí a slyší i neviditelné a neslyšitelné. Začínají ho zachvacovat panické či schizofrenní stavy ne nepodobné pokušení svatého Antonína (přinejmenším v podobách, které si představoval Gustave Flaubert).

Perekův text je jakousi hypnotickou litaníí spojenou s hyperrealistickým popisem všech detailů vypravěčova okolí. V rámci takovéhoho literárního minimalismu se předmětem „děje“ stává i to, co v obvyklých románech bývá přeskakováno jako šum (kapání kohoutku, srkání kávy, lesk na hrací kartě atd.). Vypravěčův pohled ruší veškeré hierarchie a nivelizuje celý svět na jednu úroveň, takže ponožky náhle získávají stejnou důležitost jako soused odvedle nebo kamenný most viděný z okna.

Získávají pravděpodobně dokonce i větší důležitost, protože v sobě nesou znepokojivé rozpory a evidentní nelogičnosti: Vypravěč o sobě na začátku knihy prozrazuje, že vlastní jen osm ponožek,³¹ tedy čtyři páry. V plastové vaničce (v kterýkoli den i hodinu) plave právě šest ponožek, z čehož se dá usoudit, že poslední pár má vypravěč na nohou. Voda v nádobě je „načernalá“, takže ponožky už se v ní evidentně máčejí jistou dobu. Zároveň však vypravěč tvrdí, že si ponožky pere „každé ráno“ a právě v oné plastové vaničce. Na jiném místě textu se pak píše, že hrdina mění ponožky „zhruba jednou týdně“. Tyto informace posbírané po celé knize nedávají dohromady pražádný smysl: Pokud by hrdina večer sundával celý den nošené ponožky a dával je odmočit, v noci by jich ve vaničce plavalo osm kusů (což se nikdy neděje). Pokud by je svlékal až ráno a hned pral, jaký smysl by dávalo, aby tři zbývající páry nechával dál plavat a nevypral je také? (Jinou nádobku než vaničku z růžového plastu evidentně nemá.) Pokud by všechny ponožky vypral naráz a tři páry z nějakých záhadných důvodů znovu namočil, voda z nich už by nebyla načernalá. A proč, proboha, denně pere ponožky, když je na sobě mění jen zhruba jednou týdně? V celé této záhadě ostatně nesedí ani širší rámec: Proč není v textu popsáno i praní jiných částí oblečení? Kde visí vyprané ponožky?

29 Tamtéž, s. 73.

30 Tamtéž, s. 96.

31 Z francouzského originálu textu jasně vyplývá, že se jedná o kusy, nikoli páry.

Nebo si je vypravěč dává na nohy mokré? Případně je po vyprání z nějakých důvodů hází zpět do špinavé vody, aby je vyměnil až za týden?

Podobné otázky by se v kontextu tradičního románu samozřejmě jevily jako malicherné, ale čtenář se jim nemůže ubránit ve vztahu k hyperrealistickému dílu, které si klade za cíl dokonale popsat univerzum člověka, jenž se rozhodl vnímat vše jako stejně významné. Těžko předpokládat, že ponožky byly pro vypravěče na jedné straně tak důležité, že se k nim obsesivně vracel na každé třetí stránce, a zároveň tak zanedbatelné, aby si ani neověřil, že to, co o nich píše, odporuje základní empirii. (Georges Perec je navíc znám jako sociologicky laděný autor, který přesnosti popisů ve svých knihách věnoval až maniakální pozornost.)

Jediným možným vysvětlením tedy je, že to, co plave v oné záhadné vaničce z růžového plastu, jsou ve skutečnosti ponožky ducha, jakási metafora hrdinova hlubinného já: „Už neexistuješ: hodinu za hodinou, den za dnem, střídání ročních dob, převalování času přežíváš bez veselosti a beze smutku, bez budoucnosti a bez minulosti, jenom tak, jednoduše, samozřejmě jako [...] šest ponožek namočených ve vaničce z růžové umělé hmoty, jako moucha nebo jako ústřice, jako kráva, jako hlemýžď, jako dítě nebo stařec, jako krysa.“³²

Ponožky tedy symbolizují právě ono (neurčitě buddhistické) pokušení „přerušit život“ a „odstoupit od společnosti“, o němž pojednává celá kniha a které je klíčem k pochopení nejen Perekova dobového existenciálního pocitu, ale i podstatné části jeho filosofie.

Po Mariiných v bolesti látaných punčochách, Proustově rafinované chromatické ponožek určujících sexuální orientaci a Beckettových absentujících ponožkách jakožto jediném pevném bodu ve vesmíru se tedy koncem šedesátých let minulého století dostáváme k rozumem a empirií zcela neuchopitelným ponožkám, jež nás vedou k asketické meditaci mimo čas a prostor. Do oné věčné vnitřní diskontinuity lidského ducha, kterou Hegel tak výstižně zachytil ve svém aforismu.

32 Perec, G., *Muž, který spí*, c.d., s. 62–63.

SUMMARY

Four Works of Modern French Literature through the Prism of (Not Only) Hegel's Sock

Hegel finds that “a darned sock is better than a torn one; but it's not so with self-consciousness”, he uses the sock as a metaphor for the mind to express the negativity, the absence or the imperfection at the base of the consciousness of self, as well as other manifestations of the human psyche. He thus warns against any artificial attempt to fill, complete, or “mend” such socks of the mind. As unexpected as it may be, this metaphor appears in many literary works. The article examines four such texts: *The Mystery of the Charity of Joan of Arc* by Charles Peguy, *In Search of Lost Time* by Marcel Proust, *Waiting for Godot* by Samuel Beckett and *The Man Who Sleeps* by Georges Perec.

Keywords: G. W. F. Hegel, socks, French literature, Charles Péguy, Marcel Proust, Samuel Beckett, Georges Perec

RÉSUMÉ

Quatre œuvres de la littérature française moderne à travers le prisme de la chaussette (non seulement) de Hegel

Lorsque Hegel constate qu'« une chaussette reprise plutôt qu'une chaussette déchirée ; il n'en va pas de même de la conscience de soi », il se sert de la chaussette comme d'une métaphore de l'esprit pour exprimer la négativité, l'absence ou l'imperfection se trouvant à la base de la conscience de soi, ainsi que d'autres manifestations du psychisme humain. Il met ainsi en garde contre toute tentative artificielle de remplir, compléter ou « repriser » de telles chaussettes de l'esprit. Aussi inattendue qu'elle soit, cette métaphore apparaît dans de nombreuses œuvres littéraires. Le présent article en examine quatre principales : *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *En attendant Godot* de Samuel Beckett et *Un homme qui dort* de Georges Perec.

Mots-clés : G. W. F. Hegel, chaussettes, littérature française, Charles Péguy, Marcel Proust, Samuel Beckett, Georges Perec