

Tzvetan Todorov Poetika prózy



Tzvetan Poetika Todorov prózy

TRIADA



V přítomném svazku vychází úplný překlad dvou původně samostatných knih Tzvetana Todorova (* 1. 3. 1939 Sofie), žijícího od roku 1963 v Paříži.

První, *Poetika (Poétique, 1968, přepracovaná verze 1974)*, tvoří pokus o syntézu dosavadních příspěvků k teorii vyprávění. Úlohu poetiky autor spatřuje nikoli v interpretaci či popisu konkrétních literárních děl, ale ve stanovení obecných zákonů, jichž je – v rámci struktury samotného „literárního diskursu“ – konkrétní text produktem. Avšak, jak podotýká, „teoretická reflexe poetiky, která není živena studiem existujících děl, zůstává sterilní a neefektivní“.

Druhá kniha, *Poetika prózy (Poétique de la prose, 1971, revidované vydání 1978)*, je výběrem z Todorovových výkladů jednotlivých děl světové literatury (například Homérovy Odysseie, Tisíce a jedné noci, Boccacciova Dekameronu, Putování za svatým grálem, Dostojevského Zápisků z podzemí či Conradova Srdce temnoty). Autorův poetologický zájem se tu prolíná se zájmem kritickým – rozbory demonstrují komplementaritu mezi teoretickou reflexí a interpretací, postulovanou na stránkách *Poetiky*.

EDICE PAPRSEK

Řídí Robert Krumphanzl, Jiří Pelán,
Jiří Stromšík a Jan Šulc

Svazky pro všechny, kdo se chtějí vzdělávat. Žánrově na pomezí eseje a vědeckého pojednání. Studijní literatura pro středoškoláky a vysokoškoláky humanitního zaměření. Důraz na srozumitelnost a čtivost.

- 1 Ernst Robert Curtius – Evropská literatura a latinský středověk*
- 2 Petr Fidelius – Řeč komunistické moci*
- 3 Tzvetan Todorov – Poetika prózy*
- 4 Meyer Howard Abrams – Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení
- 5 Václav Černý – André Gide
- 6 Jürgen Serke – „České vesnice“. Průvodce opuštěnou literární krajinou
- 7 Gustav René Hocke – Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře

* již vyšlo

TRIÁDA

NUSELSKÁ 39

140 00 PRAHA 4

**Tzvetan
Todorov
Poetika
prózy**

TRIÁDA
PRAHA
2000

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation à la publication F. X. Šalda, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Etrangères, de l'Ambassade de France en République Tchèque et de l'Institut Français de Prague.

Toto dílo vychází v rámci programu účasti na publikační činnosti F. X. Šalda s přispěním francouzského Ministerstva zahraničních věcí, francouzského velvyslanectví v České republice a Francouzského institutu v Praze.

Knih vychází s podporou
Nadace Český literární fond

© Édition du Seuil, 1968, 1971, 1978
Translation © Jiří Pelán, Libuše Valentová, 2000
Epilogue © Jiří Pelán, 2000

Poetika

POZNÁMKA KE KNIŽNÍMU VYDÁNÍ

Text, který následuje, se značně liší od textu z roku 1967, zařazeného pod stejným názvem do kolektivního sborníku *Co je strukturalismus?* Má to dva důvody: oblast poetiky už dnes není tím, čím byla před šesti roky, a ani já k ní už nepřistupuji stejným způsobem. Avšak zcela nový text už by nebylo možné začlenit do našeho původního projektu. Zachoval jsem proto vedle některých analýz a příkladů rámec a obecné směřování původní verze, samotný výklad jsem však pozměnil na místech, kde to vyžadoval aktuální stav poetologických bádání.

KVĚTEN 1973

TZVETAN TODOROV

(I)

Definice poetiky

Abychom pochopili, co je poetika, musíme nejprve načrtnout obecný a zajisté poněkud zjednodušený obraz literární vědy. Není ovšem nutné popisovat jednotlivé směry a školy; stačí, když připomeneme pozice, jež jsou zaujímány při některých základních volbách.

Hned zkraje musíme rozlišit dvě hlediska. Jedno spatřuje dostatečný předmět poznání v samotném literárním textu; druhé pokládá každý individuální text za projev abstraktní struktury. (Zároveň tak vyřazují biografické studie jako neliterární, a stati publicistického rázu jako nevědecké.) Jak uvidíme, tyto volby nejsou zcela neslučitelné; dokonce je možné říci, že jsou navzájem ve vztahu nezbytné komplementárnosti; každopádně však platí, že položíme-li důraz na jednu nebo na druhou, budeme moci jasně rozlišit dva směry.

Povězme nejdříve několik slov o prvním hledisku, o tom, podle něhož je literární dílo jediným a konečným předmětem zkoumání. Napříště budeme toto hledisko označovat termínem *interpretace*. Interpretace, již se někdy říká také *exegeze, komentář, výklad textu, četba, analýza* anebo dokonce jednoduše *kritika* (tento výčet nechce naznačit, že by nebylo možné některé z těchto termínů rozlišit, ba postavit do protikladu), se definuje – ve významu, který máme na mysli – svým cílem. Tímto cílem je *pojmenovat smysl zkoumaného textu*. Vytčený cíl zakládá jak ideál této operace – dát promluvit samotnému textu; jinak řečeno, zůstat věrný předmětu, tomu, co je *jiné*, a zrušit se jako subjekt –, tak její drama, neboť smysl <le sens> nikdy nedokážeme vyčerpát, vždy lze vyslovit pouze určitý smysl <un sens>, zatížený historickými a psychologickými nahodilostmi. Tento ideál a toto drama budou v různých podobách přítomny v celých dějinách komentáře, dějinách, jež lze ostatně průběžně vztahovat k samotným dějinám lidského rodu.

Interpretujeme-li nějaké dílo, ať už literární či nikoli, pro ně samotné a skrze ně samotné, aniž je na chvíli opustíme, aniž je promítneme jinam než do něho samého, děláme něco, co je v jistém smyslu nemožné. Nebo přesněji: je to možné, ale jen za předpokladu, že tento popis bude pouhým opakováním, doslovnou repeticí vlastního díla. Popis si v takovém případě přivlastňuje formy díla do té míry, že s nimi splývá. V jistém smyslu konečností platí, že každé dílo představuje samo o sobě svou nejlepší deskripci.

Tomuto ideálnímu, leč neviditelnému popisu se nejvíce blíží prostá četba, a to v té míře, v níž dokáže být pouhou manifestací textu. Proces četby ovšem s sebou nese své důsledky: dvě četby jedné knihy nejsou nikdy totožné. Čteme-li, skicujeme pasivní psaní; přidáváme do textu anebo z něho škrtáme to, co v něm chceme nebo nechceme najít; jakmile je tu čtenář, četba ztrácí svou imanenci.

Co tedy říci o onom ne už pasivním, ale aktivním psaní, jímž je kritika, ať už vědecká, nebo umělecká? Jak napsat text, a zůstat přitom věrný jinému textu, zůstat ho nedotčený? Jak artikulovat diskurs, který by byl vůči jinému diskursu imanentní? Už tím, že máme co dělat se psáním, a ne jen se čtením, nám kritik říká něco, co zkoumané dílo neříká, a nic neplatí, že se zapřísahá, že říká totéž. Tím, že kritik píše novou knihu, ruší tu, o níž hovoří.

Což ještě neznamená, že tuto transgresi imanence nelze odstupňovat.

Jedním ze snů, jež snil pozitivismus v oboru humanitních věd, je rozlišení, ba protiklad mezi interpretací – subjektivní, napadnutelnou, v krajním případě svěvolnou – a deskripcí – bezpečným a konečným postupem. Počínaje 19. stoletím jsou formulovány projekty „vědecké kritiky“, která vypudí veškerou „interpretaci“ a bude čistým „popisem“ jednotlivých děl. Publikum však na tyto „definitivní popisy“ zapomínalo, sotvaže spatřily světlo světa, jako by se v ničem nelišily od předchozí kritiky; a vskutku se v tom nemýlilo. Významové fakty, jež konstituují předmět interpretace, se nepodobují „popisu“, pokud tomuto slovu chceme připsat absolutnost a objektivitu. Naprosto to platí v literárním výzkumu: to, co lze objektivně „popsat“ – počet slov nebo slabik nebo hlásek –, neumožňuje vybatvit smysl; a naopak, tam, kde byl smysl stanoven, jsou materiální poměry téměř bez užitku.

Avšak říci „všechno je interpretace“ neznamená: všechny interpretace jsou si rovny. Četba je procházka prostorem textu; a její dráha není vymezena zřetězením písmen, zleva doprava a shora dolů (pouze *sama* dráha je unikátní, a právě proto text není jednosměrný), avšak rozpojuje to, co je soumězné, soustřeďuje to, co je vzdálené, a buduje takto text jako prostorovou, a nikoli lineární jednotu. Již pověstný „hermeneutický kruh“, který postuluje nezbytnou koexistenci celku a jeho částí, a tím likviduje jakoukoli možnost absolutního počátku, svědčí pro nevyhnutelnou pluralitu interpretací. Avšak

všechny „kruhy“ si nejsou rovny: umožňují procházet více nebo méně body textového prostoru a nutí nás vynechávat větší či menší počet jeho prvků. A všichni známe z praxe, že některé četby jsou věrnější než jiné – i když žádná není úplně věrná. Rozdíl mezi interpretací a popisem (smyslu) je rozdílem stupně, a nikoli podstaty; z didaktického pohledu mu však nelze upřít užitečnost.

Je-li *interpretace* souhrnným pojmem pro první typ analýzy, jíž je podrobován literární text, druhé výše zmíněné hledisko lze zasadit do širšího rámce *vědy*. Pokud zde používáme toto slovo, jež „běžný literát“ příliš nemiluje, nemáme přitom na mysli ani tak stupeň přesnosti, jehož lze v této činnosti dosáhnout (je nutně relativní), jako spíše obecnou perspektivu, kterou analytik zvolil: jeho cílem již není popis jednotlivého díla, označení jeho smyslu, ale stanovení obecných zákonů, jichž je ten který text produktem.

Uvnitř tohoto druhého hlediska lze rozlišit řadu variant, které jsou si na pohled značně vzdáleny. Vskutku tu nalézáme bok po boku zkoumání psychologická či psychoanalytická, sociologická či etnologická, studie vycházející z filosofie nebo z dějin ideologií. Všechny tyto výzkumy popírají autonomní charakter literárního díla a spatřují v něm manifestaci zákonů, jež jsou vůči němu vnější a týkají se psychiky nebo společnosti, popřípadě i „lidského ducha“. Cílem zkoumání je v tomto případě přesadit dílo do sféry, jež je považována za základní: jde tu o dešifrování a překlad; literární dílo „cosi“ vyjadřuje a účelem bádání je dobrat se přes básnický kód tohoto „čehosi“. V závislosti na tom, zda je povaha tohoto kýženého předmětu filosofická, psychologická, sociologická nebo ještě jiná, vřazuje se daný výzkum do příslušného typu diskursu (nebo „vědy“), který má samozřejmě četné pododdíly. Tato činnost se sbližuje s vědou v té míře, v níž jejím předmětem již není zvláštní fakt, ale zákon (psychologický, sociologický atd.), jehož je tento fakt ilustrací.

Poetika takto stanovenou symetrii mezi interpretací a vědou na poli literárního bádání rozbíjí.

Na rozdíl od interpretace jednotlivých děl neusiňuje o pojmenování smyslu, ale o poznání obecných zákonů, které řídí zrod každého díla. Avšak na rozdíl od věd jako psychologie, sociologie atd. hledá tyto zákony uvnitř samotné literatury. Způsob, jímž se chce poetika přiblížit literatuře, je tedy zároveň „abstraktní“ i „interní“.

Předmětem poetiky není literární dílo samo o sobě: to, nač se ptá, jsou vlastnosti onoho specifického diskursu, jímž je literární diskurs. V každém jednotlivém díle je tedy spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury. Dílo je pouze jednou z jejích možných realizací. Tato věda – jakožto věda – se tedy nezabývá skutečnou literaturou, ale možnostmi literatury. Jinými slovy: zajímá ji ona abstraktní vlastnost, která vytváří specifiku literárního faktu: jeho literárnost. Cílem takového výzkumu již není vyslovit určitou parafrázi či shrnující resumé konkrétního díla, ale navrhnout teorii struktury a funkce literárního diskursu, teorii, která by podávala přehled literárních *possibilit*, na jehož pozadí by se stávající literární díla jevila jako zvláštní, již uskutečněné případy. Dílo je takto promítáno do něčeho jiného, než je ono samo, stejně jako u psychologické nebo sociologické kritiky; toto jiné však již není žádná heterogenní struktura, ale struktura samotného literárního diskursu. Jednotlivý literární text je v této perspektivě pouhou instancí, která umožňuje popsat vlastnosti literatury.

Hodí se k tomuto konceptu termín „poetika“? Jak známo, smysl tohoto termínu se historicky proměňoval; ale ať už se opřeme o starobylou tradici, nebo o některé, pravda ojedinělé, příklady z nedávné doby, můžeme ho použít bez obav. Už Valéry prohlašoval takové zkoumání za nezbytné a dával mu stejné jméno: „Zdá se nám, že jméno *poetiky* je pro ně vhodné, pokud ji budeme chápat v etymologickém významu, totiž jako označení všeho, co má něco spo-

lečného s tvorbou nebo kompozicí děl, jejichž podstatou a prostředkem je jazyk – a nikoli v omezeném významu jako soubor estetických pravidel nebo předpisů týkajících se poezie.¹ Slovo *poetika* je v tomto textu vztaženo k veškeré literatuře, nejen k veršům; vlastně se zde hovoří téměř výlučně o prozaických dílech.

Abychom odůvodnili užití tohoto termínu, můžeme rovněž připomenout, že nejslavnější ze všech *Poetik*, *Poetika* Aristotelova, nebyla ničím jiným než teorií, která se zabývala vlastnostmi jistých typů literárního diskursu. V zahraničí je ostatně tento termín užíván právě v tomto smyslu; už ruští formalisté se pokoušeli o jeho zmrtvýchvstání. Jako označení literární vědy se objevuje také ve spisech Romana Jakobsona.²

Vraťme se nyní ke vztahu mezi poetikou a ostatními zmíněnými přístupy k literárnímu dílu.

Mezi poetikou a interpretací existuje jednoznačně komplementární vztah. Teoretická reflexe poetiky, která není živena studiem existujících děl, zůstává sterilní a neefektivní. Lingvisté tuto situaci dobře

¹ P. Valéry, „De l'enseignement de la poétique au Collège de France“, in: *Variété* V, Paris, Gallimard 1945, s. 291 [česky: „Výuka poetiky na Collège de France“, in: P. Valéry, *Literární rozmanitosti*, přel. Jaroslav Fryčer, Praha, Odeon 1990, s. 63].

² Abychom umožnili snáze situovat naše užití tohoto termínu, uveďme, že je blízké významu, jež Valéry popisuje výše, ale ne významu, který mu dává ve svých přednáškách o poetice (srov. *Yggdrasil* II, 1937–1938, III, 1938–1939 [v češtině srov. „Zahajovací lecke přednášek o poetice na Collège de France“, in: P. Valéry, cit. d., s. 30–47]); že má mnoho společného se způsobem, jakým ho užívá Jakobson, zejména pokud jde o vztah k vědě obecně a lingvistiky zvláště, avšak liší se v tom, že nezahrnuje popis konkrétních děl (srov. R. Jakobson, „Linguistique et poétique“, in: *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit 1963 [česky: „Lingvistika a poetika“, in: R. Jakobson, *Poetická funkce*, přel. Miroslav Červenka, Jinočany, H&H 1995, s. 74–105]); a že se do značné míry shoduje s tím, co Roland Barthes nazval „vědou o literatuře“ (*Critique et vérité*, Paris, Seuil 1966 [česky: R. Barthes, *Kritika a pravda*, přel. Julie Štěpánková, Praha, Dauphin 1997, s. 183–260]).

znají; a Benveniste právem prohlašuje, že „uvažování o jazyce je plodné teprve tehdy, vychází-li ze zkoumání reálných jazyků“. Interpretace poetiku zároveň předchází i následuje: pojmy poetiky jsou raženy jako odpověď na potřeby konkrétní analýzy, a ta zase může postoupit dopředu, jen pokud použije nástrojů, které vypracovala teorie. Žádná z obou těchto aktivit není primární ve vztahu k druhé: obě jsou „sekundární“. Tato úzká vzájemnost, díky níž je literárněvědná kniha často neustálým kyvadlovým pohybem mezi poetikou a interpretací, nám nicméně nesmí bránit, abychom *in abstracto* jasně nerozlišili různost jejich cílů.

Naopak mezi poetikou a ostatními vědami, které mohou učinit svůj předmět z literárního díla, vládne (alespoň na první pohled) vztah nekompatibility. Jak známo, u eklektiků, jejichž řady jsou mezi „literáty“ tak početné, to vzbuzuje velkou lítost: byli by veskrze ochotni přijmout – se stejnou blahosklonností – nejprve literární analýzu lingvistické inspirace, pak třeba analýzu psychoanalytickou, poté třetí, orientovanou sociologicky, a nakonec čtvrtou, založenou v dějinách ideologií. Jednotu všech těchto přístupů prý zaručuje fakt, že mají jediný předmět: literaturu. Avšak takové tvrzení je v rozporu se základními principy vědeckého bádání. Jednotu vědy neustavuje jedinečnost jejího předmětu: neexistuje žádná „věda o tělesech“, jakkoli tělesa představují jedinečný předmět, ale fyzika, chemie, geometrie. A nikdo nepožaduje, aby ve „vědě o tělesech“ byla zrovnoprávněna „chemická analýza“ s „fyzikální analýzou“ či „geometrickou analýzou“. Je nutno připomenout ještě onu banální pravdu, že předmět vytváří teprve metoda a že předmět vědy není dán přirozeně, ale je plodem elaborace? Freud analyzoval literární díla: jeho analýzy však nepatří „vědě o literatuře“, nýbrž psychoanalýze. I další humanitní vědy mohou použít literaturu jako látku svých analýz; ale pokud jsou tyto analýzy zdařilé, patří příslušné vědě, a nikoli difúznímu literárnímu ko-

mentáři. A pokud psychologická nebo sociologická analýza nějakého textu není pokládána za dost dobrou, aby byla součástí psychologie nebo sociologie, je sporné, proč by ji měla „věda o literatuře“ automaticky přivínut na svou hruď.

Myšlenka vědecké reflexe literatury naráží okamžitě na tolik nedůvěry, že je třeba, dříve než se budeme zabývat otázkami poetiky, připomenout některé vznesené námitky. Uvědomíme-li si tyto námitky, dokáže se možná poetika snadněji vyhnout nebezpečím, před nimiž je varována.

Každá z těchto námitek padla opakovaně; musíme si proto vybrat mezi různými formulacemi. Ocitujme si stránku ze slavné stati Henryho Jamese *The Art of Fiction*:

„Lze vsadit sto ku jedné, že romanopiscův duch bude mít sklon pokládat ono bizarní a doslovné rozlišení mezi popisem a dialogem, popisem a dějem za cosi nesmyslného a pramálo instruktivního. Lidé o těchto věcech často hovoří tak, jako by mezi nimi byl zřetelný rozdíl, jako by se co chvíli nemísily, jako by nebyly intimně spojeny v celkovém výrazovém úsilí. Nedokážu si představit kompozici knihy jako řadu izolovaných bloků; a stejně tak si v románu, který za něco stojí, nedovedu představit popisnou pasáž, která by zároveň nechtěla vyprávět, dialog, který by nechtěl popisovat, nějakou úvahu, která by stála mimo děj, nebo dějovou partii, která by měla jiný důvod než onen jediný a všeobecný, který vysvětluje úspěch každého uměleckého díla: totiž dokreslovat celkový obraz. Román je živá bytost, jedinečná a celistvá, tak jak je tomu u jakéhokoli organismu, a lze pozorovat, jak se domnívám, že žije právě natolik, nakolik se v každé jeho části vyjevuje také něco ze všech ostatních. Kritik, který vyjde z uzavřené textury dokončeného díla a bude se snažit narýsovat geografii jejích jednotek, bude nucen, jak se obávám, vytvářet stejně umělé hranice jako všichni ti, jež historie dosud poznala.“

James tedy obviňuje kritika, který si dovoluje užívat takových pojmů jako „popis“, „narace“, „dialog“ atd., že se dopouští dvou chyb najednou: 1. Domnívá se, že tyto abstraktní jednotky mohou v díle existovat v čistém stavu. 2. Troufá si těmito abstraktními pojmy rozporcovat onen nedotknutelný předmět (tu „živou bytost“), jímž je umělecké dílo.

V perspektivě poetiky ztrácí první výtku veškerou sílu: poetika totiž neumísťuje tyto abstraktní pojmy do konkrétního díla, ale do literárního diskursu; soudí, že mohou existovat pouze zde, zatímco v literární díle vždy vystupují více či méně „smíšeně“; poetika se nezabývá tím nebo oním fragmentem díla, ale abstraktními strukturami, jímž říká „popis“ nebo „děj“ nebo „narace“. Druhý argument je nejzávažnější a také zdaleka nejfrekventovanější. Ještě dnes je na uměleckém díle napsáno *noli me tangere*. Toto odmítání abstraktní reflexe je svým způsobem fascinující. Ale kdyby James poněkud rozvinul své už beztak dvojznačné srovnání románu s živým organismem, ihned by se ukázaly jeho meze. V každém „kusu“ našeho těla je zároveň krev, svalovina, lymfa a nervy: nijak nám to ale nebrání, abychom měli všechny tyto pojmy k dispozici a abychom je používali, aniž by někdo protestoval. Také se říká: nejsou žádné nemoci, jsou jen nemocní. Naštěstí pro nás, medicína se této teze nedržela. Tím, že hájíme v literární vědě absurdní pozice, však nikoho o život nepřipravíme. Ale kromě toho: nikdo, ani Henry James, se nemůže vyhnout použití deskriptivních termínů, a tudíž ani teorie, v níž jsou zakotveny. Je možné pouze dvojí: buď tuto teorii zamlčít, anebo o ní budeme explicitně mluvit.

Jelikož je tento esej součástí sborníku, který je věnován strukturalismu, vyvstává ještě jedna otázka: jaký je vztah mezi poetikou a strukturalismem? Odpověď je nesnadná vzhledem k mnohoznačnosti termínu „strukturalismus“.

Chápeme-li toto slovo v jeho širokém významu, pak je strukturální každá poetika, a nejen ta či ona

její podoba: vyplývá to ze skutečnosti, že předmětem poetiky není soubor empirických faktů (literární díla), ale abstraktní struktura (literatura). V tomto smyslu je vědecký úvod do jakékoli problematiky již z povahy věci strukturalistický.

Jestliže naopak označíme tímto slovem omezený, historicky datovaný korpus hypotéz – jenž redukuje jazyk na systém komunikace nebo sociální fakty na produkty určitého kódu –, pak na poetice, jak ji zde pojednáváme, není nic mimořádně strukturalistického. Dalo by se dokonce říci, že literární fakt a následně i diskurs, který se jím zabývá (poetika), polemizují již samotnou svou existencí s některými instrumentalistickými pojetími jazyka, zformulovanými v počátcích „strukturalismu“.

To nás nutí vyjádřit se přesněji k poměru mezi poetikou a lingvistikou. Mnohým „poetologům“ lingvistika zprostředkovala obecnou metodologii vědecké práce; byla školou (více či méně navštěvovanou) myšlenkové přísnosti, způsobu argumentace, závažného postupu. Může se nám to zdát nanejvýš přirozené u dvou oborů, které vzešly z transformace společné prabáby: filologie. Ale stejně tak se můžeme domnívat, že šlo o vztah čistě existenciální a nahodilý: za jiných okolností by touž metodologickou roli mohla sehrát i jakákoli jiná vědecká disciplína. Existuje však ještě jeden styčný bod, a zde se tento vztah stává naopak nutným: literatura je totiž, v tom nejzásadnějším smyslu slova, produktem jazyka (Malarmé říkal: „Kniha, totální výboj litery...“). Právě proto jsou pro poetologa veškeré znalosti o jazyce svrchovaně zajímavé. Ale pokud to formulujeme takto, tento vztah nespojuje ani tak poetiku a lingvistiku jako literaturu a jazyk: tedy poetiku a *všechny* vědy o jazyce. Neboť tak jako poetika není jedinou disciplínou, která si bere za svůj předmět literaturu, ani lingvistika (alespoň ve své dnešní podobě) není jedinou vědou o jazyce. Lingvistika studuje jistý typ jazykových struktur (fonologických, gramatických, sémantických), přičemž jiné nebere na vědomí a pře-

nechává je antropologii, psychoanalýze nebo „filosofii jazyka“. Poetika může najít i v každé z těchto věd vydatnou pomoc všude tam, kde je jazyk součástí jejich předmětu. Jejimi nejbližšími příbuznými jsou pak disciplíny, které rovněž studují *diskurs* a které v úhrnu vytvářejí pole *rétoriky* – v tom nejširším pojetí obecné vědy o diskursu.

Takto poetika participuje na projektu obecné sémiotiky, který sjednocuje všechny výzkumy, jejichž východiskem je *znak*.

Poetika si bude nutně definovat svou dráhu mezi dvěma extrémy, příliš zvláštním a příliš obecným. Tíží ji tisíciletá tradice, která značně rozmanitými myšlenkovými pochody nakonec vždy dospívá k témuž výsledku: je třeba zahrnout veškerou abstraktní reflexi, je třeba se přidržet popisu toho, co je specifické a jedinečné. Viděli jsme nezbytnou komplementárnost obou postupů, která zapovídá jejich jakoukoli hierarchizaci. Jestliže nicméně dnes klademe důraz na poetiku, má to ryze strategické důvody. Kolik vykladačů, kteří nám objasňují smysl tékteré bajky, připadá na jednoho Lessinga, popisujícího její zákony! Dějiny literárního výzkumu charakterizuje masivní nerovnováha ve prospěch interpretace: a právě této nerovnováze, a nikoli principu interpretace, je třeba čelit.

V posledních letech se vynořilo také symetrické a inverzní nebezpečí, nebezpečí přeteoretizování: směr, který je solidární s principy poetiky, ale který nerespektuje posloupnost kroků a „přeskakuje“, navrhuje stále formalizovanější verze poetiky a vytváří diskurs, který má za předmět sebe sama. Znamená to zapomínat, jak chabá je naše bezprostřední znalost literárního faktu, jak hrubá a neúplná jsou dosud naše pozorování a jak dílčí jsou skutečnosti, jež zpracováváme. Tento stav věcí nás vede k tomu, abychom se na tomto místě přiklonili spíše k teorii než k metodologii; našim předmětem bude více diskurs o literatuře než o poetice; a než jej budeme formali-

zovat, pokusíme se o jeho pojmové uchopení. Přihlásíme se k nedávné úvaze jednoho amerického sociologa, který stál před podobnou situací: „Tváří v tvář základní problematice chování dávám přednost vágně spekulativnímu přístupu před vědecky striktní slepotou.“

Prozatím je poetika v začátcích a vyznačuje se všemi chybami, jež jsou pro tuto fázi charakteristické. Řezy, které jsme vedli literárním faktem, jsou dosud hrubé a neadekvátní: jde o první odhady a přehnaná, třebaže nezbytná zjednodušení. Následující výklad navíc představuje pouze část výzkumů, jež lze právem začlenit do rámce poetiky. Přejme si, aby neobratnost těchto prvních kroků novým směrem nebyla pokládána za důkaz, že sám směr je chybný.

(II)

Analýza literárního textu

[1]

ÚVOD.

SÉMANTICKÝ ASPEKT

Čteme knihu. Rádi bychom o ní hovořili. Jaký druh faktů tu můžeme sledovat, jaký typ otázek bude vyvolán k životu?

Na první pohled narážíme na takovou rozmanitost faktů a problémů, že zapochybujeme o tom, že by tu existoval nějaký řád. Netvařme se však jako nevinátka: diskurs o literatuře se zrodil spolu s literaturou, a spíše než abychom vynalézali nějaký řád, musíme si prostě vybrat z četných možností, jež se nám nabízejí; totiž vybrat si co možná nejméně arbitrárně.

Rozdělíme nejprve nesčetné hry vztahů, jež lze v literárním textu pozorovat, do dvou velkých skupin: na jedné straně budou vztahy mezi koexistujícími prvky, vztahy *in praesentia*, a na druhé straně vztahy mezi prvky přítomnými a nepřítomnými, vztahy *in absentia*. Tyto vztahy se liší jak svou povahou, tak svou funkcí.

zovat, pokusíme se o jeho pojmové uchopení. Přihlásíme se k nedávné úvaze jednoho amerického sociologa, který stál před podobnou situací: „Tváří v tvář základní problematice chování dávám přednost vágně spekulativnímu přístupu před vědecky striktní slepotou.“

Prozatím je poetika v začátcích a vyznačuje se všemi chybami, jež jsou pro tuto fázi charakteristické. Řezy, které jsme vedli literárním faktem, jsou dosud hrubé a neadekvátní: jde o první odhady a přehnaná, třebaže nezbytná zjednodušení. Následující výklad navíc představuje pouze část výzkumů, jež lze právem začlenit do rámce poetiky. Přejme si, aby neobratnost těchto prvních kroků novým směrem nebyla pokládána za důkaz, že sám směr je chybný.

(II)

Analýza literárního textu

[1]

ÚVOD.

SÉMANTICKÝ ASPEKT

Čteme knihu. Rádi bychom o ní hovořili. Jaký druh faktů tu můžeme sledovat, jaký typ otázek bude vyvolán k životu?

Na první pohled narážíme na takovou rozmanitost faktů a problémů, že zapochybujeme o tom, že by tu existoval nějaký řád. Netvařme se však jako nevinátka: diskurs o literatuře se zrodil spolu s literaturou, a spíše než abychom vynalézali nějaký řád, musíme si prostě vybrat z četných možností, jež se nám nabízejí; totiž vybrat si co možná nejméně arbitrárně.

Rozdělíme nejprve nesčetné hry vztahů, jež lze v literárním textu pozorovat, do dvou velkých skupin: na jedné straně budou vztahy mezi koexistujícími prvky, vztahy *in praesentia*, a na druhé straně vztahy mezi prvky přítomnými a nepřítomnými, vztahy *in absentia*. Tyto vztahy se liší jak svou povahou, tak svou funkcí.

Jako každé příliš obecné dělení ani toto nemůže být pokládáno za absolutní. Existují nepřítomné prvky textu, které jsou natolik přítomny v kolektivní paměti čtenářů určité epochy, že máme prakticky co dělat se vztahem *in praesentia*. A naopak, segmenty dostatečně dlouhé knihy si mohou být navzájem natolik vzdáleny, že se jejich poměr nijak neliší od vztahu *in absentia*. Tento protiklad nám nicméně umožňuje první seskupení konstitutivních složek literárního díla.

Čemu odpovídá tento protiklad v naší čtenářské zkušenosti? Vztahy *in absentia* jsou vztahy *smyslu* <*sens*> a symbolizace. Určité označující „znamená“ určité označované, určitý fakt evokuje jiný fakt, určitá epizoda symbolizuje určitou ideu, jiná ilustruje určitou psychologii. Vztahy *in praesentia* jsou vztahy *konfigurace* a konstrukce. V tomto druhém případě je to kauzalita (a nikoli evokace), co působí, že fakty vytvářejí souvislé řetězce, že postavy vytvářejí mezi sebou antiteze a gradace (nikoli symbolizace), že kombinace slov vytvářejí významové vztahy – zkrátka že slovo, děj, postava neznamenají ani nesymbolizují jiná slova, děje či postavy, nýbrž jedno a druhé je prostě kladeno vedle sebe. Tento protiklad dostal velmi rozmanitá jména; v lingvistice se hovoří o vztazích *syntagmatických* (*in praesentia*) a *paradigmatických* (*in absentia*), nebo obecněji o *syntaktickém* a *sémantickém* aspektu jazyka.

Literatura ovšem není „primární“ symbolický systém (jakým může být například malířství nebo jakým je v jistém smyslu jazyk). Je to „sekundární“ systém: používá jako surovinu jazyk, tedy systém již existující. Tento rozdíl mezi jazykovým a literárním systémem nemá ve všech instancích literatury jednotný charakter: je minimální v textech „lyrického“ či sapienciálního typu, kde se věty organizují mezi sebou přímo; je maximální ve fikčních textech, kde také děje a postavy vytvářejí určitou konfiguraci, relativně nezávislou na konkrétních větách, které nám ji zprostředkovávají. Ať je však tento rozdíl

jakkoli slabý, zůstává vždy patrný; z toho pak vyplývá třetí řada problémů, problémů vázaných na verbální reprezentaci fikčního systému (jehož reprezentace nám může být v krajním případě zprostředkována i jiným médiem, například filmem). Musíme tedy vzít v úvahu rovněž *verbální* aspekt literárního textu.

Problémy literární analýzy takto můžeme seskupit do tří oddílů podle toho, zda se týkají *verbálního*, *syntaktického* nebo *sémantického* aspektu textu. Toto dělení je přítomno v oblasti našeho zájmu již odedávna, jakkoli jsou mu dávana různá jména a v detailu je různě formulováno v závislosti na rozdílných hlediscích. Stará rétorika tak členila své pole na *elocutio* (verbální aspekt), *dispositio* (syntaktický aspekt) a *inventio* (sémantický aspekt) a ruští formalisté dělili oblast literárního výzkumu na *stylistiku*, *kompozici* a *tematiku*. Podobně se v současné lingvistické teorii rozlišuje *fonologie*, *syntaxe* a *sémantika*. Tyto shody nicméně zakrývají rozdíly, které jsou někdy značně hluboké, a obsah navržených termínů budeme moci posoudit, teprve až je popíšeme.

Tyto tři aspekty literárního textu jsou známy velmi nerovnoměrně; a téměř bychom mohli charakterizovat různá období dějin poetiky podle toho, jak se pozornost odborníků obracela přednostně k tomu či onomu aspektu díla.

Syntaktický aspekt (to, co Aristoteles nazýval v tragédii „sestavením událostí“) byl nejvíce zanedbáván, a to až do doby, než jej ruští formalisté na počátku 20. let podrobili pečlivému zkoumání; poté stanul v samém středu pozornosti badatelů, a to zejména těch, kteří jsou řazeni ke „strukturalistickému“ směru.

Verbální aspekt literatury se těšil pozornosti víceřých nedávných kritických směrů: v rámci *stylistiky* se studoval „styl“; v Německu se v rámci *morfologických* výzkumů studovaly „modality“ narace; v Anglii a ve Spojených státech se ve stopách Henryho Jamese studovaly „points of view“.

Trochu jiný je případ toho, co tu nazýváme sémantickým aspektem textu. V jistém smyslu ho kladou do popředí všechny *interpretace*, dostalo se mu tedy nejhojnějšího zájmu. Ale téměř nikdy se tak neděje v poetologické perspektivě: zájem platí smyslu toho kterého jedinečného díla, a nikoli obecným podmínkám zrodu smyslu. V rámci tohoto výkladu tuto situaci nezměníme: museli bychom vynalézat, a naší ctižádostí je jen prezentovat a systematizovat. Ale poněvadž následující kapitoly budou věnovány popisu syntaktického a verbálního aspektu a přílišná nevyváženost není žádoucí, pokusíme se na následujících stranách stručně pojednat i sémantickou problematiku textu.

Jestliže se dnes teorie literární sémantiky nachází ve slepé uličce, jedním z důvodů tohoto stavu je skutečnost, že byly hozeny na jednu hromadu fakty, které sice vesměs mají něco společného se „sémantikou“, ale v jádru jsou velmi rozdílné. Naším prvním úkolem tedy bude roztrždit problémy (a to spíše než je řešit).

Nejprve je třeba – po vzoru současné lingvistiky – rozlišit dva typy sémantických otázek: formální a substanční. Je tedy třeba se ptát: *jak text znamená? a co znamená?*

První otázka se nachází ve středu pozornosti lingvistické sémantiky. Je nicméně třeba konstatovat, že lingvistický přístup trpí dvojnásobným omezením: jednak striktně setrvává u „označování“ <„signification“> a ponechává stranou všechny otázky konotace, herního užití jazyka, metaforizace; jednak téměř nepřekračuje hranici věty, základní lingvistické jednotky. Avšak oba tyto aspekty formální sémantiky – „druhotné“ významy a významová organizace „diskursu“ – jsou pro literární analýzu mimořádně relevantní; a již dávno si vynutily pozornost odborníků. Co o nich víme dnes?

Zkoumání jiného než „vlastního“ významu bylo tradičně součástí rétoriky, přesněji řečeno leželo

v základech kapitoly o *tropech*. Dnes už nepracujeme s historicky či normativně daným protikladem mezi vlastním významem a jeho derivátem, ale rozlišujeme proces *označování* (kde označující přivolává označované) a proces *symbolizace*, kde první označované symbolizuje druhé. Označování je zakotveno v lexiku (v paradigmatech slov), k symbolizaci dochází v promluvě (v syntagmatu). Interakce, která se uskutečňuje mezi prvním a druhým významem (někdy nazývanými podle I. A. Richardse „vehicle“ a „tenor“), není prostou substitucí, ani predikací, ale specifickým vztahem, jehož modalitý teprve začínáme studovat.¹ Poněkud lépe známe abstraktní různorodost vztahů, které se ustavují mezi oběma významy: klasická rétorika jim dávala jména *synekdocha*, *metafora*, *metonymie*, *antifráze*, *hyperbola*, *littotes*; moderní rétorika se snažila vyložit tyto relace v termínech logiky jako inkluze, vyloučení, průnik apod.²

Co se týče symbolických vlastností segmentů vyšších než věta, je nutno si vyjasnit, zda symbolismus je, či není intratextový. Pokud ano, pak jedna část textu odkazuje k druhé: postava je „charakterizována“ svými činy nebo popisnými detaily, abstraktní úvaha je „ilustrována“ celkovou zápletkou (v jistém smyslu obsahuje první věta *Anny Kareninové* ve zkratce zbytek knihy). V druhém případě půjde o výklad v běžném smyslu slova, to jest o přechod od literárního textu k textu kritickému (tak je nejčastěji rozuměno globálnímu interpretačnímu výkladu): výklad sám bude podmíněn různými *hermeneutikami* neboli abstraktními pravidly řídicími

¹ Průkopníkem v této oblasti je W. Empson, *The Structure of Complex Words*, London, Chatto & Windus 1950. Teoretická část jeho analýzy byla přeložena do francouzštiny pod titulem „Assertion dans les mots“, *Poétique* 6, 1971, s. 259–270.

² Nejúplnější z četných moderních reinterpretací tropologické matrice je J. Dubois a kol., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse 1970, zvláště s. 91–122. O tropech v perspektivě gramatiky srov. Ch. Brooke-Roseová, *A Grammar of Metaphor*, London 1958.

jeho funkce. V západní tradici je nejpropracovanější hermeneutika, která se zformovala nad četbou bible. Hermeneutikové zpravidla neztrácejí čas popisem svých postupů; a je možné, že na této transfrastické rovině objevíme znovu stejné tropologické kategorie a stejnou problematiku významové interakce (než se alegorie stala žánrem, byla figurou). O všem, co se týká symbolické struktury diskursu, máme však dosud jen dílčí znalosti.³

Druhá velká otázka - otázka, jež definuje substanční sémantiku - zní: co text znamená? I zde je třeba oddělit problémy, jež jsou často pojednávány společně.

Můžeme se nejprve zeptat, nakolik literární text popisuje svět (svůj referent); jinak řečeno, položit si otázku jeho pravdivosti. Řekneme-li, že literární text se vztahuje ke skutečnosti a že tato skutečnost je jeho referentem, znamená to vskutku, že jsme nastolili vztah pravdivosti a nabyli tak oprávnění vystavit literární text verifikaci a tvrdit, že je pravdivý, nebo nepravdivý. Nuže, v této otázce lze pozorovat jak zvláštní shodu, tak rozpor mezi logiky - odborníky na problematiku pravdivosti - a prvními teoretiky románu. Teoretikové románu rádi stavěli do protikladu historickou vědu a román či jiné literární žánry a pak prohlašovali, že zatímco historie musí být vždy pravdivá, román může být také úplně nepravdivý. Tak například Pierre-Daniel Huet psal ve svém *Pojednání o původu románů (Traité de l'origine des romans)*, že romány „mohou být i zcela nepravdivé, a to jak v hrubých rysech, tak v detailu“. Odtud pak byl jen krůček k tomu, aby si tito teoretikové povšimli, jak se román podobá lži, řeči, která

³ O přenesení tropologie na strukturu diskursu se pokoušel R. M. Browne, srov. „Typologie des signes littéraires“, *Poétique* 7, 1971, s. 334-353. Chťt zařadit bibliografii k tématu „interpretace“ by bylo směšné. Jistou představu o rozmanitosti současných kritických přístupů v této oblasti si lze učinit ze dvou zvláštních čísel revue *New Literary History* 3, 1972, č. 2, a 4, 1973, č. 2.

#1105
má oklamat: týž Huet hledá původ románu u Arabů, což je údajně plémě, které lže, kudy chodí...

Moderní logika (alespoň od Fregeho) tento soud v jistém smyslu obrátila: literatura není promluva, která může nebo musí být - na rozdíl od vědecké promluvy - nepravdivá; je to promluva, pro niž je příznačné, že ji vůbec nelze ověřit; není ani pravdivá, ani nepravdivá a klást takto otázku nemá smysl: vždyť právě tím je definován její statut „fikce“.

Z pohledu logiky tedy není žádná věta literárního textu ani pravdivá, ani nepravdivá. To však nikterak nebrání dílu jako celku mít jistou schopnost popisu: romány koneckonců - ve velmi rozdílné míře - evokují „život“, tak jak skutečně proběhl. Studujeme-li společnost, máme tudíž také možnost využít vedle jiných dokumentů i literárních textů. Ale absence striktního pravdivostního vztahu nás zároveň nabádá ke krajní opatrnosti: text může stejně dobře „zrcadlit“ společenský život jako vytvářet jeho protiváhu. Takovýto pohled je naprosto legitimní, vede však za hranice poetiky: klademe-li literaturu na stejnou rovinu jako jakýkoli jiný dokument, nutně rezignujeme na to, co ji kvalifikuje právě jako literaturu.

Problém vztahu literatury a mimoliterárních faktů byl pod hlavičkou „realismu“ často směřován s problémem konformity konkrétního textu vůči normě, která je ve vztahu ke konkrétnímu textu vnější. Tato konformita vytváří *iluzi realismu*. Na jejím základě kvalifikujeme ten který text jako *pravděpodobný*.

Studujeme-li diskuse, jež nám odkázala minulost, zjišťujeme, že dílo je pokládáno za pravděpodobné na základě dvou typů norem. První typ představují *žánrová pravidla*: má-li být dílo pokládáno za pravděpodobné, musí těmto pravidlům vyhovět. V jistých obdobích byla komedie pokládána za pravděpodobnou, pokud se v posledním dějství z postav vyklubali blízcí příbuzní. Sentimentální román je pravděpodobný, jestliže rozuzlení spočívá ve svatbě hlavního hrdiny s hlavní hrdinkou, je-li ctnost od-

měněna a neřest potrestána. Takto pojatá pravděpodobnost znamená vztah díla k literárnímu diskursu, a přesněji: k jistým pododdílům literárního diskursu, jež vytvářejí žánr.

Existuje však ještě jedna pravděpodobnost, a ta byla ještě častěji vykládána jako vztah ke skutečnosti. Přitom již Aristoteles jasně řekl, že pravděpodobnost není vztah mezi diskursem a jeho referentem (pravdivostní vztah), ale mezi diskursem a tím, co čtenáři za pravdivé pokládají. Vztah se tu tedy zakládá mezi dílem a difúzním diskursem, který zčásti náleží každému jednotlivému členu komunity, ale na nějž si žádný jedinec nemůže dělat úplný nárok; jinak řečeno, jde o vztah mezi dílem a *obecným míněním*. To však zjevně není žádnou „skutečností“, ale pouze třetím diskursem, na díle nezávislým. Obecné mínění v zásadě funguje jako žánrové pravidlo, které se vztahuje na všechny žánry.

Protiklad mezi těmito dvěma typy pravděpodobnosti je pouze zdánlivě nesmiřitelný. Podíváme-li se na věc z historického hlediska, vyvstane cosi jiného: postupná rozdílnost žánrových pravidel. Obecné mínění je jediný žánr, který si chce podřídit všechny ostatní; žánry v pravém slova smyslu se naopak vyznačují rozmanitostí a koexistencí.

Bude užitečné, srovnáme-li v této perspektivě klasicistickou doktrínu s naturalismem 19. století. Na jedné straně se klasicistická poetika explicitně odvolává na žánrová pravidla, a přitom nepožaduje, aby se konformita vůči nim rovnala pravdě. Básník „má spíše zcela pozměnit [pravdu],“ píše Chapelain, „než aby jí obětoval cokoli, co by bylo neslučitelné s pravidly jeho umění“. Na druhé straně teoretikové klasicismu ochotně připouštějí existenci více žánrů, a tudíž i více pravděpodobností. Různé prostředky, jež má básník k dispozici, mohou všechny napomoci pravděpodobnosti, avšak pouze v různých žánrech. Už Horatius píše v *Umění básnickém*, že jamb se hodí pro satiru, „distichon o verších nestejně délky“ pro žalozpěv nebo děkovnou skladbu apod. Co

se týče obecného mínění, má rozdílná práva v rozdílných žánrech: básně, „jakkoli pravděpodobná“, praví Huet, je přece méně pravděpodobná než román. Jinými slovy, zákony jistých žánrů se shodují s obecným míněním; práva obecného mínění však nejsou absolutní.

Doktrína naturalismu se nachází na opačném pólu. Naturalisté se nehodlají vztahovat k žánrovým pravidlům; jejich práce mají být *pravdivé*, a ne pravděpodobné. To ve skutečnosti znamená, že jediným přijatým pravidlem je pravidlo obecného mínění. Bezprostřední důsledek této zásady je redukce všech žánrů na jediný; pokud pravidla určitého žánru odporují této pravděpodobnosti, je třeba tento žánr zlikvidovat: v naturalistické doktríně není například místo pro básně. Když ruský realista Saltykov-Ščedrin hovoří o poezii, říká: „Nechápu, proč je třeba chodit po provaze a ještě si každé tři kroky dřepnout.“ Z tohoto srovnání lze učinit závěr, že naturalismus odmítá – alespoň *in theoria* – rozmanitost diskursů. Avšak uznání této rozmanitosti a následné vypracování skutečné typologie je nezbytnou podmínkou porozumění textu.⁴

Konečně do další, třetí sféry patří to, co bychom mohli nazvat hypotézou obecné literární tematiky. Už značně dlouho je zvažována otázka, zda by bylo možné prezentovat témata literatury ne jako otevřenou a neuspořádanou řadu, ale jako strukturovaný celek. Zatím většina těchto pokusů volí jako východisko organizaci, která je vůči literatuře vnější: přírodní cykly, strukturu lidské psychiky apod. Lze se ptát, zda by nebylo vhodnější založit tuto hypotézu uvnitř jazyka a literatury. Dosud však zdaleka není prokázána ani sama existence takovéto obecné tematiky.⁵

⁴ K problému realismu srov. „Le discours réaliste“, *Poétique* 16, 1973.

⁵ Namátkou uvádím některé nedávné knihy, které prošetřují tuto hypotézu: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum

KLASICISMUS vs. REALISMUS

„Literární dílo je uděláno ze slov,“ řekl by rád dnešní kritik ve snaze uznat důležitost jazyka v literatuře. Ale literární dílo – stejně jako jakákoli jiná jazyková výpověď – není uděláno ze slov: je uděláno z vět; a tyto věty patří různým rejstříkům <registres> promluvy (tomuto pojmu se blíží některá užití slova „styl“). Jejich popis bude naším prvním úkolem, neboť si nejprve musíme ujasnit, jakými jazykovými prostředky spisovatel disponuje. Musíme zjistit charakteristické vlastnosti promluvy, a to předtím než se integrují do díla. Toto předběžné zkoumání jazykových vlastností předliterárních materiálů je pro poznání vlastního literárního diskursu, jímž se budeme posléze zabývat, naprosto nezbytné: tím spíše, že mezi tímto diskursem a oněmi materiály neexistuje nepřekročitelná hranice.

Nebudeme se na tomto místě pokoušet stručně resumovat nyní již početné práce, které zpracovávají „styly“; spíše si vytkneme za úkol ozřejmit několik kategorií, jejichž přítomnost nebo nepřítomnost vytváří jazykový rejstřík. Hned zkraje je však třeba dodat, že nikdy nejde o absolutní přítomnost či nepřítomnost, ale o kvantitativní převahu (kterou, jak známo, neumíme moc dobře měřit: kolik metafor musí připadnout na stránku, abychom styl mohli kvalifikovat jako „metaforický“?). Nejde tedy o skutečné protiklady, ale o stupňovitě a průběžně charakteristiky.

1957; G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas 1969 (1. vyd. 1960); R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset 1961 [česky: R. Girard, *Lež romantismu a pravda románu*, přel. Alena Šabatková, Praha, Československý spisovatel 1968, 2. vyd. Praha, Dauphin 1998]; A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse 1966; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970.

1. První velice nápadnou kategorií umožňující charakterizovat určitý rejstřík vytváří to, co běžně označujeme jako „konkrétní“ nebo „abstraktní“. Na jednom z krajních pólů tohoto kontinua se nacházejí věty, jejichž podmět označuje zvláštní, materiální a přetržité jsoucno; na druhém „obecné“ úvahy, oznamující „pravdy“ ležící mimo veškerou prostorovou a časovou referenci. Mezi těmito dvěma krajnostmi se situuje – v závislosti na menší či větší míře abstraktnosti evokovaného předmětu – nekonečný počet přechodných případů. Čtenář v každém z těchto případů na tuto vlastnost diskursu intuitivně reaguje a rozdílně ji valorizuje. Realistický román se například specializuje na znázorňování materiálních detailů (všichni si vzpomínáme na Léonovy nehty v *Paní Bovaryové* nebo na paži Anny Kareninové); romantický román naopak holduje „analýze“, lyrickému vzletu, abstraktním úvahám (směs obojího je ovšem možná v jakémkoli poměru).

2. Druhá kategorie, stejně široce známá, ale problematictější, je dána přítomností rétorických figur (tedy relací *in praesentia*, na rozdíl od tropů, kde jde o relace *in absentia*). Tato kategorie vypovídá o stupni *figurality* v diskursu. Co je však figura? Četné teorie hledaly pro všechny figury společný jmenovatel, nakonec však vždy musely některé figury vyloučit, aby mohly navrženou definicí vyložit ostatní. Tato definice by ve skutečnosti neměla být hledána ve vztahu figury k něčemu jinému, než je ona sama, ale v jejím vlastním bytí: figura je to, co se jako figura dá popsat. Figura není nic jiného než zvláštní dispozice slov, již umíme popsat a pojmenovat. Figura je tam, kde je mezi dvěma slovy vztah totožnosti: nazýváme ji opakováním. Figura je také tam, kde jde o protiklad: zde mluvíme o antitezi. Jestliže jedno slovo označuje větší či menší kvantitu než jiné, znovu můžeme hovořit o graduaci. Pokud však vztah mezi dvěma slovy nelze pojmenovat žádným z těchto termínů, neodpovídá-li žádnému z těchto

výměrů, prohlásíme, že tento diskurs není figurální; a bude to platit do okamžiku, než nás nový rétorik poučí, jak popsat tuto relaci, pro nás nepostřehnutelnou.

Každý vztah dvou (nebo více) současně přítomných slov se tedy může stát figurou. Tato virtuálnost se však uskutečňuje teprve ve chvíli, kdy příjemce diskursu figuru vnímá (figura totiž není nic jiného než *diskurs vnímaný jako takový*). Toto vnímání je podporováno jednak odkazem na schémata, která mají v naší mysli pevné místo (odtud četnost figur založených na opakování, symetrii, protikladu), jednak mimořádně naléhavou demonstrací určitých verbálních relací: Jakobson mohl identifikovat značný počet předtím neznámých „gramatických figur“, když provedl vyčerpávající analýzu jazykové textury některých konkrétních básní.

Opak figury, transparence – neviditelnost jazyka –, existuje pouze jako krajní mez (jíž se pravděpodobně nejvíce blížíme v případě ryze účelového, sdělovacího diskursu). Tuto mez je nutno uvažovat, ale nesmíme se jí snažit uchopit v čistém stavu. Slova nelze pokládat za prostý šat ideálního těla: Peirce nás poučuje, že „tento šat si nikdy nemůžeme úplně svléknout, můžeme jej jen vyměnit za jiný, průsvitnější“. Jazyk nemůže nikdy zcela zmizet a stát se pouhým zprostředkovatelem označování.

Teorie figur vytvářela jednu ze základních kapitol staré rétoriky. Z podnětu současné lingvistiky bylo podniknuto několik pokusů dát onomu bohatému, ale neuspořádanému katalogu, jež nám minulost odkázala, soustavnější základ. Jedna z nejpobulárnějších teorií figur (která ovšem sahá přinejmenším ke Quintilianovi) chtěla ve figuře spatřovat porušení některého jazykového pravidla (teorie deviace). Tuto cestu prozkoumal například Jean Cohen ve své knize *Struktura básnického jazyka*.⁶

⁶ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion 1966. Jiné verze této teorie lze najít in: S. Levin, „Deviation – Sta-

Taková definice umožňuje přesnější popis určitých figur; jakmile ji však chceme rozšířit na celou oblast, vzbuzuje vážné námitky.

3. Další kategorií umožňující identifikaci různých „rejstříků“ uvnitř jazyka je přítomnost nebo nepřítomnost odkazu na předcházející diskurs. Mohli bychom označit jako *monovalentní* takový diskurs (i ten musí být ovšem uvažován jako mezní případ), který nikterak neevokuje dřívější „způsoby mluvení“; a jako *polyvalentní* takový diskurs, který to více či méně explicitně činí.

Klasicistická literární historie hleděla na tento druhý typ psaní s nedůvěrou. Jeho jedinou autorizovanou formou byla ta, která vlastnosti předcházejícího diskursu zesměšňovala a snižovala: totiž (parodie). Pokud v tomto druhém typu diskursu chybělo kritické zabarvení, literární historik hovořil o „plagiátu“.

Je hrubým omylem domnívat se, že parodující text nahrazuje text parodovaný. Zapomíná se při tom, že vztah mezi oběma texty není vztahem prosté ekvivalence, ale vyznačuje se velkou rozmanitostí; a především, že hra s jiným textem nesmí být v žádném případě setřena. Slova polyvalentního diskursu odkazují dvěma směry; kdo ho chce vyvázat z jednoho či druhého, ten jej nepochopil.

Připomeňme si známý příklad: historku o zraněném kolenu ve Sternově *Tristramu Shandym* (VIII, 20), která se znovu vrací v Diderotově *Jakubu fatalistovi*. Nejde tu samozřejmě o plagiát, ale o dialog. Mnoho detailů je pozměněno, takže ačkoliv je Diderotův text velmi blízký Sternovu, není srozumitelný, dokud si neuvědomíme rozestup mezi oběma texty. Tak je Jakobovi nabídnuta „láhev vína“ a on si „chvat-

tistical and Determinate – in Poetic Language“, *Lingua*, 1963, s. 276–290; J. Dubois a kol., *Rhétorique générale*, cit. d. Upozorníme rovněž na reedici klasického traktátu o figurách: P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1968.

ně jednou nebo dvakrát přihne“. Toto gesto nabude plného smyslu, teprve když si vzpomeneme, že Trimovi milosrdná děva „ukápla posilující lék na cukr“. Tato korespondence byla pro dobového čtenáře zcela zřejmá (a sám Diderot na ni poukazuje). Textu nelze porozumět, pokud nevezmeme v úvahu, že označuje dvě věci: jednak vlastní gesto ženy, jednak Sternův text.

Důležitost tohoto rysu jazyka začala být uznávána díky ruským formalistům. Už Šklovskij napsal: „Umělecké dílo je chápáno na pozadí uměleckých děl jiných a cestou asociování s uměleckými díly jinými. [...] Nejen parodie, ale každé umělecké dílo vůbec je tvořeno jako paralela i kontrast k nějakému vzoru.“⁷ Ale teprve Bachtin zformuloval jako první skutečnou teorii intertextové polyvalence. Bachtin tvrdí: „...literární slovo vycití vedle sebe jiné literární slovo, jiný styl. Takzvaná reakce na předcházející literární styl, obsažená v každém novém stylu, je [...] vnitřní polemikou, tak říkajíc skrytou antistylizací cizího stylu, slučující se často i s jeho zjevným parodováním. [...] Pro prozaika je svět plný cizích slov, musí se mezi nimi orientovat, pro vnímání jejich specifických zvláštností musí mít vycvičené ucho. [...] Žádný člen hovořícího kolektivu nikdy nenachází slovo jako neutrální slovo jazyka, prosté cizího usilování a hodnocení, neobsazené cizími hlasy. Naopak, přijímá slovo od cizího hlasu a obsazené cizími hlasy. Do jeho kontextu přichází slovo z jiného kontextu proniknuto cizími významy. Jeho vlastní myšlení nachází slovo už obsazené.“ Když nedávno Harold Bloom kladl základy psychoanalýze literární historie, hovořil v podobné optice o „strachu před vlivem“, jež zakouší každý spisovatel, když si konečně bere slovo (chápe se pera): vždycky píše za knihu

nebo proti knize, jež už tu je a již napsal někdo jiný (a oblouk mezi tímto pro a proti se vyznačuje nekončnou rozmanitostí odstínů); jeho diskurs je plný hlasů těch druhých, a stává se tak rázem „polyvalentním“.⁸

S rozdílnou verzí polyvalence jsme konfrontováni, když text neevokuje jiný konkrétní text, ale anonymní soubor diskursivních vlastností. Milman Parry zformuloval ve své průkopnické práci tuto hypotézu o tradiční orální poezii (od homérských zpěvů k písním jihoslovanských guslarů): přívlastek se tu nepřirazuje k podstatnému jménu, aby upřesnil jeho smysl, ale protože toto spojení je tradičně závazné; metafora tu není proto, aby násobila sémantickou hustotu textu, ale protože patří do arzenálu básnických ozdob a text jejím užitím označuje svou příslušnost k literatuře, respektive k jednomu z jejich pododdílů. Parry byl ovšem ještě přesvědčen, že jde o zvláštnost, která je vlastní pouze orální literatuře: pěvci jsou nuceni improvizovat, a proto čerpají ze zásobárny hotových formulí. Později bylo možné rozšířit tuto hypotézu i na psanou literaturu; z tohoto rozšíření vyplynulo, že povaha toho, co je „evokováno“, musí být podrobena restrikci. Nový text se neopírá o řadu prvků, jež patří „literatuře“ vůbec, ale vztahuje se ke specifickéjší souborům: určitému stylu, určité konkrétní tradici, určitému typu užití slov nebo básnických postupů. Tuto transformaci Parryho hypotézy o formulovém básnickém jazyku provedl Michael Riffaterre. To vše ukazuje k obecné teorii klíše, která mohou být jak stylistická, tak tematická či narativní a hrají rozhodující roli při utváření smyslu diskursu. Charles Bally, zakladatel moderní stylistiky, popsal fakty analogického typu, avšak uvnitř mluveného jazyka, jako *efekty evoková-*

⁷ *Théorie de la littérature [Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov]*, Paris, Seuil 1965, s. 50 [česky: Viktor Šklovskij, *Theorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, 2. vyd. Praha, Melantrich 1948, s. 33–34].

⁸ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil 1970 [česky: M. Bachtin, *Dostojevskij umělec. K poeťice prózy*, přel. Jiří Honzík, Praha, Československý spisovatel 1971, s. 265, 271, 272]; H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford UP 1973.

ni skrze prostředí <effets d'évocation par milieu>.⁹ Bouchačka, postavená do protikladu k revolver, evokuje určité konkrétní prostředí nebo texty, které toto prostředí popisují. I zde jsme se dotkli pouze některých z četných variant polyvalentního diskursu.

4. Poslední rys, který zde připomeneme, abychom charakterizovali rozmanitost verbálních rejstříků, je ten, který bychom mohli nazvat podle Benvenista „subjektivitou“ jazyka (v protikladu k „objektivitě“ jazyka). Každá výpověď <énoncé> v sobě nese stopy vlastního vypovídání <énonciation>, přesně lokalizovaného a osobního aktu vytvoření výpovědi; tyto stopy přitom mohou být více nebo méně intenzivní. Omezme se na jedinou ilustraci. Jisté minimum subjektivity udílí diskursu například minulý čas: vše, co se můžeme dozvědět, je, že popsaný akt předchází aktu svého popisu (to je ona slabá stopa, již tu zanechala „subjektivita“). Jazykové formy, jež na sebe berou tyto „stopy“, jsou početné a nejednou byly popsány.¹⁰ Bylo by možné rozlišit dvě velké řady: údaje o totožnosti mluvčích a časoprostorových souřadnicích vypovídání, zpravidla zprostředkované specializovanými morfémy (zájmeny nebo koncovkami sloves); a údaje o vztahu mluvčího nebo adresáta k diskursu nebo jeho předmětu (tyto údaje konstituují pouze sémémy, významové aspekty jiných slov). Právě touto oklikou prostupuje proces vypovídání všechny verbální výpovědi: každá věta obsahuje údaj o dispozicích svého mluvčího. Kdo říká „tato kniha je krásná“, vynáší hodnotový soud a vstupuje tak mezi výpověď a její referent; ale i ten, kdo říká „tento strom je velký“, vyslovuje soud stejného druhu, i když méně zřetelný, neboť nás například infor-

⁹ M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford, Clarendon Press 1971; M. Riffaterre, „Le poème comme représentation“, *Poétique* 4, 1970, s. 401–418; Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Genève–Paris 1909.

¹⁰ Shrnující pohled na problematiku vypovídání viz v 17. čísle časopisu *Langages* (1970), nazvaném *L'Énonciation*.

muje o flóře své země. Každá věta obsahuje hodnocení, avšak stupně tohoto hodnocení jsou různé, což nás opravňuje k tomu, abychom postavili „hodnotící“ diskurs do protikladu k jiným rejstříkům pro ml ív vy.

Uvnitř tohoto subjektivního rejstříku byly rozlišeny některé třídy, jejichž vlastnosti lze definovat relativně přísněji. Nejlépe je znám *emotivní* (neboli expresivní) *diskurs*; klasickou studii tohoto rejstříku podal Charles Bally. Četné výzkumy, které přišly po něm, pak izolovaly manifestace tohoto rejstříku ve fónických, grafických, gramatických a lexikálních prvcích.¹¹

Jiný typ subjektivity se uskutečňuje prostřednictvím velmi izolovaného sektoru lexika: jde o *modalizující diskurs*. Vytvářejí jej modální slovesa a příslovce (*moci, muset; snad, jistě* atd.). Opět se tak ozřejmuje subjekt vypovídání a jeho prostřednictvím celý vypovědací akt.

Nelze dost zdůraznit vzájemnou prostupnost všech těchto rejstříků v konkrétních textech. Současná literatura nám nabízí nové a mimořádně komplexní příklady. Uvedme si úryvek z Joyceova *Odyssea*:

„Šel a úsměv mu pohasínal, jak hustý mrak zakryl slunce a zastřel stínem nevlídné Trojické průčelí. Tramvaje ho mýjely, jak s řinkotem přijížděly a odjížděly. Marná slova. Všechno jde jedním chodem; den po dni: čtyři strážníci pochodují tam a zpátky: tramvaje přijíždějí, odjíždějí. Ti dva praštění chodí jako mátohy. Dignama odvezli na krchov“ atd.¹²

První věta této výpovědi, jak se zdá, patří objektivnímu diskursu. Je to však Bloom, kdo si myslí „nevlídné“, anebo to říká vypravěč? Bez zjevné trh-

¹¹ Shrnující pohled podává E. Stankiewicz, „Problems of Emotive Language“, in: Th. A. Sebeok a kol. (ed.), *Approaches to Semiotics*, Haag, Mouton 1964.

¹² [James Joyce, *Odysseus*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1976, s. 154.]

liny vystupuje z následujících vět – počínaje větou „Marná slova“ – proces vypovídání: ten, kdo tu přemýšlí, je Bloom; a jeho myšlenka je znázorňována formou „vnitřního monologu“. Tato forma pak kombinuje několik charakteristik náležejících emotivnímu či hodnotícímu rejstříku: nominální věty, elipsy, přítomný čas, inverze atd.

Tento výčet rejstříků promluvy není v žádném případě vyčerpávající: jeho cílem bylo pouze načrtnout obraz jejich rozmanitosti, tak jak ji využívá literární fikce. Není tu předložen ani soudržný a logický systém: abychom dosáhli takového výsledku, bude zapotřebí mnoha zkoumání, opřených o znalosti, jež nám nabízí lingvistika. Ale naše četba nikdy nebude patřičně náročná, pokud bude ignorovat prostředky, které promluva poskytuje literatuře. Zvláště současná literatura nás nabádá, abychom na ně nikdy nezapomínali: nespokojuje se tím, že propojuje jejich rozvrh v díle s rozvrhem jiné struktury, vytvářené zápletkou, a to v zájmu posílení této zápletkové struktury; je to právě tento rozvrh, co dřílí skýtá prvotní a globální organizaci, a všechny ostatní roviny textu se této rovině podřizují.

[3]

VERBÁLNÍ ASPEKT.
MODUS. ČAS

Poté co jsme probrali ony jazykové vlastnosti diskursu, jejichž systémová přítomnost vytváří „rejstřík“ musíme nyní věnovat pozornost tomu, co je jádrem „verbálního aspektu“ literatury. Tato problematika má k předcházející problematice blízko, zároveň se však od ní liší. Fikční text umožňuje přechod – všudypřítomný, ale právě proto důležitý a jedinečný – od sekvence vět k imaginárnímu univerzu. Když dočteme poslední stránku *Paní Bovaryové*, zůstáváme v kontaktu s jistým počtem postav, jejichž osudy jsou nám víceméně známy; a přitom to, co jsme mě-

li v rukou, byl jen lineární diskurs. Nepodléhejme iluzorní představě o zobrazování, která dlouho pomáhala zastírat tuto metamorfózu: nenamlouvejme si, že je *napřed* nějaká realita a *pak* její textová reprezentace. Co je dáno, je literární text; z něho vycházíme a *konstrukčním* úsilím – které se realizuje v mysli toho, kdo čte, není však nikterak individuální, neboť u různých čtenářů jsou tyto konstrukce analogické – dospíváme k onomu univerzu, kde žijí románové postavy, srovnatelné s osobami, které potkáváme „v životě“.

Tato metamorfóza diskursu ve fikci se může uskutečnit díky souboru informací, jež diskurs obsahuje: souboru, jenž je nutně neúplný (v tom tkví onen „schematismus“ literárního textu, o němž hovoří Ingarden), neboť „věci“ nikdy nevyčerpáme tím, že je pojmenujeme; a právě kvůli tomuto manku absolutna existuje tisíc „způsobů“, jak evokovat jednu a touž věc. Tyto informace jsou modulovány a kvalifikovány podle rozdílných parametrů. Rozlišení těchto parametrů nám dovolí artikulovat problém „verbálního aspektu“ literární fikce.¹⁵

V následujícím výkladu rozlišíme tři typy vlastností, jež charakterizují informace umožňující přejít od diskursu k fikci. V kategorii modu jde o stupeň zpřítomnění událostí evokovaných v textu. Kategorie casu se týká vztahu mezi dvěma časovými liniemi: linií fikčního diskursu (již pro nás zobrazuje lineární zřetězení písmen na stránce a stránek v knize) a linií fiktivního univerza, jež je podstatně složitější. Nakonec je tu kategorie pohledu <vision> (podřizují tento dnes běžně užívaný termín přes jeho některé nežádoucí konotace): míníme jím hledisko, odkud pozorujeme předmět, a kvalitu tohoto pozorování (jeho pravdivost či nepravdivost, částečnost nebo úplnost). K těmto třem kategoriím ještě připojíme

¹⁵ V následujícím výkladu v této kapitole se bezprostředně inspiroji studií, kterou Gérard Genette věnoval verbálnímu aspektu vyprávění: „Discours du récit“, in: *Figures III*, Paris, Seuil 1972.

čtvrťou, která se již neklade na stejnou rovinu, ale která je s nimi fakticky nerozlučně spjata: jde o přítomnost procesu vypovídání ve výpovědi, tedy o problematiku, kterou jsme zkoumali v předchozí kapitole v rovině stylu. Zde ji budeme uvažovat z hlediska fikce a nazveme ji *hlás <voik>*.

Kategorie *modu* nás opět přivádí do blízkosti verbálních rejstříků, jimiž jsme se nedávno zabývali; hledisko se tu však proměnilo. Fikční text musí být nutně dán do souvislosti s následující problematikou: pomocí slov evokujeme univerzum, které sestává částečně ze slov a částečně z neverbálních činností (nebo podstat, nebo vlastností); z čehož plyne, že půjde o různý vztah mezi diskursem (který čteme) a: a) jiným diskursem a b) nediskursivním materiálem.

Toto rozlišení bylo v klasické poetice (počínaje Platónem) označováno termíny *mimesis* (verbální vyprávění) a *diegesis* („neverbální“ vyprávění). Chceme-li být přesní, nemáme ovšem důvod o nějaké mizezi hovořit (až na okrajový případ imitativní harmonie): jak známo, slova jsou „nemotivovaná“. V prvním případě jde spíše o to, že slova jsou do textu *začleňována*, tak jak jsou údajně pronášena nebo formulována; ve druhém případě jde o to, že slova jsou *pojmenovávána* neverbální fakty (což je vždy a nutně „arbitrární“).

Vyprávění neverbálních událostí tedy nezná možná další varianty (zná pouze varianty historické, vytvářející podle dobových konvencí více či méně úspěšně iluzi „realismu“): do věcí není v žádném případě *iluzi „realismu“*: do věcí není v žádném případě *iluzi „realismu“*: do věcí není v žádném případě *iluzi „realismu“*. Verbální vyprávění lze naopak rozdělit na několik druhů, neboť slova mohou být „začleňována“ s větší či menší přesností.

Gérard Genette navrhl, abychom rozlišovali tři stupně začlenění: 1. *přímý styl*: diskurs nedoznává žádné modifikace; někdy hovoříme o „převzatém diskursu“ („discours rapporté“). 2. *nepřímý styl* (aneb „přenesený diskurs“ („discours transposé“)):

discours direct

uchováváme „obsah“ údajně proneseného výroku, ale gramaticky jej integrujeme do autorského vyprávění. Změny v tomto druhém případě ovšem nejsou jen gramatické: zkracujeme, vypouštíme afektivní hodnocení atd. Variantou, která stojí mezi přímým a nepřímým stylem, je to, čemu říkáme „polopřímá řeč“: zde přijímáme gramatické formy nepřímého stylu, ale zachováváme sémantické odstíny „původního“ výroku, zejména vše, co se týká subjektu vyprávění; chybí přitom uvozovací sloveso, které by uvádělo a kvalifikovalo přenášenou větu. 3. posledním stupněm transformace, již jsou podrobována slova pronášená postavou, je to, co bychom mohli nazvat „*vyprávěným* diskursem“ („discours raconté“): omezujeme se zde na to, že registrujeme obsah promluvy, aniž podržíme jediný její prvek. Představme si tuto větu: „Oznámil jsem své matce, že se ožením s Albertinou.“ Věta nás jasně informuje o tom, že proběhl jistý verbální akt, dokonce udává jeho tenor; ale nedovídáme se naprosto nic o slovech, která byla „reálně“ (to jest fiktivně) vyslovena.

Modus diskursu tedy spočívá ve stupni přesnosti, s níž tento diskurs evokuje svůj referent: maximální stupeň nalézáme v případě přímého stylu, minimální v případě vyprávění neverbálních faktů; mezi nimi lze umístit ostatní případy.

Jiným aspektem informace, která nám umožňuje přejít od diskursu k fikci, je *čas*. Problematika času je dána tím, že se tu nastoluje vztah mezi dvěma časovými řadami: řadou zobrazeného univerza a řadou zobrazujícího diskursu. Tento rozdíl mezi řádem událostí a řádem slov je zcela zřejmý, literární teorie však uznala jeho nároky teprve poté, co jej ruští formalisté použili jako jednu ze základních indicí pro vytvoření opozice *fabule* (řád událostí) versus *syžet* (řád diskursu). V relativně nedávné době pak tuto opozici mezi *Erzählzeit* a *erzählte Zeit* položil do základů své teorie jeden německý literárněvědný směr.¹⁴

Časové fakty se tak staly recentně předmětem pozorného výzkumu, a nemusíme se proto u nich dlouho zdržovat;¹⁵ omezíme se pouze na rámcové vyčtení hlavních problémů.

1. Vztah, jež lze nejnázne postihnout, je vztah mezi oběma *řády*: řád vyprávěcího času (diskursu) nemůže být nikdy dokonale paralelní s řádem času vyprávěného (fikce). Nutně dochází k přemístování „před“ a „po“. Tato přemístování jsou důsledkem rozdílného charakteru obou časových řad: čas diskursu je jednorozměrný, čas fikce je mnohorozměrný. Nemožnost paralelismu tudíž vede k *anachroniím*, jež lze přirozeně rozdělit na dva základní druhy: *retrospekce* <*rétrospections*>, neboli návraty nazpět, a na *prospekce* <*prospections*>, neboli anticipace. Použili jsme *prospekce*, pokud jsme předem oznámili to, co teprve přijde: pro formalisty byla kano-nickým příkladem Tolstého novela *Smrt Ivana Iliče*, jejíž rozuzlení je ohlášeno už v titulů: *Retrospekce*, které jsou častější, referují *potom* o něčem, co se stalo *předtím*: v klasickém vyprávění se zpravidla po uvedení nové postavy referuje o její minulosti, ba někdy jsou připomenuti i její předci. Oba druhy se mohou vzájemně kombinovat, teoreticky bez omezení (retrospekce v *prospekci* v *retrospekci* atd.: srov. Proustovu větu, kterou cituje Genette: „Až o mnoho roků později jsme se dozvěděli, že jestli jsme onoho léta jedli skoro denně chřest, pak proto, že jeho vůně vyvolávala u nešťastného děvčete, kterou v ku-

¹⁴ Srov. G. Müller, „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in: *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, 1948, s. 195–212; srov. rovněž E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzler-sche Verlagsbuchhandlung 1955.

¹⁵ Srov. A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952; D. Lichačev, *Poetika drevnerusskoj literatury*, Leningrad 1967, s. 212–352 [česky: D. S. Lichačov, *Poetika staroruské literatury*, přel. Ladislav Zadražil, Praha, Odeon 1971, s. 193–316]; J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil 1967, s. 161–171; G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil 1972, s. 77–182.

chyni pověřili jeho čistěním, tak prudké astmatické záchvaty, že nakonec musela odejít.“). Dále je možné rozlišit *dosah* <*portée*> anachronie (časovou vzdálenost mezi dvěma okamžiky fikce) a její *rozpětí* <*amplitude*> (čas, který zabírá to, o čem se v odbočce vypráví). Podle toho, zda se anachronie protíná či neprotíná s hlavním vyprávěním, můžeme ji kvalifikovat jako *interní* nebo *externí*. Vyprávíme-li – přirozeně následně – o dvou současných událostech, půjde o „interní“ anachronii s nulovým „dosahem“.

2. Soustředíme-li pozornost na *trvání* <*durée*>, můžeme srovnávat čas, který údajně zabírá znázorněný děj, s časem potřebným k přečtení diskursu, který tento děj evokuje. Čas nutný k četbě se zajisté nedá měřit s hodinkami v ruce, a tak tu vždycky hovoříme jen o relativních hodnotách. Jasně tu lze rozlišit několik případů. 1. K zastavení času neboli *pauze* dochází, když času diskursu neodpovídá žádný čas fikce: to je případ deskripce, obecných úvah apod. 2. Opačný případ nastává, když času, který se odvíjí ve fikci, neodpovídá žádný úsek diskursivního času: samozřejmě tu jde o vypuštění nějakého období neboli o *elipsu*. 3. Třetí základní případ – dokonale souběh mezi oběma časy – už známe: může se uskutečnit pouze prostřednictvím přímého stylu, tj. tím, že zasadíme do diskursu fiktivní realitu, že vytvoříme *scény*. 4. Můžeme si rovněž představit dva přechodné případy: takové, kdy je čas diskursu „delší“ nebo „kratší“ než čas fikce. Zdá se, že první varianta nás nutně přivádí ke dvěma možnostem, o nichž jsme už také hovořili, k deskripci nebo anachronii (vzpomeňme si například na čtyřiatvacet hodin života Leopolda Blooma, které bychom sotva dokázali během čtyřiatvaceti hodin přečíst: to, co tu „nafukuje“ čas, jsou právě achronie a anachronie). S druhou variantou se můžeme setkat velmi často: je to *resumé*, zhušťující celé roky do jediné věty.

3. Poslední zásadní vlastností vztahu mezi časem diskursu a fikce je frekvence. Nabízejí se tu tři teoretické možnosti: singulativní vyprávění, kdy jediný diskurs evokuje jedinou událost; repetitivní vyprávění, kdy více diskursů evokuje jednu totožnou událost; a nakonec iterativní vyprávění, kdy jediný diskurs evokuje množinu (podobných) událostí. Singulativní vyprávění není třeba komentovat. Repetitivní vyprávění může povstat z rozdílných postupů: táž postava se může umanutě vracet k jednomu a témuž příběhu; větší počet postav může poskytovat doplňující vyprávění, vázané na stejnou událost (což vytváří „stereoskopickou“ iluzi); jedna nebo více postav mohou předkládat rozporná vyprávění, což v nás vzbuzuje pochyby o představované skutečnosti nebo o přesném významu určité události. Je známo, jak obratně z tohoto postupu těžili angličtí romanopisci 18. století zejména ve svých dopisových románech (Richardson, Smollett); Laclos jej používá v *Nebezpečných známostech*, aby ukázal prostoduchost jedněch (Cécile, Danceny, paní de Tourvel) a prohnanost druhých (Valmont, paní de Merteuil). Tyto postupy samozřejmě vtahují do hry i jiné prvky „verbálního aspektu“; zaznamenejme alespoň, že jejich nezbytným důsledkem je určitá časová „deformace“, neboť posloupnosti diskursů zde neodpovídá posloupnost událostí.

Iterativní vyprávění, které spočívá v tom, že označím jediným diskursem (jednou větou) opakující se události, představuje postup, který je znám veškeré klasické literatuře, hraje v ní nicméně omezenou roli: spisovatel obvykle evokuje prostřednictvím sloves iterativního charakteru počáteční stabilní stav, načež dá vystoupit řadě jedinečných událostí, které vytvoří vlastní vyprávění. Jak ukázal Genette, Proust byl jeden z prvních, kdo přisoudil iterativu dominantní úlohu – a to do té míry, že u něho jsou tímto způsobem vyprávěny i události, o nichž lze říci s absolutní jistotou, že se mohly odehrát jen jednou (Proust vytváří „pseudo-iterativ“: například když

mluví o některých rozhovorech, které se s největší pravděpodobností nemohly opakovat zcela beze změny, a jež přesto uvádí formulemi typu: „A vždycy když se jí Svann ptal, jak to myslí, odpovídala maličko pohrdavě“ atd.). Povšechným efektem tohoto postupu může být určité pozastavení událostního času.

[4]

VERBÁLNÍ ASPEKT.
POHLEDY. HLAS

Třetí velkou kategorií, která umožňuje charakterizovat přechod od diskursu k fikci, je kategorie *pohledu* <vision>. Fakty, které vytvářejí fiktivní univerzum, nám nikdy nejsou podávány „samy o sobě“, ale v jisté konkrétní optice, z jistého konkrétního hlediska. Tento vizuální slovník je metaforický, či spíše synekdochický: „pohled“ zde zastupuje celou oblast percepce. Je to nicméně příhodná metafora, neboť rozmanité charakteristiky „skutečného“ vidění nacházejí ve fenoménu narativní fikce vesměs své ekvivalenty.

Problematické pohledů nebylo před počátkem 20. století věnováno mnoho pozornosti; to je také nepochybně důvod, proč se v ní od tohoto okamžiku začal spatřovat klíč k veškerému tajemství literárního umění. Kniha Percyho Lubbocka, první systematická studie věnovaná této otázce, se příznačně jmenuje *The Craft of Fiction (Umění prózy)*. Nelze popřít, že pohled má ve fikci prvořadou důležitost. V literatuře nemáme nikdy co do činění s holými událostmi nebo syrovými fakty, vždy jde o události, které jsou nějakým způsobem představeny. Dvě rozdílná vidění téhož faktu z něho dělají dva rozdílné fakty. Všechny aspekty předmětu jsou podmíněny tím, jak jsou viděny. Ve vizuálních uměních byla důležitost těchto skutečností vždy patřičně zdůrazňována a literární teorie se toho může od výtvarné teorie hodně naučit. Jeden příklad za mnohé: často se hovořilo o pří-

tomnosti pohledů a o jejich rozhodující roli pro strukturu obrazu u byzantských ikon. Je zjevné, že uvnitř jedné ikony je používáno několik perspektiv v závislosti na tom, jakou úlohu hraje takterá zobrazená postava: hlavní figura je obrácena k divákovi, a to i tehdy, kdy by se podle logiky znázorněné scény měla obracet ke svému partneru v rozhovoru.

Je důležité poznamenat, že literární pohledy nemají nic společného s percepcí reálného čtenáře. Ta je vždy proměnlivá a závisí na faktorech, jež jsou vůči dílu vnější. Literární pohledy se týkají percepce, která je předváděna uvnitř díla, a to velmi specifickým způsobem. Dějiny malířství tu znovu poskytují výmluvné příklady. Stačí si připomenout *anamorfické* obrazy, šifrované kresby, jež jsou při čelním pohledu – což je nejčastější perspektiva – nečitelné, ale které při změně úhlu (obvykle při perspektivě rovnoběžné s obrazem) ukáží podobu dobře známých předmětů. Tato distorze mezi perspektivou inherentní dílu a tou nejběžnější perspektivou dokládá jednak důležitost té první a jednak důležitost pohledů pro pochopení díla vůbec.

Existuje už několik teorií o pohledech v literatuře: můžeme dokonce říci, že právě tento aspekt díla v průběhu tohoto století poetika prostudovala nejlépe. Vedle zmíněné Lubbockovy knihy je třeba uvést – a je to jen zběžný přehled – *Temps et roman* Jeana Pouillona, *Rhetoric of Fiction* Waynea Bootha, *Poetiku kompozicij* Borise Uspenského a práce o „výpravném diskursu“ Gérarda Genetta. Tyto výzkumy osvětlily četné aspekty této problematiky a detailní diskuse se na ně dnes může odvolat. My se zde – na rozdíl od většiny citovaných studií – nebudeme zabývat popisem jednotlivých druhů pohledu, ale popisem kategorií, které umožňují tyto druhy vydělit. Každý příklad pohledu, tak jak byl dosud studován, totiž kombinuje větší počet odlišných charakteristik. Naším zájmem bude postupně je prozkoumat.

1. První kategorie, u níž se zastavíme, se týká toho, zda se nám dostává o zobrazených událostech *subjektivní*, nebo *objektivní* vědomosti (podržíme tyto termíny, dokud se nenajdou lepší...). Percepce nás informuje stejně o tom, co vnímáme, jako o tom, kdo vnímá: první typ informace nazýváme objektivní, druhý subjektivní. Tento fakt nelze směšovat s možnostmi předvést celé vyprávění „v první osobě“: narače nám vždy může poskytnout oba typy informací a nezáleží na tom, zda je vedena v první nebo třetí osobě. Henry James nazýval postavy, které nejsou pouze vnímány, ale které také vnímají, „reflektory“: pokud jsou ostatní postavy především obrazy odzrcadlenými vědomím, reflektor je sám takovým vědomím. Vezměme se na jeden příklad: v *Hledání ztraceného času* získáváme většinu informací o Marcelovi nikoli z jeho činů, ale ze způsobu, jakým vnímá a soudí činy druhých.

2. Tuto první kategorii, která se v zásadě týká *směru* <direction> konstrukční práce, již vykonává čtenář (vycházejí z určité percepce, orientuje se buď na její subjekt, nebo objekt), musíme jasně odlišit od druhé kategorie, která se týká nikoli už kvality, ale kvantity získané informace, anebo řečeno jinak, míry čtenářova *vědění* <science>. Zůstaneme-li nadále u vizuální metaforiky, můžeme uvnitř této druhé kategorie rozlišit dva rozdílné pojmy: *rozsah* <étendue> (či úhel) pohledu na jedné straně, a jeho *hloubku* <profondeur> či stupeň jeho pronikavosti na straně druhé.

Pokud jde o „rozsah“, jeho krajní póly jsou obvykle označovány jako *interní* a *externí* pohled, popřípadě jako pohled „zevnitř“ a pohled „zvnějšku“. Popravdě řečeno, čistě „externí“ pohled – pohled, který se omezuje na popis vnímatelných aktů, aniž k nim přiřazuje nějakou interpretaci, aniž nějak vstupuje do hrdinova vědomí – v čistém stavu vůbec neexistuje: vedl by k nesrozumitelnosti.

Není ostatně náhodou, že tato technika našla tak markantní využití v detektivkách Dashiela Hammetta, kde pomáhá posilovat pocit záhady. Jde tedy více o odstupňování „internosti“ než o opozici interní–externí. Nejinternější pohled by byl takový pohled, který by nás seznamoval s veškerými hrdinovými myšlenkami. V *Nebezpečných známostech* například Valmont a Merteuilová vidí ostatní postavy „zevnitř“, zatímco malá Volangesová může pouze popsat chování lidí ve svém okolí, popřípadě podat jeho chybnou interpretaci. Stejně silný kontrast nacházíme mezi pohledem Quentinovým a pohledem Benjeho ve Faulknerově *Hluku a zuřivosti*.

Takto definovaný „úhel“ pohledu je třeba odlišit od jeho „hloubky“: vypravěč se nemusí spokojit „povrchem“, ať už fyzickým nebo psychologickým, ale může chtít proniknout do podvědomých pohnutek postav a podat rozbor jejich myslí (jehož by samotné postavy nebyly schopny).

Uvedme příklad ilustrující tyto dvě kategorie „směru“ a „vědění“.

„Díval se na paní Dambreusovou a shledával ji půvabnou, přes trochu široká ústa a příliš otevřené chrčpí. Její půvab byl ale zvláštní. V prstencích jejího účesu jako by tkvěla vášnivá malátnost a její achátové čelo vzbuzovalo dojem, že ukrývá spoustu věcí, a ukazovalo na cosi velitelského...“ (Flaubert, *Citová výchova*).

Dostává se nám zde objektivní informace o paní Dambreusové a subjektivní o Frédérikovi (tu získáváme ze způsobu, jakým vnímá a interpretuje). Zorný úhel, v němž je vnímána paní Dambreusová, je relativně úzký: referuje se pouze o jejích fyzických vlastnostech. Frédéric se odvažuje několika interpretací; jsou však uvedeny s nápadnou opatrností: před „malátnost“ je předsunuto „jako by“, její čelo „vzbuzuje dojem“, že ukrývá, a „ukazuje na cosi“ (sloveso je synonymní k „znamenat“, a nikoli k „být“). Flaubert nepotvrzuje žádný z předpokladů svého „reflektora“.

3. Na tomto místě je třeba zavést dvě kategorie, které nám umožní stanovit určité poddruhy pohledů, ale které zároveň v sobě nenesou nic specificky „optického“: máme na mysli na jedné straně opozici jedinečnosti a mnohosti a na druhé straně opozici stálosti a variability. Je tomu tak, že každá z předchozích kategorií může být modulována podle těchto nově zavedených parametrů: „zevnitř“ může být viděna *jedna jediná* postava (což vede k „vnitřní focalizaci“), nebo *všechny* – což vytváří vyprávění s „vševědoucím vypravěčem“. Druhý případ je případem Boccacciovy: vypravěč *Dekameronu* zná ve stejné míře pohnutky všech svých postav. První případ reprezentují romány z novější doby; s mimořádnou důsledností tento princip aplikoval Henry James. Je rovněž možné používat interní pohled zaostřený na jednu postavu po celou délku vyprávění, nebo pouze v jedné jeho části (jak to učinil John Cowper Powys v *Opevněném táboře*); a také mohou mít tyto proměny pohledu systematický, nebo nesystematický charakter. Jestliže například James vidí v průběhu jednoho románu několik postav „zevnitř“, přechod od jedné k druhé sleduje natolik přísný plán, že to někdy vytváří sám skelet knihy. Avšak Jamesova praxe nikterak neznámá, že tento případ je nejméně frekventovanější – ani že je nejvíce žádoucí.

Poznamenejme také s Uspenským, že změna hlediska – a zejména přechod od externího pohledu k pohledu internímu – plní funkci, již lze srovnat s funkcí rámu vůči obrazu: vyznačuje přechod mezi dílem a jeho okolím („ne-dílem“).¹⁶

4. Naše informace o fiktivním univerzu mohou být objektivního nebo subjektivního rázu; mohou být více nebo méně rozsáhlé (interní nebo externí). Ale je tu ještě jeden rozměr, jimiž je musíme charakte-

¹⁶ Srov. B. Uspenski, „L'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une œuvre littéraire“, *Poétique* 9, 1972, s. 130–134.

rizovat: mohou být *nepřítomné* <*absentes*> nebo *přítomné* <*présentes*>, a v posledním případě mohou být *pravdivé* nebo *nepravdivé*. Doposud jsme hovořili tak, jako by tyto informace byly vždycky pravdivé; avšak stačilo by, aby Frédéric špatně vyhodnotil tvar prstenců paní Dambreusové a abychom mu slepě uvěřili, a ocitli bychom se tvář v tvář nikoli informací, ale iluzi. Tento nedokonalý pohled není vždy *chybou*, jíž se dopustila postava: může jít o záměrný *zastírací manévr* <*dissimulation*>.

Máme-li podlehnout iluzi, nějaká informace, třeba chybná, nám ovšem musí být poskytnuta. Ale je možný i krajní případ, kdy se nám informací absolutně nedostává: nepropadáme už iluzi, ale jsme obětí *neznalosti*. Nezapomínejme přitom, že žádný popis není nikdy úplný, což je dáno už samotnou povahou jazyka; žádnému popisu proto také jeho neúplnost nelze vyčítat až do oné chvíle, kdy z následujících stránek zjistíme, že v jistém konkrétním bodě vyprávění nám cosi bylo zastřeno (příklad, který se nám okamžitě vybaví – ale který je pouze nejfrapantnější mezi tisíci jiných –, je *Vražda milionáře Ackroyda* Agathy Christie, kde vypravěč „vynechal“ informaci, že vraždu spáchal sám...). Neznalost a iluze pak přivolávají dva typy „oprav“ (a právě od těchto „oprav“ teprve začínají existovat): jednak informace v pravém slova smyslu, jednak reinterpretační toho, co jsme už věděli, ale nedokonale.

5. Nakonec můžeme identifikovat v lůně pohledu kategorii, která stojí poněkud stranou: totiž *hodnocení* <*appréciation*> zobrazených událostí. Popis každé části příběhu může obsahovat morální soud; nepřítomnost takového soudu představuje ostatně neměnně vyhraněné stanovisko. Abychom toto hodnocení zaregistrovali, nemusí být formulováno explicitně: zamýšlené hodnocení uhadujeme s odvoláním na kodex zásad a psychologických reakcí, jež bereme za „přirozené“ dané. Tak jako čtenář není povinován respektovat „externí“ pohled a může si z textu

odvodit zcela rozdílný „vnitřek“, může v tomto případě nepřijmout etické a estetické soudy inherentní pohledu. Dějiny literatury znají četné příklady převrácení hodnot, které nás vedou k tomu, abychom ve fikci, jež je nám dostatečně vzdálená, ocenili „záporné postavy“ a pohrdli „kladasy“.

Zdá se, že poté co řada spisovatelů – od Henryho Jamese k Faulknerovi – horečně vykořistila postupy, jež přinesla reflexe narativního pohledu, ztratila tato otázka pro literaturu na důležitosti. Má to nejspíše ten důvod, že určitý směr v moderním psaní už si neklade za cíl dát nám něco *uvidět*: toto psaní už není fikcí, ale jen diskursem. Text bez pohledu se artikuluje takto: „Vypadám, jako bych mluvil, ale to nejsem já, to není ze mne. Pro začátek několik obecných úvah. Jak na to, jak to provedu, jak mám postupovat? Mám jít cestou čisté aporie, nebo cestou kladných a záporných vět, jež budou postupně, dříve či později vyvráceny? Tolik obecně. Určitě se ale na to dá jít taky odjinud. Jinak by to bylo všechno k uzoufání. A taky že je to všechno k uzoufání“ (S. Beckett, *Nepojmenovatelný*).

V tomto diskursu, který se neustále vrací k sobě a který o ničem jiném než o sobě nepojednává, už není pro pohledy žádné místo. Jejich roli přebírají rejstříky promluvy. Jestliže u Jamese utvářela skelet díla hra pohledů, u Maurice Roche jej utváří specifické rozvržení rejstříků. Dotykáme se zde mezního bodu: relevance průzkumu verbálního aspektu textu, neboť tento aspekt je s fikcí solidární.

Všechny kategorie verbálního aspektu, které jsme dosud zkoumali, by mohly být ještě jednou vráceny v rozdílné perspektivě, v jejímž rámci bychom již nedávali diskurs do vztahu k fikci, kterou vytváří, ale obojí by bylo vztaženo k tomu, kdo je za tento diskurs odpovědný, k „subjektu vypovídání“, čili jak se běžně v literatuře říká, k *vypravěči* <*raconteur*>. Což nás přivádí k problematice narativního *hlasu* <*voix*>.

→ Vypravěč je činitelem veškeré konstrukční práce, kterou jsme právě pozorovali; v důsledku toho nás všechny složky této práce nepřímo informují o vypravěči. Vypravěč takto ztělesňuje principy, na jejichž základě jsou vynášeny hodnotící soudy; vypravěč zastírá nebo odhaluje myšlenky postav a dává nám tak participovat na svém pojetí „psychologie“; vypravěč volí mezi přímým diskursem a diskursem přeneseným, mezi chronologickou posloupností a časovými přesuny. Bez vypravěče není vyprávění.

Stupeň přítomnosti vypravěče je nicméně rovněž nesmírně variabilní. Nejen protože jeho intervence, tak jak jsme je právě připomněli, mohou být více či méně nápadné, ale protože vyprávění disponuje dodatečným prostředkem, jak vypravěče zpřítomnit: tím, že je vpuštěn dovnitř fiktivního univerza. Rozdíl mezi oběma způsoby je tak velký, že se někdy pro jejich charakteristiku užívaly dva odlišné termíny, a o vypravěči se hovořilo právě výlučně v případě takového explicitního zobrazení, zatímco obecnému případu byl vyhrazen termín *implicitní autor* <*auteur implicite*>. Je však chybou domnívat se, že k odlišení jednoho od druhého stačí, když se na scéně objeví první osoba („já“): vypravěč může říkat „já“, a zůstat nadále mimo fiktivní univerzum, jak je tomu v případě, kdy sám sebe nezobrazuje jako postavu, ale jako autora pišícího knihu (klasickým příkladem je Diderotův *Jakub fatalista*).

Občas jsme mohli zaznamenat tendenci minimalizovat roli této opozice, a to zejména s oporou v redukcionistickém pojetí jazyka. Mezi vyprávěním, kde vypravěč vidí vše, co vidí jeho postava, sám se však neobjeví na scéně, a vyprávěním, kde jistá postava-vypravěč říká „já“, je však nepřekročitelná hranice. Smísit oba typy vyprávění by znamenalo anulovat jazyk. Vidět dům a říci „vidím dům“ jsou dva akty, které jsou nejen různé, ale navzájem protikladné. Události se nikdy nemohou „samy vyprávět“; akt verbalizace je neredukovatelný. Kdyby tomu tak nebylo, splynulo by „já“ se skutečným subjektem

vypovídání, vyprávějícím knihu. Jakmile se však subjekt vypovídání stane subjektem výpovědi, nevypovídá už týž subjekt. Mluvit o sobě samém znamená nebýt už týž „sebou samým“. Autor je nepojmenovatelný: chceme-li mu dát jméno, nechá nám je v rukou, ale jeho už pod tímto jménem nenajdeme; věčně se utíká do anonymátu. Uniká nám stejně jako jakýkoli subjekt vypovídání, jež *per definitionem* nelze zobrazit. V „on běží“ je „on“, subjekt výpovědi, a „já“, subjekt vypovídání. V „já běžím“ se vkládá mezi oba *vypovězený subjekt vypovídání* a bere si od každého z nich část jejich předchozího obsahu, aniž jim přitom dává zcela zmizet: pouze je zastíní. Neboť „on“ a „já“ jsou tu pořád: „já“, které běží, není já, které vypovídá. „Já“ neredukuje dva na jednoho, ale dělá ze dvou tři.

Skutečný vypravěč, subjekt vypovídání onoho textu, kde jedna postava říká „já“, se tím stává ještě zastřenějším. Vyprávění v první osobě nečiní obraz svého vypravěče explicitnějším, ale naopak ještě implicitnějším. A každý pokus o explicitaci musí nutně vést k ještě dokonalejšímu zastírání subjektu vypovídání; diskurs, který přiznává, že je diskurs, ve skutečnosti diskrétně zakrývá svou diskursivnost.

Bylo by však stejně chybné zcela odtrhávat tohoto vypravěče od „implicitního autora“ a pokládat ho prostě za jednu z postav. Problematiku by mohlo osvětlit srovnání vyprávění s dramatem. V dramatu je každá postava výlučně pramenem slov (jen to a nic jiného). Rozdíl mezi oběma literárními formami je však hlubší: ve vyprávění, kde vypravěč říká „já“, máme co činit s postavou, která mezi všemi ostatními postavami hraje zvláštní roli; v dramatu jsou všechny na stejné úrovni. Tato postava-vypravěč je vykreslena jinak než ostatní: v textu můžeme číst jak výroky postav, tak popis těchto výroků podávaný vypravěčem, avšak pokud jde o postavu-vypravěče, existuje pouze ve své promluvě. Přesněji řečeno, tento vypravěč *nemluví* – tak jako ostatní protagonisté příběhu –, tento vypravěč *vypráví*. Aniž v sobě

sloučí hrdinu a vypravěče, ten, kdo „vypráví“ knihu, tak zaujímá zcela jedinečnou pozici: odlišuje se jak od postavy, již by byl, kdyby se mu říkalo „on“, tak od vypravěče (implicitního autora), který je potenciálním „já“.

Je třeba dodat, že tato postava-vypravěč může ve fikci hrát ústřední úlohu (být hlavní postavou), nebo může být naopak pouhým diskretním svědkem. Příklad prvního případu, jeden z mnoha: Dostojevského *Zápisky z podzemí*; druhého: Dostojevského *Bratři Karamazovi*. Mezi oběma se nacházejí nespočetné přechodné případy: máme-li uvést jen některé, jde tato řada od Zeitbloma v Mannově *Doktoru Faustovi* přes Tristrama Shandyho k slavnému Doylovu doktoru Watsonovi.

Poté co jsme identifikovali vypravěče knihy (v širokém smyslu slova), musíme uznat také existenci jeho „partnera“, toho, k němuž se obrací vypovězený diskurs a jemuž se dnes říká *naratář* <*narrataire*>. ¹⁷ Naratář není skutečný čtenář, tak jako vypravěč není autor: nelze směřovat roli s hercem, který ji hraje. To, že se vynoří simultánně s vypravěčem, je pouze projevem zákona obecné sémiotiky, podle něhož jsou „já“ a „ty“ (či spíše: emitör a adresát výpovědi) vždy solidární. Funkce naratáře jsou rozmanité: „vytváří spojnicí mezi vypravěčem a čtenářem, pomáhá upřesnit rámec vyprávění, slouží k charakterizaci vypravěče, zvýrazňuje některá témata, posouvá zápletku, prostředkuje poslání díla“ (Prince, cit. d.). Pro poznání vyprávění je studium naratáře stejně nezbytné jako studium vypravěče.

¹⁷ Srov. Gerald Prince, „Introduction à l'étude du narrataire“, *Poétique* 14, 1973, s. 178–196.

Obraťme se nyní k poslední skupině problémů týkajících se literární analýzy, k problémům, které jsme seskupili pod hlavičku syntaktického aspektu textu. Vycházíme přitom z tvrzení, že každý text lze rozložit na minimální jednotky. Právě typ vztahů, které se ustavují mezi těmito současně přítomnými jednotkami, nám poslouží jako první kritérium, podle něhož mezi nimi rozlišíme několik textových struktur.

S ohledem na rozlišení, která budou následovat, je nutné prohlásit hned úvodem, že je téměř nemožné nalézt tyto jednotky separovaně: konkrétní dílo používá současně více typů vztahů mezi svými segmenty, a podřizuje se tudíž současně několika řádům. Říkáme-li, že pro tukterou knihu je příznačná spíše ta než ona struktura, znamená to pouze, že uvedená struktura v ní hraje dominantní úlohu. Pojem *dominance* <*dominance*> nebo *důležitosti* <*importance*> se už v této studii objevil vícekrát, ale dosud nejsme s to jej plně vyložit. Spokojme se s konstatací, že tato dominance má jak kvantitativní aspekty (označuje typ vztahu, který je mezi jednotkami nejčastější), tak aspekty kvalitativní (tyto vztahy mezi jednotkami se vyjevují v privilegovaných okamžicích).

Rozlišíme dva základní typy organizace textu a opřeme se přitom o podnět Tomaševského: „V rozmístění menších tematických prvků pozorujeme dva nejdůležitější typy: 1. časově příčinné souvislosti v předváděném tematickém materiálu, 2. současnost vyprávěného nebo jiný způsob skladby témat, ale bez vnitřní příčinné souvislosti vyprávěného.“¹⁸ U prvního typu budeme hovořit o logickém a časo-

¹⁸ *Théorie de la littérature*, cit. d., s. 267 [česky: Boris Tomaševskij, *Teorie literatury*, přel. Renáta a Karel Štindlovi, Praha, Lidové nakladatelství 1970, s. 124].

vém řádu, u druhého – ježž Tomaševskij identifikuje negativně – o řádu prostorovém.

1. Logický a časový řád

Většina fikčních knih napsaných v minulosti se organizuje podle řádu, ježž můžeme kvalifikovat jako zároveň časový i logický. Dodejme hned na tomto místě, že říkáme-li logický vztah, máme zpravidla na mysli implikaci neboli – jak zní běžněji užívaný termín – kauzalitu.

Kauzalita je úzce spjata s časovostí, a to do té míry, že je snadné je zaměnit. Rozdíl mezi nimi objasnil Forster. Forster soudí, že každý román má co do činění s jednou i druhou kategorií, první že ale vytváří jeho zápletku a druhá vyprávění: „Král zesnul a poté zemřela i královna“ je vyprávění. „Král zesnul a královna poté zemřela *zármutkem*“ je zápletka“ (*Aspects of the Novel*).¹⁹

Avšak třebaže téměř každé kauzální vyprávění disponuje také časovým řádem, jen zřídka kdy jej postihneme. Je tomu tak proto, že nevědomky připisujeme samotnému výpravnému žánru jisté deterministické naladění. „Zaměňování následnosti a důsledku je samotnou pružinou narativní činnosti. To, co přichází *potom*, je ve vyprávění čteno jako *v důsledku toho že*. Vyprávění by v tomto případě bylo systematickou aplikací logického omylu, ježž scholastika vytýkala formulí *post hoc, ergo propter hoc*“, říká Roland Barthes.²⁰ Logická posloupnost je ve čtenářových očích mnohem silnějším vztahem než časová posloupnost; má-li čtenář co dělat s oběma, vidí jen první z nich.

Můžeme si představit případy, v nichž se s logickým nebo časovým řádem setkáváme v čistém stavu,

¹⁹ [Srov. E. M. Forster, *Aspekty románu*, přel. Eva Šimečková, Bratislava, Tatran 1971, s. 81n.]

²⁰ *Communications* 8, 1966.

kdy jsou oba odděleny; budeme však přitom nuceni opustit pole toho, čemu obvykle říkáme literatura. Čistě chronologický řád, oproštěný od veškeré kauzalit, je dominantní v kronice, análech, důvěrném deníku, osobních záznamech. Čistá kauzalita ovládá axiomatický diskurs (diskurs logikův) nebo teleologický diskurs (často diskurs advokátův či diskurs politického řečníka). V literatuře nacházíme určitou verzi čisté kauzalit v žánru *portrétu* a v dalších popisných žánrech, kde je vypnutí času závazné (charakteristický příklad: Kafkova povídka *Malá paní*). Někdy se naopak stává, že také „časová“ literatura odmítá – alespoň na první pohled – podříditi se kauzalitě. Taková díla mohou rovnou přijmout formu kroniky nebo „ságy“: to je případ Mannových *Buddenbrookových*. Nejnapadnějším příkladem podrobení se časovému řádu je však Joyceův *Odysseus*. Jediným – nebo přinejmenším hlavním – vztahem mezi dějovými segmenty je tu jejich prostá následnost: minutu za minutou jsme informováni o tom, co se odehrává na určitém místě nebo ve vědomí postavy. Nejsou tu možné odbočky, jak je znal klasický román, neboť by signalizovaly existenci jiné než časové struktury; jedinou formou, v níž jsou přípustné, jsou sny a vzpomínky jednajících postav.²¹

Tyto výjimečné případy pouze ozřejmují obvyklou solidárnost mezi časovostí a kauzalitou, přičemž je zjevné, že kauzalitě přísluší dominantní úloha. Ale

²¹ Tato forma referenční časovosti není jedinou formou, již vyprávění zná. Vedle časovosti výpovědi existuje i časovost vypovídání, která je vytvářena zřetězením „instancí diskursu“, tj. časových souřadnic vypovídání, jež poskytuje sám diskurs. Právě tato instance definuje přítomný čas jako čas vypovídání; dílo, jež se podřídí této časovosti, je podáváno v nikdy nekončícím přítomtu. Tuto druhou časovost můžeme nazvat „časem psaní“ a postavit ji do protikladu vůči zobrazenému času. Někdy je dílo vybudováno na obnažené hře těchto dvou časovostí. Příkladem může být *Rozvrh hodin* (*Emploi du temps*) Michela Butora, kde čas psaní hraje stále větší roli a v závěru knihy, kdy dochází k poslednímu střetu obou časovostí, zničí zobrazený čas: vypravěč už nestihne dovyprávět příběh.

i kauzalitu můžeme rozložit na několik druhů. V naší perspektivě je nejdůležitější opozice, která nám umožňuje rozlišit, zda minimální jednotky kauzality vstupují do vzájemných vztahů bezprostředně, anebo k tomu dochází prostřednictvím obecného zákona, jehož jsou toliko ilustrací. Vzhledem k tomu, že známe způsob, jímž je jedna i druhá kauzalita užívána, označíme vyprávění, v němž dominuje první, jako *mytologické* <*récit mythologique*>, a vyprávění, v němž dominuje druhá, jako *ideologické* <*récit idéologique*>.

a) Vyprávění, jež tu nazýváme *mytologickým*, podnítl jako první k pracím „strukturální“ inspirace. Navazuje na myšlenky formalistů, svých generačních druhů, publikoval v roce 1928 ruský folklorista Vladimir Propp první systematickou studii o tomto typu vyprávění.²² Propp se ovšem zabývá jediným žánrem, žánrem kouzelné pohádky; a studuje jej výlučně na ruském materiálu; obecně se však uznávalo, že popsal základní prvky každého vyprávění tohoto typu, a četné studie, jež se Proppem inspirovaly, mají obvykle zobecňující tendenci.²³ Detailněji se k tomuto typu vyprávění vrátíme v dalších kapitolách.

Bezprostřední kauzalitu nelze redukovat pouze na vztah mezi *ději* <*actions*> (k čemuž tihne právě Propp): je stejně tak možné, že *děj vyvolá stav, nebo stav vyvolá děj*. To nás přivádí k vyprávěním, jimž se říká „psychologická“ (ale uvidíme, že tento pojem může skrývat značně rozdílné skutečnosti). Ve svém *Úvodu ke strukturální analýze vyprávění* (*Introduction à l'analyse structurale des récits*) ukázal Roland Bar-

²² V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil 1970 [česky: Vladimír J. Propp, *Morfologie pohádky*, přel. Marcela Pittermannová a Miroslav Červenka, Praha, ÚČSL ČSAV 1970, 2. vyd. in: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, H&H 1999].

²³ Přehled tohoto směřování podávají Cl. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil 1973, a Ph. Hamon, „Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit“, *Le Français moderne* 40, 1972, s. 200–221.

XII INDICÉ... nebo FCNI
VYPRÁVĚNÍ

thes, jak je nezbytné pojem kauzality vnitřně členit: vedle jednotek, které podmiňují podobné jednotky, nebo jsou naopak podobnými jednotkami podmíněny (Barthes těmto jednotkám říká „funkce“), existuje další typ jednotek, takzvaných „indexů“, které neodkazují „ke komplementárnímu a konsekventnímu aktu, ale k víceméně difúznímu konceptu, jenž je nicméně nezbytný pro smysl příběhu: tyto charakterové indexy se týkají postav, údajů o jejich totožnosti, poznámek k ‚celkovému ovzduší‘ atd.“.

b) *Ideologické* vyprávění nevytváří přímý vztah mezi jednotkami, z nichž sestává. Tyto jednotky se nám vynořují před očima jako početné manifestace téže ideje, jediného zákona. Někdy je zapotřebí značně vysokého stupně abstrakce, máme-li odhalit vztah mezi dvěma ději, jejichž koexistence se na první pohled jeví jako čistá souměznost.

Všimněme si detailněji jednoho příkladu, Constantova *Adolfa*. Chování postav tu v zásadě řídí dvě pravidla. První vyplývá z logiky touhy, tak jak ji postuluje tato kniha. Mohli bychom ji formulovat následovně: toužíme po tom, co nemáme, prcháme před tím, co máme. Což znamená, že překážky touhu podpalují, a každý vstřícný krok ji oslabuje. První rána je Adolfově lásce zasazena v okamžiku, kdy Eleonora opustí hraběte P*** a nastěhuje se k němu. Druhá, když se rozhodne o něho pečovat, poté co je raněn. Eleonořiny oběti přivádějí Adolfa k zoufalství: ponechávají jeho touze pokaždé o něco méně prostoru. Když se však Adolfův otec začne zasazovat o odloučení obou milenců, má to opačný důsledek a Adolf to také explicitně formuluje: „Myslíte si, že mě od ní odloučíte, ale mohl byste mě k ní místo toho navždy připoutat.“ Tragika této situace spočívá v tom, že má-li být touha poslušna této specifické logiky, nesmí přestat být touhou: a tudíž činit nešťastným toho, kdo ji nedovede uspokojit.

Druhý – rovněž morální – zákon tohoto univerza formuluje Constant takto: „Velkou otázkou je v živo-

tě bolest, kterou způsobujeme, a ani ta nejduchaplnější metafyzika není s to ospravedlnit člověka, který smrtelně poranil srdce, jež ho milovalo.“ Nelze učinit životním pravidlem hledání vlastního užítku, neboť štěstí jednoho je vždy neštěstím druhého. Můžeme však svůj život zorganizovat na základě rozhodnutí, že budeme působit co nejméně zla: jen této negativní hodnotě přiznáme absolutní statut. Příkazání tohoto druhého zákona zvítězí nad požadavky prvního, pokud dojde k jejich vzájemnému střetu. Odtud také plynou Adolfovy rozpaky, když chce říci Eleonoře „pravdu“. „Zatímco jsem takto mluvil, její tvář se náhle zalila slzami; zarazil jsem se, začal jsem se dávat na ústup, bral jsem svá slova zpátky, vysvětloval“ (kap. 4). V šesté kapitole si Eleonora musí vyslechnout všechno; klesne do bezvědomí a Adolf nemá jinou možnost než ji znovu ujistit o své lásce. V osmé kapitole se mu naskytne záminka, aby ji opustil, ale nevyužije jí: „Cožpak jsem ji mohl potrestat za nepředloženosti, k nimž jsem ji sám přiměl, a jako chladný pokrytec hledat v jejím nerozumu záminku k tomu, abych ji bez lítosti opustil?“ Soucítí vítězí nad touhou.

Izolované a vzájemně nezávislé děje, skutečně často rozdílnými postavami, takto odhalují identické abstraktní pravidlo, touž ideologickou organizací.

Literatura 20. století vnesla do starých obrazů kauzality závažné korektivy. Velice často se vůbec pokoušela svrhnout její nadvládu; ale i pokud se jí podrobila, citelně ji transformovala. Jednak spisovatelé již od konce minulého století silně zredukovali absolutní důležitost popisovaných událostí: zatímco předtím představovaly zvláště oblíbený literární terén hrdinské skutky, láska a smrt, s Flaubertem, Čechovem a Joycem se literatura obrátila k bezvýznamnému, ke každodennosti. Kauzalita se začala podobat parodii na kauzalitu. Na druhé straně nahradila literatura původně fantastické inspirace kauzalitu zdravého

rozumu kauzalitou takřkajíc iracionální; ocitli jsme se tak v oblasti antikauzality, která se nicméně ještě stále nacházela v lůně kauzality. Platí to o vyprávěních Kafkových nebo Gombrowiczových a svým způsobem také o recentní „absurdní literatuře“. Jde tu vesměs o kauzalitu, která je zjevně hodně odlišná od kauzality Boccacciovy.

Hovoříme-li o kauzalitě, nesmíme ji redukovat na to, co bychom mohli nazvat *explicitní* kauzalitou. Je velký rozdíl mezi „Jan hodil kamenem. Okno se rozbilo“ a „Okno se rozbilo, protože Jan hodil kamenem“. Jak v jednom, tak v druhém případě máme samozřejmě co dělat s kauzalitou, ale pouze ve druhém případě je explicitní. Často se na základě tohoto rozlišení rozdělovali autoři na dobré a špatné: špatní byli ti, kdo pěstovali explicitní kauzalitu. Ale zdá se, že je to nepodložené tvrzení. Ve stejném duchu se někdy prohlašovalo, že pro triviální literaturu (detektivky, science-fiction, špionážní román) je příznačná hrubá a prvoplánová kauzalita; ale viděli jsme, že Hammett je přímo typem spisovatele, který systematicky potlačuje údaje kauzálního charakteru.

Jestliže se vyprávění organizuje podle kauzálního řádu, ale pracuje přitom s implicitní kauzalitou, nutí tím potenciálního čtenáře, aby dělal práci, již sám vyprávěč odmítl vykonat. Čtenář ji za něho musí odvést do té míry, nakolik je nezbytná k vnímání díla; četba je tudíž dílem mnohem více determinována, než je tomu v opačném případě. Ve skutečnosti právě čtenáři připadá úkol rekonstituovat vyprávění. Mohli bychom říci, že každá kniha vyžaduje určité množství kauzality; dodávají ji jak vyprávěč, tak čtenář, a jejich úsilí je přitom nepřímou úměrné.

2. Prostorový řád

Díla, která se organizují podle tohoto řádu, obyčejně nepokládáme za „vyprávění“. Tento strukturální typ byl v minulosti rozšířen více v poezii než v próze.

Uvnitř poezie byl také nejčastěji studován. Tento řád můžeme obecně charakterizovat tím, že tu existuje určité, více či méně pravidelné rozložení textových jednotek. Logické či časové vztahy ustupují do pozadí nebo mizí a organizaci zajišťují prostorové vztahy mezi jednotlivými prvky. („Prostor“ tu ovšem musí být chápán ve zcela specifickém smyslu; označuje pojem textu imanentní.)

Následující báseň ilustruje elementární případ prostorové struktury:

lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly²⁴

Tento text, jehož dispozice je utvářena řádem písmen, je ilustrací základního principu poezie (jistěže jde o ilustraci poněkud naivní). Můžeme v této souvislosti připomenout všechny obrazy realizované pomocí písmen, od Mallarméova *Vrhu kosťek* k Apollinairovým *Kaligramům*. Důležitější jsou ovšem anagramy, texty, v nichž určitá písmena skládají určité slovo, a to nejen v tom pořadí, jak následují za sebou, ale i když jsou vyňata ze svých pozic a seskupena jiným způsobem. Tato písmena odkazující k jiným písmenům nebo hlásky odkazující k jiným hláskám rýsují určitý prostor na úrovni označujícího.

Nejsystematičtější průzkum prostorového řádu v literatuře podnikl Roman Jakobson. Ve svých analýzách poezie ukázal, že všechny vrstvy výpovědi, od fonému a jeho distinktivních rysů přes gramatické kategorie k tropům, mohou vstupovat do složité organizace, a to na základě symetrií, gra-

dací, antitezí, paralelismů atd., a vytvářet tak skutečnou prostorovou strukturu. Není ostatně náhoda, že za rozbořem, jež Jakobson věnuje paralelismu, následuje odkaz na geometrii; a že nejabstraktnější formulace „poetické funkce“ u něho zní takto: „V básnictví spočívá podstata umělecké techniky na všech rovinách jazyka v opakujících se návratech.“²⁵ „Na všech rovinách“ dobře označuje všudypřítomnost prostorových vztahů. Celé vyprávění se může právě tak podříditi tomuto řádu a opřít se o symetrii, gradaci, opakování, antitezi atd. Když chtěl Proust popsat své dílo, sáhl také po prostorovém srovnání a hovořil o katedrále.

Dnes se literatura orientuje na vyprávění prostorového a časového typu, a to na úkor kauzality. Například kniha jako Sollersovo *Drama* uvádí tyto dva řády do složité souvztažnosti, zdůrazňujíc čas psaní a alternujíc dva typy diskursu, z nichž jeden vede „já“ a druhý „on“. Jiná díla se organizují kolem střídání verbálních rejstříků, gramatických kategorií, sémantických sítí atd.

V literatuře popravdě narážíme pouze na promísení těchto řádů. Čistá kauzalita nás vede k užitému diskursu, čistá časovost k elementárním útvarům historie (jako vědy), čistá prostorovost k lettristickému logatomu. Nespočívá právě v tom jeden z důvodů, proč je tak obtížné hovořit o struktuře textu?

[6]

SYNTAKTICKÝ ASPEKT.
NARATIVNÍ SYNTAX

Ve dvou následujících kapitolách se omezíme na jediný druh syntaktické organizace: na ten, jenž je charakteristický pro „mytologické“ vyprávění.

²⁵ R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil 1973, s. 234. Další analýzy inspirované stejnými principy viz in: N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil 1972.

²⁴ I. a P. Garnier, „Poèmes architectures“, *Approches* 1, 1965; cituji pouze úryvek. [Lys = lilie.]

Hned úvodem jsme konstatovali, že náš předmět je v tomto případě konstituován vzájemnými vztahy narativních jednotek. Nyní se musíme podívat trochu podrobněji na povahu těchto jednotek. Za tím účelem stanovíme tři typy jednotek, přičemž první dvě jsou analytickými konstrukcemi a třetí je dána empiricky. Jsou to: *věta* <proposition>, *sekvence* <sequence> a *text* <texte>. Budeme tyto pojmy ilustrovat na příkladu několika novel z Boccacciova *Dekameronu*.

1. Problémem stanovení nejmenší narativní jednotky se zabýval již jeden z předchůdců formalistů, literární historik Alexandr Veselovskij. Používá k jejímu označení termín *motiv* – termín, který si vypůjčil z poetiky folklóru. Snaží se tento termín popsat touto intuitivní definicí: „Motivem rozumím nejjednodušší narativní jednotku, která odpovídá obrazným způsobem na rozmanité otázky, vyplývající z primitivní mentality nebo z pozorování mravů.“ Motiv je například: drak unesl královskou dceru. Propp se síce Veselovského pracemi inspiroval, zároveň však jeho pojetí podrobil kritice. Takováto věta podle něho dosud není nerozložitelnou entitou; obsahuje neméně než čtyři prvky: draka, únos, dceru, krále. Aby uvedl věci na pravou míru, zavádí Propp dodatečné kritérium výběru, totiž stabilitu a variabilitu. Všimá si například, že v ruské kouzelné pohádce je stabilním prvkem únos, zatímco ostatní tři prvky se od pohádky k pohádce proměňují. Prohlašuje pak, že jméno *funkce* – svou základní jednotku označuje takto – si zasluhuje pouze první ze zmíněných prvků.

Avšak tím, že zavedl kritérium stability a variability, byl Propp přinucen opustit pole obecné poetiky a vstoupit na pole specifického žánru (žánru kouzelné pohádky, a dokonce ruské kouzelné pohádky). Přitom si lze snadno představit jiný žánr, v němž by konstantou byl král a ostatní „motivy“ by variovaly. Nejlepší řešení, jak se vyhnout výtce, již Propp adresuje Veselovskému, a neskončit přitom u „žánrové“

poetiky, lze spatřovat v tom, že převedeme původní „motiv“ na řadu elementárních vět v logickém slova smyslu. Například:

X je mladá dívka.
Y je král.
Y je otec X.
Z je drak.
Z unese X.

Tuto minimální jednotku nazveme *narativní větou*. Věta zjevně obsahuje dva druhy členů. Konvenčně se nazývají *aktanty* (X, Y, Z) a *predikáty* (unést, být mladá dívka, být drak atd.).

Aktanty jsou dvoutvárné jednotky. Na jedné straně umožňují identifikovat diskontinuální prvky, přesně zasazené do prostoru a času. V tom spočívá *referenční* funkce aktantů, funkce, již v běžném jazyce plní vlastní jména (popřípadě výrazy doprovázené ukazovacím zájmenem). Aniž bychom na tom, co bylo řečeno, cokoli změnili, mohli bychom říci „Marie“ místo X, „Jan“ místo Y atd. Právě to se také děje ve skutečných vyprávěních, kde aktanty obvykle (ne vždy) odpovídají individuálním, ba co více, lidským bytostem. – Na druhé straně aktanty zaujímají jisté postavení vůči slovesu: například v poslední větě je Z podmět a X předmět. V tom spočívá *syntaktická* funkce aktantů, neboť aktanty se z tohoto hlediska v ničem neodlišují od syntaktických funkcí, jež jsou vlastní jazyku a jež se v četných jazycích vyjadřují formou pádu (odtud ostatně termín „aktant“ pochází). Podle výzkumů Clauða Bremonda jsou, jak se zdá, základními aktantovými rolemi agens a patiens, přičemž každý z obou se specifikuje na základě rozdílných parametrů: první jako ovlivňovatel a zlepšovatel (zhoršovatel), druhý jako uživatel a oběť.

Predikáty mohou být zcela rozmanité, neboť odpovídají bohatství lexika. Dávno však už panuje shoda v tom, že je lze rozdělit na dvě velké skupiny, použijeme-li jako rozlišovací kritérium vztah urči-

tého predikátu k predikátu předcházejícímu. Tomaševskij formuloval toto rozlišení (jež se v jeho terminologii váže k motivům) takto: „Vývoj fabule [tj. vyprávění] je vcelku možno charakterizovat jako přechod od jedné situace k druhé... [...] Motivy, které mění situaci, se nazývají *dynamické motivy*; motivy, které situaci nemění, se nazývají *statické motivy*.“²⁶

Tato dichotomie vypovídá o gramatickém rozdílu mezi přídavným jménem a slovesem (podstatné jméno je tu postaveno na roveň adjektivu). Dodejme, že jmenný predikát je dán v procesu denominace jako předčasný, zatímco slovesný predikát je s tímto procesem současný; jak řekne Sapir, první je „existující“ a druhý je „příležitostný“ (okurentní).

Uvedme příklad, který nám umožní ilustrovat tyto narativní „slovní druhy“. Peronella přijímá v nepřítomnosti manžela, chudého zedníka, svého milence. Jednoho dne se však manžel vrátí dříve než obvykle. Peronella ukryje milence do sudu; když manžel vejde do světnice, řekne mu, že je tu někdo, kdo chce koupit sud a teď si ho zrovna prohlíží. Manžel jí uvěří a je potěšen vyhlídkou na prodej. Suleze do sudu, aby ho uvnitř vyčistil; milenec zatím souloží s Peronellou, která strčila hlavu a ruce do sudu a ucpala tak otvor (*Dekameron* VII, 2).

Agenty tohoto příběhu jsou Peronella, milenec a manžel; můžeme je označit X, Y, Z. Slova milenec a manžel nás navíc informují o určitém stavu (ve hře je tu legálnost jejich vztahu k Peronelle); fungují tedy jako adjektiva. Tato adjektiva popisují počáteční stav: Peronella je manželkou zedníka, nemá tudíž právo souložit s jinými muži.

Nato dochází k přestoupení tohoto zákona: Peronella přijímá milence. Jde tu zjevně o „sloveso“, které bychom mohli označit jako: porušit, překročit (zákon). Toto sloveso nastoluje stav nerovnováhy, neboť manželský zákon už není respektován.

Od tohoto okamžiku jsou dvě možnosti, jak rovnováhu znovu obnovit. Je možné potrestat nevěrnou ženu; tento děj by ovšem vrátil rovnováhu v její počáteční podobě. Avšak novela (nebo přenejmenším Boccacciova novela) nikdy nepopisuje takovéto opakování počátečního řádu. Sloveso „potrestat“ je takto sice uvnitř novely přítomno (jako nebezpečí, jež hrozí Peronelle), ale nerealizuje se, zůstává jen virtuální. Druhá možnost spočívá v hledání prostředku, který by umožnil vyhnout se trestu. Právě to činí Peronella. Nalezne tento prostředek a travestuje nerovnovážnou situaci (přestoupení zákona) v situaci rovnovážnou (koupě sudu neporušuje manželský zákon). Máme tu tedy co dělat s novým slovesem: „travestovat“. Konečným výsledkem je znovu stav, tedy adjektivum: je nastolen, byť nikoli explicitně, nový zákon, podle něhož žena může následovat své přirozené sklony.

2. Poté co jsme popsali onu minimální jednotku, již je věta, můžeme se vrátit k počáteční otázce, týkající se *vztahů* mezi minimálními jednotkami. Hned zkraje můžeme říci, že z obsahového hlediska se tyto vztahy člení na různé „řády“, tak jak jsme je popsali v předcházející kapitole: na logické vztahy (vztahy kauzality, inkluze atd.), časové vztahy (následnosti nebo simultaneity), „prostorové“ vztahy (opakování, protikladu atd.). Kombinace těchto vět se však vyznačuje dodatečnými zvláštními rysy.

Předně se jeví nezbytným zavést vyšší jednotku. Věty nevytvářejí nekonečné řetězce. Organizují se do cyklů, jež každý čtenář intuitivně rozpoznává (dělají na něho dojem ukončeného celku) a jež analýza bez valné námahy identifikuje. Tato vyšší jednotka se nazývá *sekvence*. Hranice sekvence je vyznačena neúplným opakováním (my bychom raději řekli: transformací) počáteční věty. Budeme-li pro zjednodušení předpokládat, že tato počáteční věta popisuje stabilní stav, zjistíme, že úplná sekvence se skládá – vždy a pouze – z pěti vět. Ideální vyprávění

²⁶ [B. Tomaševskij, *Teorie literatury*, cit. čes. vyd., s. 125 a 130.]

1
2
začíná stabilní situaci. Tato situace je působením nějaké síly narušena. Povstává z toho stav nerovnováhy. Poté co zapůsobí jiná síla v opačném směru, rovnováha je obnovena. Tato druhá rovnováha se v mnoha ohledech podobá té první, není s ní však nikdy identická. V každém vyprávění jsou tedy dva typy epizod: epizody popisující stav (rovnováhy nebo nerovnováhy) a epizody popisující přechod od jednoho stavu k druhému. Znovu v nich rozpoznáváme přívlastkové a slovesné věty. Může se přirozeně stát, že sekvence bude uprostřed přerušena (tj. bude popsán jen přechod od rovnováhy k nerovnováze, nebo naopak), ba může být dokonce rozsekána na ještě menší části.²⁷

Formule „přechod od jednoho stavu k druhému“ (nebo jak říká Tomaševskij, „od jedné situace k druhé“) postihuje fakta na té nejabstraktnější rovině. Tento „přechod“ se však může uskutečnit různými prostředky. Větvení tohoto prvotního abstraktního schématu věnoval pozornost Claude Bremond ve své *Logice vyprávění (Logique du récit)*, kde se pokusil načrtnout systematický obraz všech „narativních posibilití“.

Sekvence, jak jsme ji definovali, obsahuje minimální počet vět. Může jich však obsahovat více, aniž je přitom možné identifikovat dvě autonomní sekvence. Je to dáno tím, že všechny věty nevstupují do základního schématu. I v tomto směru navrhl první rozlišení Tomaševskij (aplikuje je opět na „motivy“, jež tedy u něho znamenají zároveň predikáty i věty): „Motivy díla bývají různorodé. Při pouhé reprodukci fabule ihned poznáme, co je možné vynechat, aniž by byla porušena souvislost vyprávění, a co vynechat nelze bez porušení příčinných souvislostí mezi událostmi. Motivy, které takto vyloučit nelze, nazýváme *vázané*, motivy, které je možno vy-

²⁷ Gerald Prince ve své *A Grammar of Stories*, Haag, Mouton 1973, chápe jako sekvenci to, co je pro nás polosekvenci (tři věty). To je však pouze věcí konvence.

loučit bez porušení celistvosti časového a příčinného sledu, nazýváme *volné*.”²⁸ Poznáváme v tom barthesovskou opozici „funkcí“ a „indexů“. Rozumí se ovšem, že tyto fakultativní věty („volné“, „indexy“) jsou fakultativní pouze v perspektivě sekvenční konstrukce; jinak jsou často právě tím, co je pro text naprosto nezbytné.

3. Čtenář se empiricky nesetkává ani s větou, ba ani se sekvencí, ale s celým *textem* <*texte*>: s románem, novelou nebo dramatem. Text ovšem obsahuje téměř vždy více než jednu sekvenci. Mezi sekvencemi jsou možné tři typy kombinací.

Prvním případem – v *Dekameronu* velmi častým – je *vložení* <*enchâssement*>: jedna úplná sekvence tu nahrazuje jednu větu první sekvence. Například:

Bergamino přišel do cizího města, kam byl pozván na slavnost pořádanou messerem Canem della Scala. V poslední chvíli je však slavnost zrušena, aniž se Bergaminovi dostane odškodnění. Bergamino musí utratit spoustu peněz; když se pak jednoho dne setká s messerem Canem, vypráví mu příběh o Primasovi a opatu z Cluny. Primas přišel nepozván na oběd dávaný opatem z Cluny, a ten mu odmítl pokrm. Pak se však zastyděl a zahrnul Primase dary. Messer Cane pochopí narážku a obdaruje Bergamina (*Dekameron* I, 7).

Hlavní sekvence obsahuje všechny závazné prvky: počáteční stav Bergaminův, jeho zhoršení, zoufalství, v němž se nalézá, objevení prostředku, jak z toho, Bergaminův konečný stav, analogický k počátečnímu. Avšak čtvrtá věta je vyprávěním, které znovu vytváří sekvenci. Taková je technika vložení.

Existuje mnoho variant takového vložení, a to se zřetelem na narativní úroveň obou sekvencí (stejná úroveň, nebo – jako v citovaném případě – rozdílná úroveň) a na typ tematického vztahu mezi nimi. Může jít o vztah kauzálního vysvětlení, o vztah tematické

²⁸ [B. Tomaševskij, *Teorie literatury*, cit. čes. vyd., s. 128–129.]

STABILNÍ SITUACE → NAROVNÁVĚNÍ → NEROVNŮVÁHA
→ OPAČNĚ → VYPRÁVĚNÍ → PŘECHOD → NEROVNŮVÁHA
VĚTA → STABILNÍ SITUACE → BŮVĚNÍ ENK

juxtapozice, může jít o příkladné novely či exempla, anebo o příběhy, které vytvářejí kontrast k tomu, co předcházelo. V neposlední řadě se užívá, jak postřehl Šklovskij, „*vypravování novel-pohádek*, aby se zdrželo naplnění nějakého děje“²⁹: samozřejmě nás v tomto případě okamžitě napadne Šahrazád.

Jinou možnost kombinace představuje *zřetězení* <*enchainement*>. V tomto případě se sekvence vzájemně nepřekrývají, ale jedna následuje po druhé. Tak je tomu v sedmé novele osmého dne *Dekameronu*: Elena nechá scholára, který se do ní zamiloval, strávit zimní noc na zahradě (první sekvence), načez ji scholár zavře nahou ve věži za horkého letního dne (druhá sekvence). Obě sekvence mají totožnou strukturu; tato totožnost je však popřena opozicí časoprostorových okolností. Zřetězení zná řadu dalších sémantických a syntaktických poddruhů; Šklovskij rozlišoval například „navlékání“, kdy týž hrdina podstupuje různá dobrodružství (typ: Le Sageův *Gil Blas*), „stupňovitou stavbu“, paralelismus sekvencí atd.

Třetí formou kombinace je *střídání* <*alternance*> neboli *provazování* <*entrelacement*>, kdy za sebou následuje tu věta první sekvence, tu věta druhé sekvence. *Dekameron* nabízí málo příkladů tohoto typu (srov. nicméně V, 1), román však tuto konstrukci využívá často. V *Nebezpečných známostech* se takto střídá příběh paní de Tourvel a příběh Céciliin; střídání je přitom motivováno epistolární formou. – Ne třeba dodávat, že tyto tři elementární formy se mohou také kombinovat mezi sebou.

²⁹ [Viktor Šklovskij, *Theorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, 2. vyd. Praha, Melantrich 1948, s. 81.]

Po tomto celkovém pohledu se musíme vrátit k některým aspektům narativních predikátů, kterým jsme dosud nevěnovali pozornost.

1. Náš předchozí popis mohl vzbuzovat dojem, že každý predikát je absolutně odlišný od všech ostatních. Ale i značně povrchní pohled dovoluje postřehnout příbuznost určitých dějů, a tedy také možnost uvažovat je jako *jeden* děj, mající více forem. Propp se jako první pokusil vykročit tímto směrem, když zredukoval všechny kouzelné pohádky na pouhých jedenáct „funkcí“. Toto na první pohled náhodné číslo však jeho čtenáře nepřesvědčilo: je zároveň příliš vysoké i příliš nízké. Příliš nízké, uvážíme-li, že veškeré možné děje, empiricky seskupeny, mají dát pouhých jedenáct variant; příliš vysoké, nevyjdeme-li z rozmanitosti dějů, ale z axiomatického modelu. V kritických reakcích na Proppa se tak jako *locus communis* objevuje upozornění, že řadu funkcí by i při respektování jejich rozdílnosti bylo možno sloučit v jednu. Lévi-Strauss například píše: „Mohli bychom ‚porušení‘ pokládat za opak ‚zákazu‘, a ‚zákaz‘ za negativní transformaci ‚příkazu‘.“³⁰

V jazyce jsou tyto kategorie, umožňující specifikovat děj a zároveň vytknout rysy, jež má tento děj společné s jinými ději, vyjadřovány slovesnými koncovkami, příslovci, částicemi, prefixy. Nejjednodušším a nejrozšířenějším příkladem může být *zápor* (a jeho varianta *protiklad*). Bergamino je bohatý, pak chudý, pak znovu bohatý: důležité je uvědomit si, že tu nejsou dva autonomní predikáty, ale dvě různé formy – kladná a záporná – téhož predikátu.

Zápor vychází z toho, co nazýváme „statutem“ slovesa. Jinou slovesnou kategorií je *vid* <*aspect*>:

³⁰ „La structure et la forme“, in: *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon 1973, s. 164.

děj nám může být představen buď na svém počátku, nebo ve svém průběhu, nebo jako cosi ukončeného (v gramatice inchoativum, progresivum, terminativum). Pro naraci je ještě důležitější kategorie *modalnosti* <modalitě>: příklad modalnosti jsme již pozorovali v Peronellině příběhu, kde hrál zásadní roli zákaz cizoložství; a co je zákaz, ne-li věta v negativním statutu, vyslovená v obligativu („nesmíš...“)?

Tento typ *specifikace* <specification> se nám zdá samozřejmý, pokud je vepsán do gramatiky jazyka; musíme si však být vědomi toho, že analogickou roli plní i jakékoli příslovce způsobu. Všechny druhy dějů můžeme charakterizovat tím, zda byly uskutečněny „dobře“ nebo „špatně“, čímž zároveň vytkneme jejich společné rysy; a naopak můžeme nějaký děj specifikovat podle toho, zda byl uskutečněn tím nebo oním způsobem.

Takováto logická analýza (spíše než gramatická, navzdory tomu, jak se to může jevit na první pohled) není pouhou pomůckou katalogizace; umožňuje nám proniknout s naší analýzou až k nerozložitelným jednotkám, což je nezbytná podmínka jakéhokoli seriózního popisu.

2. Zdá se zřejmé, že při seskupování a klasifikaci predikátů musíme postupovat tak, abychom na závěr získali kategorie, které modifikují (nebo specifikují) počáteční predikát. Ale predikáty můžeme seskupit i jinak, bez ohledu na jejich modalitu, podle toho, zda jsou primární nebo sekundární povahy.

Existují vskutku primární děje, které nepředpokládají uskutečnění žádného dalšího děje. Jako ilustraci tohoto tvrzení můžeme zopakovat už uvedený případ: můžeme se dozvědět, že drak unesl Marii, aniž nám bude známo, že Marie je královskou dcerou. Takové věty následují po sobě, někdy se kauzálně zřetězují, ale nic jim nebrání ani existovat izolovaně. Úplně jinak je to s dějem, jenž spočívá právě v dozvědění se. Dejme tomu, že se Ivan dozví, že Marie byla unesena. Takový děj označíme jako se-

kundární, neboť předpokládá existenci předcházející věty tohoto znění: někdo unesl Marii. Mohli bychom mluvit – za předpokladu, že trochu upravíme smysl slov – v prvním případě o *akcích* a v druhém o *reakcích*; ty se objevují pokaždé a nutně teprve po jiné akci.

Je možné vytvořit katalog všech reakcí? Ve skutečnosti už jsme to jednou udělali a není náhoda, jestliže se v předchozím odstavci objevilo dvakrát slovo „dozvědět se“, jednou s podmětem „my“ (čtenář) a podruhé s podmětem „Ivan“ (postava). Tak jako my, čtenáři, vycházejíce z diskursu, pracujeme na stavbě fikce, i postavy jakožto prvky fikce musí rekonstituovat své percepční univerzum, vycházejíce právě tak z diskursů a znaků, které je obklopují. Každá fikce tedy obsahuje ve svém lůně reprezentaci onoho procesu četby, jemuž se oddáváme. Postavy budují svou skutečnost na základě znaků, jichž se jim dostává; a stejně tak i my budujeme fikci na základě přečteného textu. To, jak se postavy seznamují se světem, je předobrazem toho, jak se my musíme seznámit s knihou.

Nalezneme tu tedy všechny kategorie, které jsme stanovili při popisu „verbálního aspektu“ literárního díla, a budeme je moci znovu použít, abychom zpřesnili typologii narativních predikátů. Jako se my, čtenáři, můžeme dozvědět o nějakém ději před oním okamžikem nebo po onom okamžiku, kdy se – fiktivně – odehrál (viz prospekce a retrospekce), tak ani postavy nejsou odsouzeny pouze k prožívání dějů, ale mohou si na ně také *vzpomínat* nebo je *projektovat* do budoucnosti: to všechno jsou „reakce“, které mohou existovat pouze – mohu-li to tak říci – na zádech jiné akce. V souvislosti s touto hrou s časem existuje navíc řada predikátů, které lze rozlišit podle jejich vztahu k vypovídajícímu subjektu, podle stupně souhlasu s proponovanou akcí atd. Například „projektovat“ nebo „rozhodnout“ jsou děje, jež na sebe bere subjekt a vypovídají pouze o něm; „slibovat“ nebo „hrozit“ se naproti tomu týká stejně

EMBROWICZ "koshos"

toho, ke komu je promlouváno; a v případech dějů typu „doufat“ nebo „obávat se“ pak výsledek události není na subjektu nikterak závislý.

Obrátíme-li se k problematice předávání informace uvnitř fikce, znovu se setkáme také s kategoriemi *modu*: věci v tomto případě mohou být *vyprávěny* nebo *řečeny* nebo *znázorněny* více či méně věrně, z většího nebo menšího odstupu (a přitom akt vyprávění nějaké věci, která je „reakcí“, může mít ve fiktivním univerzu větší narativní důležitost než její prožívání).

Nejrozmanitější a nejčetnější reakce se však vážou na různé kategorie, které jsme identifikovali v rámci *pohledu*.

Nejprostším případem je tu *iluze*, čili nepravdivá informace a její odstranění. Vzpomeňme na akci obratné Peronelly, která *travestovala* cizoložnou situaci v situaci prodeje sudu. Klasická poetika zaregistrovala komplementární děj reinterpretace, odhalení pravdy (nebo alespoň jedné z jejích verzí), pod názvem *anagnorise*. Aristotelova definice zní takto: „Anagnorise je, jak to již naznačuje sám název, přeměna neznalosti v poznání...“ (*Poetika* 1452a⁵¹). To znamená, že anagnorise odpovídá dvěma částem zápletky: nejprve okamžiku „neznalosti“ a pak okamžiku „poznání“. V obou těchto okamžicích – pro nás: v obou těchto větách – je evokován týž fakt; v prvním případě však kdosi podal chybnou interpretaci, a v důsledku toho se tento fakt přetvořil v sekundární děj, neboli reakci. Nejfrekventovanější případy se týkají totožnosti nějaké postavy: Ifigenie nejprve pokládá Oresta za někoho jiného a později ho pozná. Je však zřejmé, že není nutné redukovat anagnorisi na odhalení pravé totožnosti: každé odhalení týkající se děje, jenž byl předtím chybně interpretován, znamená anagnorisi. Tento případ se příliš neliší od *nevědomosti*, která implikuje jako „reakci“ *poučení*.

⁵¹ [Aristotelés, *Poetika*, přel. Milan Mráz, Praha, Svoboda 1996, s. 78.]

Když jsme říkali, že postava se může nějaké očekávané události „obávat“ nebo v ni může „doufat“, všimli jsme si pouze časové hodnoty těchto reakcí; avšak tyto reakce samozřejmě zároveň implikují určitý hodnotový soud, určité *hodnocení* – jež ovšem na sebe může vzít i jiné formy než rozlišení „dobra“ a „zla“. V neposlední řadě pak sám prostý fakt, že nějaký děj transponujeme z jeho objektivního stavu do subjektivity postavy, znamená přítomnost pohledu: „Peronella podvádí svého manžela“ je akce, „Manžel tuší, že ho Peronella podvádí“ je reakce (k níž však u Boccaccia nedochází).

Takto se všechno, co se na rovině diskursu mohlo jevit jako pouhý zobrazovací postup, přetváří na úrovni fikce v tematický prvek.

Je důležité uvědomit si rozdíl mezi specifikacemi a reakcemi. V prvním případě jde o různé formy téhož predikátu, v druhém o dva typy různých predikátů, primárního a sekundárního, čili akce a reakce. Přítomnost a pozice toho nebo onoho typu predikátu silně ovlivňuje naše vnímání textu. Je něco překvapivějšího než ony dvě „reakce“, které nacházíme v *Putování za svatým grálem*? Na jedné straně jsou všechny události, k nimž dochází, oznámeny předem; na druhé straně jakmile se přihodí, dostává se jim nové interpretace v jedinečném symbolickém kódu. Literatura z konce 19. století měla ve zvláštní oblibě zobrazování procesu poznání; tento postup vyvrcholil v textech takového Henryho Jamese nebo Barbeye d'Aurevillyho, v nichž se nám často podává *jen* proces poučení, aniž se kdy něco doopravdy dozvíme: buď proto, že není co se dozvědět, anebo že je pravda nepoznatelná. Tyto texty realizují v mimořádně silné míře onu „mise en abyme“, která je údělem veškeré literatury: jak kniha, tak svět musí být *interpretovány*.

(III) Perspektivy

[1]
POETIKA
A LITERÁRNÍ HISTORIE

Poukázali jsme hned úvodem na komplementaritu poetika-kritika. Nyní, poté co jsme dokončili popis literárního textu, se můžeme pokusit o srovnání poetiky s ostatními disciplínami, které se tradičně dělí o oblast literatury.

První na řadě je *literární historie*. Dříve než však k tomuto srovnání přistoupíme, musíme si blíže ujasnit, co vlastně těmito dvěma slovy označujeme. Tyňanov upozornil na nejednoznačnost tohoto termínu, když v roce 1927 napsal: „Historická studia se [...] podle úhlu svého pohledu dělí přinejmenším na dva hlavní typy: na studium *geneze* literárních jevů a na studium *evoluce* literární řady, literární proměnlivosti.“¹ I my vyjdeme z této opozice, vložíme však do ní jiný smysl než Tyňanov.

¹ [„O literární evoluci“, česky in: Jurij Nikolajevič Tyňanov, *Literární fakt*, přel. Ladislav Zadražil (= Karel Šindl, L. Z. a Miluše Zadražilová), Praha, Odeon 1988, s. 190.]

Genezi díla považovali formalisté za cosi, co je vůči literatuře vnější a co se týká vztahu mezi literární „řadou“ a jinou „řadou“. Toto tvrzení však naráží na dvě námitky, jež – což je zvláštní – poprvé zformuloval rovněž sám Tyňanov. Ve studii *O parodii* ukázal, že nelze plně porozumět jednomu textu Dostojevského, pokud jej nevztáhneme k jednomu předcházejícímu textu Gogolovu. Právě na tuto práci navázaly první výzkumy toho, co jsme tu nazvali polyvalentním (nebo dialogickým) rejstříkem. Z čehož vyplývá, že genezi nelze odloučit od struktury a historii vzniku knihy nelze odloučit od jejího smyslu: pokud bychom neznali parodickou funkci textu Dostojevského (na první pohled prostý prvek geneze), jeho pochopení by tím bylo vážně poškozeno.

V jiné své studii, která vznikla o několik let později a pojednávala o „literárním faktu“, Tyňanov doložil, že literární fakt nelze definovat ahistoricky, mimo časový kontext, neboť jeden a týž písemný projev (například důvěrný deník) může být v určité době vnímán jako organická součást literatury, zatímco v jiné době bude vykázán mimo ni. Za touto konstatací bylo možno zaslechnout další tezi (již ovšem Tyňanov nezformuloval), podle níž neliterární texty mohou hrát při vzniku literárního díla rozhodující roli.

Uvedeme-li tyto dva samostatné závěry v souvislost, budeme muset beze vší pochyby zrevidovat výchozí soud, který pokládal genezi za vnější fakt, jenž může zajímat psychology a sociology, ale ne literárního odborníka. Ať pronikneme v poznání geneze sebehluběji, vždy nalzáme jen jiné texty, jiné produkty jazyka, a jen velmi nesnadno si dokážeme představit, že bychom mezi nimi vedli jasné dělicí čáry. Máme snad vyloučit z jazykových faktorů, které působily při vzniku Balzakovy románu, spisy těch, kdo nebyli spisovateli, ale filosofové, moralisté, autory pamětí, kronikáři společenského života? Máme vyloučit onen anonymní – ale jak živě přítomný – text, který vyplňuje noviny, zákoníky, každodenní

konverzaci? Stejnou otázku můžeme položit, pokud jde o vztah mezi jednotlivými díly téhož autora. Dnes se již shodneme na tom, že vztah mezi dvěma básněmi jednoho autora je „pertinentní“; ale cožpak můžeme vedle toho škrtnout vztah mezi touto básní a evokací – třeba i kontradiktorní – jejího tématu či jejího lexika v dopise příteli (a to z toho prostého důvodu, že dopis není „literatura“)?

Nelze uvažovat žádné „vně“ jazyka a symboliky. Život je pro nás bio-grafie, svět je socio-grafie. Nikdy se nedotýkáme „extra-symbolického“ nebo „pre-lingvistického“ stavu. Ani geneze není „extra-literární“, a musíme přiznat, že termín sám už není vhodný: geneze textů se nezačíná z něčeho, co nejsou texty, je to vždy a výlučně *transformační práce*, přeměna jednoho diskursu v druhý, jednoho textu v jiný.

Rozdíl mezi genezí a variabilitou nespočívá tedy v tom, do jaké míry jsou „uvnitř“ literatury. Je však paralelní k jinému už stanovenému rozlišení, k rozlišení mezi kritikou (nebo interpretací) a poetikou. Neboť je zcela zřejmé, že se neproměňují díla, ale literatura; a naopak, jde výlučně o díla, když hovoříme – jak jsme to právě činili – o genezi.²

Studium variability je tedy integrální součástí poetiky, neboť se týká – jako poetika vůbec – abstraktních kategorií literárního diskursu, a nikoli individuálních děl. V této perspektivě lze uvažovat o studiích, jež by se zabývaly jednotlivými koncepty poetiky. Je možné popisovat evoluci zápletky vystavené na psychologické

² Lze uvažovat i o genezi literatury nebo literárních forem. To je teze knihy Andrého Jollése *Prosté formy* (*Einfache Formen* 1928; francouzský překlad – *Formes simples* – vyšel v roce 1972). Podle tohoto autora, který sám sebe definuje jako zástupce „morfolo-gického“ směru, jsou literární formy, jež nalézáme v moderních dílech, odvozeny z jazykových forem. K této derivaci nedochází přímo, ale prostřednictvím řady „prostých forem“, jež lze většinou identifikovat ve folklóru. Tyto prosté formy jsou tedy exten-zemi a aplikacemi jazykových forem a samy se následně stávají základními prvky děl „velké“ literatury. Slovu geneze se tu ovšem, jak zřejmo, připisuje odlišný smysl.

ké kauzalitě, nebo evoluci pohledů, nebo evoluci rejs-třífků promluvy a jejich využití v literatuře. Tyto studie, jak vidno, se nebudou kvalitativně lišit od těch, které spadají do oblasti poetiky. Zároveň tu zmizí umělý protiklad mezi „strukturou“ a „dějinami“: literární evoluci je ve skutečnosti možné popsat pouze na úrovni struktur. Nejenomže poznání struktur nezumožňuje poznání variability, ale je to *de facto* jediný způsob, který máme pro tento účel k dispozici.

Na tomto místě se znovu vynořuje pojem *žánru* <genre>. Tak jako koncept literární historie, také koncept žánru vyžaduje nejdříve kritické přezkoumání. Slovo totiž označuje dvě různé skutečnosti. Lämmert pro ně v už citované knize vyhraduje jednak termín *typ*, jednak termín *žánr* v užším slova smyslu.

Typ je definován jako spojení vícečetných vlastností literárního diskursu, jež jsou ve vztahu k dílu, kde se s nimi setkáváme, pokládány za závažné. Mimo teoretickou reflexi typ neexistuje; vždy předpokládá, že abstrahujeme od řady divergentních rysů, pokládaných za málo důležité, ve prospěch jiných, navzájem totožných, které jsou ve struktuře díla dominantní. Rovná-li se výsledek tohoto abstrahování nule, dílo reprezentuje zvláštní typ (a tato věta nepostrádá v žádném případě smysl). Na maximálním stupni abstrakce pak pro nás všechna díla přísluší k jedinému typu (tímto typem je literatura). Mezi těmito dvěma póly se umísťují typy, na něž nás navykly klasické poetiky: poezie a próza, tragédie a komedie apod.

Typ přísluší k předmětu obecné poetiky, nikoli k předmětu poetiky historické.

U žánru v užším slova smyslu je tomu jinak. V každé době zná veřejnost určitý počet literárních typů tak dobře, že je používá jako klíče (v hudebním významu) pro interpretování děl. Žánr se tak stává, jak to vyjádřil H. R. Jauss, „horizontem očekávání“.³

³ Srov. H. R. Jauss, „Littérature médiévale et théorie des genres“, *Poétique* 1, 1970. Několik dalších recentních diskusí o této problematice: K. Stierle, „L'Histoire comme Exemple, l'Exemple com-

Také spisovatel se ztotožňuje s tímto očekáváním: žánr se pro něho stává „modelem psaní“. Řečeno jinak, žánr je typ, kterému se dostalo konkrétní historické existence, který participoval na literárním systému doby.

Ilustrujme si tyto pojmy na příkladu. Vypůjčíme si ho od Michaila Bachtina, z jeho knihy o poetice Dostojevského. Bachtin izoluje typ, jemuž bylo věnováno přímé pozornosti: dává mu jméno polyfonického nebo dialogického vyprávění (k jeho definici se ještě vrátíme). Tento abstraktní typ byl v průběhu dějin opakovaně realizován v konkrétních žánrech. Například v sokratovských dialozích, v latinské me-nippské satíře, v karnevalové literatuře středověku a renesance.

Je-li tedy prvním úkolem literární historie studovat variabilitu každé literární kategorie, následujícím krokem bude reflexe žánrů, zároveň diachronní, jak je tomu u Bachtina (jinak řečeno, budou studovány obecné varianty jednoho typu), i synchronní (budou studovány vztahy jednotlivých žánrů mezi sebou). Přitom nelze zapomínat, že jádro totožných rysů je v každé epoše doprovázeno značným počtem dalších rysů, jež nicméně považujeme za méně důležité, a tudíž nedostačující k tomu, aby dílo bylo přiřazeno k jinému žánru. Z čehož ovšem plyne, že každé jednotlivé dílo může náležet různým žánrům podle toho, zda pokládáme za důležitý ten či onen rys jeho struktury. Tak pro staré patřila *Odysseia* neoddiskutovatelně k žánru „eposu“; pro nás však ztratil tento pojem svou někdejší aktuálnost a spíše bychom inklinovali k tomu, svázat *Odysseiu* s žánrem „vyprávění“, nebo dokonce „mytologického vyprávění“.

Třetím úkolem literární historie by mohla být identifikace zákonů variability, které podmiňují přechod

me Histoire“, *Poétique* 10, 1972; Ph. Lejeune, „Le pacte autobiographique“, *Poétique* 14, 1973.

od jedné literární „epochy“ k druhé (za předpokladu, že tyto zákony existují). Bylo navrženo několik modelů, které si kladou za cíl učinit srozumitelnými tyto zákruty historie; a zdá se, že v historii poetiky se přešlo od „organického“ modelu (literární forma se zrodí, rozkvetne, uzraje a umírá) k modelu „dialektickému“ (teze–antiteze–syntéza). Vyvarujeme se zde toho, abychom se k nim přihlásili; to však neznamená, že tento problém neexistuje. Řekněme, že prozatím je obtížné tuto otázku pojednat, neboť chybí přesně cílené práce, které by pro to připravily půdu. Literární historie si dlouho osobovala nárok na domény sousedních disciplín, a nyní v důsledku toho vypadá jako chudý příbuzný. Historická poetika je pak nejméně zpracovaný sektor poetiky.

[2]
POETIKA
A ESTETIKA

Velmi často je veškeré literární analýze – strukturální či nestructurální – předkládán tento požadavek: má-li být shledána uspokojivou, musí umět vysvětlit estetickou hodnotu díla, jinými slovy, musí umět říci, proč pokládáme to nebo ono dílo za krásné, a jiné nikoli. Pochybovači se pak domnívají, že pokud analýza nedokáže poskytnout uspokojivou odpověď na tuto otázku, přiznala tím svou porážku. „Vaše teorie je velmi pěkná,“ říkají, „ale k čemu mi je, když nedokáže vysvětlit důvody, pro něž lidstvo uchovalo a ocenilo právě ta díla, která jsou předmětem vašich studií?“

Kritici nezůstali necitelní vůči této výtce a pravidelně se na ni pokoušeli odpovědět: poskytnout recept, jehož automatické použití by vyprodukovalo krásu. Je skoro zbytečné připomínat, že tyto předpisy byly vždy prudce napadány kritikou další generace a že si dnes všechny ty pokusy postihnout krásu univerzálním imperativem už ani nevybavujeme.

Uvedme si – bez komentáře – alespoň jeden z nich, zasluhující si pozornost alespoň pro svého autora. Tím autorem je Hegel, který ve své *Ideji krásna* napsal: „Jako nyní odpovídá ideálnější stav světa především určitým časovým údobím, tak si vybírá umění též pro postavy, jež v nich nechává vystupovat, především určitý stav, totiž stav *vévodský*. A to ne snad z aristokratičnosti a záliby ve vypínání, nýbrž kvůli té úplné svobodě vůle a tvoření, která je realizována v představě vévody...“⁴

Nástup poetiky zlověstnou otázkou hodnoty díla znovu oživil. Jakmile se, inspirování jejími kategoriemi, pokoušíme přesně popsat strukturu nějakého díla, ozývá se nám vstříc stejná nedůvěra v možnost vysvětlit krásu. Popíšeme například gramatické struktury nebo fónickou organizaci určité básně: ale k čemu to je? Cožpak nám takový popis umožní pochopit, proč je tato báseň považována za krásnou? Čímž je zpochybněna veškerá snaha o rigorózní poetiku.

Vůbec to neznamena, že by ti, kdo vytkli a popsali některé důležité aspekty díla, nechtěli pojednat také zákony krásy. Jeden takový zákon byl dokonce zhruba před padesáti lety v souvislosti s románem zformulován a ještě dnes je nám předkládán jako recept na krásu a kvalitu, a to i v těch nejserióznějších dílech. Zaslouží si, abychom se u něho na chvíli zastavili.

Týká se toho, co bylo na předcházejících stranách označeno jako pohledy ve vyprávění. Když z nich Henry James učinil základnu svého literárního a estetického programu, zdálo se, že jsme se poprvé dotkli stabilního a uchopitelného prvku díla, který by možná dokázal otevřít sezam literární estetiky. Percy Lubbock se pak pokusil v knize, kterou jsme už citovali, hodnotit díla minulosti na základě kritéria vzatého z teorie pohledů: aby bylo dílo zdařilé, „krás-

né“, nesmí vypravěč po celý příběh změnit hledisko, a pokud k takové změně dojde, musí být odůvodněna zápletkou a celkovou strukturou díla. Opřeme-li se o toto kritérium, musíme díla samotného Jamese hodnotit výše než díla Tolstého.

Toto pojetí – stále živé – mělo pozoruhodná pokračování, a to aniž bychom mohli tvrdit, že jeho různí zastánci se navzájem ovlivňovali. Tak lze například zahrnout do stejné perspektivy některá tvrzení, jež nalezneme v už citované knize Bachtinově. Bachtin v této své knize – která je nesporně v oboru poetiky jednou z nejvýznamnějších – klade proti sobě dialogický neboli polyfonický „žánr“ a „žánr“ monologický, z něhož vychází tradiční román (viděli jsme, že se ve skutečnosti jedná spíše o typy než o žánry). Dialogický žánr je principiálně charakterizován absencí sjednocujícího narativního vědomí, které by do sebe pojalo vědomí všech postav. Podle Bachtina v Dostojevského románech, které jsou nejúplnějším příkladem dialogického žánru, neexistuje vědomí vypravěče, izolované od ostatních vědomí na vyšší rovině a beroucí na sebe celostný diskurs. „Nový umělecký postoj autora k hrdinovi v polyfonním románu Dostojevského znamená tedy *vážnou a důslednou realizaci dialogického postoje*, který potvrzuje hrdinovu samostatnost, vnitřní svobodu, nehotovost a nerozhodnutost. Hrdinou pro autora není ani ‚on‘, ani ‚já‘, ale plnovážné ‚ty‘, to jest cizí plnoprávné ‚já‘“⁵

Bachtin se však nespokojuje s tímto popisem, který by ponechával jiným dílům právo nepodřít se těmto zákonům, aniž by se tím zatratily. Celá jeho analýza naopak implikuje nadřazenost této formy nad ostatními: „K pravé existenci člověka můžeme proniknout pouze prostřednictvím *dialogu* a za předpokladu, že tato existence se nám na oplátku *sama* svobodně otevře“⁶, atd.

⁴ [G. W. F. Hegel, *Estetika I*, přel. Jan Patočka, Praha, Odeon 1966, s. 171.]

⁵ [Michail Bachtin, *Dostojevskij umělec*, cit. d., s. 87.]

⁶ [Tamtéž, s. 82.]

Bachtin nám tedy předkládá odlišnou verzi estetického zákona, než jak ji určil Lubbock v Jamesových stopách. Stanovuje, že pohled musí odpovídat tomu, co Pouillon nazývá pohled „s“ <la vision „avec“>, a že v témž díle jich musí být několik. Pouze za těchto podmínek může dojít k dialogu.

Pokud zvoleným příkladem zůstává Dostojevskij, necítíme se oprávněni tyto závěry popírat. O několik stránek dále však sám Bachtin uvádí jiný případ, případ jednoho nedokončeného díla, v němž lze doložit týž dialogický princip. Autor tohoto díla již není Dostojevskij, ale Černyševskij. Estetická hodnota Černyševského děl je ovšem více než sporná. Jakmile dialogický princip opustí díla Dostojevského, jeho tak vynášené kvality se vytrácejí.

Relativně nedávno podal novou formulaci Lubbockova zákona Sartre v proslulém článku věnovaném Mauriakovi. Mauriakovo dílo je v něm zpochybňováno nikoli ve jménu sartrůvského románu, ale románu vůbec. Požadavkem je znovu pohled „s“ (jedinečná vnitřní fokalizace), procházející celou knihou. „V pravém románu není o nic méně než v Einsteinově světě žádné místo pro výsadního pozorovatele... Román je psán člověkem pro lidi. V pohledu Boha, který naráz proniká všechna zdání, žádný román neexistuje.“

V čem spočívá postulát této prazvláštní estetiky? Zavrhuje především nerovnost dvou hlasů, hlasu subjektu vypovídání (vypravěče) a subjektu výpovědi (postavy). Chce-li první, aby byl slyšen, musí se převléci, nasadit si masku druhého. Právě tak je tomu pro Sartra: „Románové bytosti mají své zákony a nejpřísnější z nich je tento: romanopisec může být jejich svědkem, nebo spoluvínkem, ale nikdy obojí najednou. Buď ven, nebo dovnitř.“ Nemůže být najednou týž i jiný. Hlasy dvou postav vytvářejí polyfonii; ale Sartre nás poučuje, že z hlasu postavy a hlasu vypravěče, který nehodlá zastírat svou kvalitu jediného subjektu vypovídání, může vzejít pouze kakofonie. Kakofonie – dodejme –, jejímiž příklady jsou *Odyseia* a *Don Quijote*.

Tak jako Bachtinovi posloužil při jeho demonstraci příklad Dostojevského, Sartrovi slouží při jeho kontra-demonstraci příklad Mauriakův. Když však vyhlasujeme obecné pravdy, nemáme vycházet z jediného příkladu. Všimněme si těchto několika Kafkových vět:

„Zpočátku byl K. rád, že unikl z chumlu služek a pomocníků v teplém pokoji. Také trochu mrzlo, sních ztuhl, šlo se snadněji. Začalo se už ovšem stmívat, i přidal do kroku.“⁷

Na první pohled jde o takzvaný pohled „s“. Sledujeme K., vidíme a slyšíme to, co vidí a slyší on, známe jeho myšlenky, neznáme však myšlenky druhých. A přece... Vezměme slova „rád“ [fro] a „ovšem“ [freilich]. V prvním případě je K. možná rád, ale neříká si: „Jsem rád.“ Jde o popis, ne o citát. Ten, kdo je rád, je K., ale ten, kdo píše: „K. byl rád“, je někdo jiný. To však není případ „ovšem“. Toto slovo reflektuje konstataci, již formuluje sám K.; v důsledku této konstatace, a nikoli protože „se už začalo stmívat“, přidává do kroku. V prvním případě je tu nepojmenovaný K-ův pocit a jeho pojmenování vypravěčem. V druhém případě naopak K. svůj pocit verbalizuje a vypravěč *přepisuje* jeho slova, místo aby *popsal* jeho pocity. „Modální“ rozdíl mezi oběma větami je zcela zřejmý.

Jinými slovy, Lubbockův–Bachtinův–Sartrův zákon není respektován. Jsou tu zároveň dvě vědomí a nejsou si rovna; vypravěč zůstává vypravěčem a nesplývá s jednou ze svých postav. V čem však tato skutečnost škodí estetické hodnotě citovaného úryvku? Nebylo by snad možné ze stejně dobrých důvodů naopak tvrdit, že nepostřehnutelná oscilace mezi dvěma subjekty vypovídání je jedním ze závazných rysů oné nejednoznačné a nejisté percepce, již zaokoušíme při četbě mistrovského díla?

⁷ [Franz Kafka, *Zámek*, přel. Vladimír Kafka, Praha, Mladá fronta 1964, s. 99.]

Nejde nám samozřejmě o to, nahradit první zákon jeho opakem. Předcházející poznámky směřují pouze k ozřejmení skutečnosti, že se nám nikdy nemůže podařit formulovat univerzální estetické zákony, vyjdeme-li z analýzy – byť sebebrilantnější – jednoho či několika děl. Všechny návody, jak dospět k hodnotě, jež nám byly dosud předloženy, se v nejlepším případě rovnaly dobrému popisu; ale ani ten nejkorektnější popis nelze vydávat za vysvětlení krásy. Takový literární postup, jehož aplikace by automaticky vytvořila estetickou zkušenost, zkrátka neexistuje.

Co nám tedy zbývá? Musíme se rozloučit s veškerou nadějí, že bychom jednou dokázali hovořit o hodnotě? Musíme narýsovat nepřekročitelnou hranici mezi poetikou a estetikou, mezi strukturou a hodnotou díla? Musíme přenechat hodnotové soudy výlučně členům literárních porot?

Neúspěch dosavadních pokusů by nás snadno mohl postrčit tímto směrem. Má však jen relativní důležitost. Poetika dosud dělá dětské krůčky. Není divu, že si od prvních prací kladla otázku hodnoty; ale stejně tak není divu, že navržené odpovědi byly neuspokojivé. Neboť jakkoli působivé jsou popisy, jež nalezneme v těchto pracích, jsou přesto jen první hrubou aproximací, jejíž zásluha tkví spíše v tom, že ukázala cestu. Jak vidno, problém hodnoty je podstatně složitější; a máme-li odpovědět na kritiky, jež vyčítají analýzám inspirovaným zásadami poetiky, že k pochopení krásy ničím nepřispívají, mohli bychom prostě říci, že pro tuto otázku ještě nenaděšel čas a že nelze začínat od konce, ba ještě předtím, než byly učiněny první kroky. Ale můžeme se také ptát, jakým směrem napřít své úsilí.

Je dnes nepopíratelné, že hodnotový soud o díle závisí na jeho struktuře. Možná bychom však měli klást větší důraz na něco jiného: struktura není jediným faktorem hodnocení. Lze formulovat předpoklad, že pro lepší pochopení hodnoty díla je vhodné opustit toto prvotní teritoriální dělení – nezbytné,

ale ochuzující –, dělení, jež odsekává dílo od svého čtenáře. Hodnota je sice dílu imanentní, ale vyvstává teprve ve chvíli, kdy je dílo zpytováno čtenářem. Čtení je nejen akt, jímž se dílo vyjevuje, ale také proces zhodnocování. Tato hypotéza nechce znovu tvrdit, že krásu do díla vkládá výlučně čtenář a že tento proces zůstává individuální zkušeností, již nelze přesně postihnout; hodnotový soud není prostě subjektivní ocenění. Rádi bychom se však dostali ještě za onu hranici, jež odděluje čtenáře a dílo: chtěli bychom obojí chápat jako dynamickou jednotu.

Estetická hodnocení jsou věty, v nichž je silně implikován vlastní proces vypovídání. Takový soud si nelze představit ani mimo instanci diskursu, v němž je pronášen, ani odděleně od subjektu, který jej artikuluje. Mohu mluvit o kráse, kterou nacházím v dílech Goethových; mohu popřípadě mluvit o kráse, kterou v nich našli Schiller nebo Thomas Mann. Ale otázka mířící na jejich krásu o sobě nemá smysl. Na tuto vlastnost estetických soudů se nejspíše odvolávala klasická estetika, když tvrdila, že tyto soudy jsou vždy partikulární.

V této perspektivě vidíme jasně, proč si poetika nemůže a ani nesmí klást jako první úkol vysvětlení estetického hodnocení. Toto vysvětlení předpokládá nejen znalost struktury díla – k čemuž má poetika přispět –, ale i znalost čtenáře a znalost toho, co určuje jeho soud. Pokud druhá část tohoto úkolu není neuskutečnitelná, pokud nalezneme prostředky, jak studovat to, čemu se obvykle říká „vkus“ nebo „dobové cítění“ – ať už průzkumem tradic, které je vytvářejí, nebo průzkumem dispozic, které jsou každému individuu vrozeny –, pak bude skutečně vybudována spojnice mezi poetikou a estetikou, a bude možné položit znovu starou otázku krásy díla.

Na samém začátku jsme viděli, že poetika se definuje jako věda o literatuře a vymezuje se přitom jak vůči interpretační činnosti týkající se individuálních děl (činnosti, která se vztahuje k literatuře, není však vědou), tak vůči ostatním vědám, jako je psychologie nebo sociologie. Činí totiž předmětem poznání samu literaturu, zatímco předtím byla literatura pokládána za jednu z četných manifestací psychy nebo společnosti.

Konstitutivní gesto poetiky je nenapadnutelné, neboť pouze připojuje k oblasti poznání to, co dosud sloužilo jako přístupová cesta k poznání předmětu jiného druhu.

Toto gesto nicméně v sobě nese četné implikace. Bylo na ně ostatně upozorňováno od počátku. Chápeme-li poetiku jako autonomní disciplínu, jejímž předmětem je literatura jako taková, postulujeme zároveň autonomii tohoto předmětu: pokud by totiž jeho autonomie nebyla dostatečná, nedovolila by stanovit specifičnost poetiky. Jakobson v roce 1919 razil formuli, která se stala proslulou: „Předmětem literární vědy není literatura, ale literárnost, to jest to, co dělá z daného díla dílo literární.“ Právě specificky literární aspekty literatury, ty, kterými disponuje pouze ona, vytvářejí předmět poetiky. Autonomie poetiky tak závisí na autonomii literatury.

Řečeno jinak, ukazuje se, že uznání literatury jako předmětu studia ještě nestačí, aby byla existence autonomní vědy o literatuře pokládána za oprávněnou. K tomu by bylo třeba prokázat nejen to, že literatura si zasluhuje být poznána (nutná podmínka), ale i to, že je absolutně různá (dostatečná podmínka). Ba ještě více: jelikož se předmět vědy vymezuje především nejjednoduššími kategoriemi a prvky, které ho konstituují, k legitimování poetiky jako autonomní vědy by bylo třeba prokázat, že literární

specifičnost lze konstatovat už na nejelementárnější úrovni: na úrovni „atomární“, a nikoli „molekulární“ (jakožto produkt kombinace jednodušších prvků).

Takto formulována je tato hypotéza přirozeně možná; protiřečí však naší každodenní zkušenosti s literaturou. Ať ji zkoumáme na jakékoli úrovni, literatura jeví vlastnosti, které sdílí s jinými paralelními aktivitami. Věty literárního textu především sdílejí většinu svých charakteristik se všemi ostatními výpověďmi; a dokonce i ty jejich rysy, které jsou obecně pokládány za specifické, můžeme najít ve slovních hříčkách, rozpočítadlech, argotické mluvě apod. O něco méně nápadně tyto věty komunikují také s malířským nebo gestickým zobrazením. V plánu organizace diskursů sdílí například lyrická báseň jisté vlastnosti s filosofickými výpověďmi; jiné zase s modlitbou nebo s kázáním. Jak známo, literární vyprávění má blízko k tomu, jak vypráví historik, novinář, svědek. Pro antropologii se úloha literatury nejspíš podobá úloze filmu nebo divadla a obecně veškerého symbolismu.

Je velmi dobře možné, že z tohoto pohledu dokážeme rekonstruovat specifičnost literatury (proměnlivou podle epoch), ale vždy jen na „molekulární“, a nikoli „atomární“ úrovni. Literatura takto bude průsečíkem rovin, nijak se to však nedotkne skutečnosti, že na každé z těchto rovin sdílí její vlastnosti i jiné výtvořiny. Je nakonec možné (osobně o tom pochybuji), že se najde nějaká vlastnost, která patří pouze literárním textům. Ale jak chudý by byl takovýto obraz literatury – literatury, která je vyfabrikována ze společného jmenovatele všech literárních textů, z toho, co není nic než literatura – ve srovnání s obrazem, který by soustředil všechno to, co *může* být literatura!

Výraz „literární věda“ je tedy dvojnásob matoucí. Není žádná *věda* o literatuře, neboť ať se na literaturu podíváme odkudkoli, může být pokaždé součástí předmětu jiné humanitní disciplíny. Saussure už o tom hovořil v souvislosti s jazykem: „Abychom ur-

čili lingvistice její místo, není žádoucí zkoumat jazyk ze všech stran. Je zřejmé, že z takového pohledu by mohlo reklamovat jazyk za svůj předmět několik věd (psychologie, fyziologie, antropologie, gramatika, filologie atd.).⁸ Pokud jde o oblast literatury, Jakobson měl za to, že pro ostatní vědy se tu rovněž naskýtá možnost „využít literárních faktů jako defektních dokladů, dokladů druhého řádu“.

Ale není možná ani žádná věda o *literatuře*, neboť charakteristické rysy literatury se nacházejí vně literatury, byť třeba vytvářejí rozdílné kombinace. Nereálnost vědy o literatuře tkví tedy jednak v zákonitostech kognitivního diskursu, jednak ve specifických rysech zkoumaného předmětu.

Nyní již vidíme lépe, jaká byla a jaká musí být úloha poetiky. Odpor k poznávání literatury jako takové je jen zvláštní případ obecného odmítání veškeré symbolické aktivity, které se projevilo redukcí symbolu na čistou funkci nebo prostý odraz. To, že k reakci na tento stav došlo dříve v literárním bádání než ve studiu mýtu či rituálu, je výsledkem souběhu okolností, jež musí objasnit historie. Dnes však už není žádný důvod vyhrazovat pouze literatuře onen typ výzkumu, který vykrytalizoval v rámci poetiky. Je třeba poznávat „jako takové“ nejen literární texty, ale *všechny* texty,⁹ nejen slovesnou produkci, ale *veškerý* symbolismus.

Poetika je tedy povolána k tomu, hrát eminentně *přechodnou* roli. Posloužila jako „objevitel“ diskursů, neboť v básnictví se nacházejí jejich nejméně trans-

parentní druhy. Avšak poté co došlo k tomuto objevu a věda o diskurzech byla založena, její vlastní úloha doznala krajního omezení: má nyní hledat důvody, které v té či oné epoše způsobovaly, že jisté texty byly chápány jako „literatura“. Hned po svém vzniku je tak poetika nucena – pod tlakem svých vlastních výsledků – obětovat se na oltář obecného poznání. A není jisté, že bychom měli tohoto údělu litovat.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Omezíme se na tomto místě na určitý počet děl obecného zaměření, většinou nedávného data, týkajících se oblasti poetiky; názory, které jsou v nich vysloveny, se ovšem někdy velmi rozcházejí s názory, jež jsme vyložili v této studii. Úplnější a podrobnější bibliografii lze nalézt ve svazku Oswalda Ducrota a Tzvetana Todorova Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil 1972. Aktuální směřování poetiky lze sledovat prostřednictvím řady specializovaných časopisů, například Poétique (Francie), New Literary History (USA), Poetica (Německo), Strumenti critici (Itálie), Poetics (Holandsko), Poetik (Dánsko), Poetika (Japonsko) apod.

E. Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard 1969. [První vydání originálu: *Mimesis*, Bern 1946. Česky: *Mimesis*, přel. Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Růžka Preisner, Praha, Mladá fronta 1968, 2. vyd. 1998.]

M. M. Bachtin, *La poétique de Dostojevski*, Paris, Seuil 1970. [První vydání originálu: *Problemy tvorčestva Dostojevskogo*, Leningrad 1929. Česky: *Dostojevskij umělec*, přel. Jiří Honzík, Praha, Československý spisovatel 1971.]

R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil 1966. [Česky: *Kritika a pravda*, přel. Julie Štěpánková, Praha, Dauphin 1997.] – *S/Z*, tamtéž 1970.

⁸ [Tuto formulaci nenajdeme v kanonickém textu *Kursu obecné lingvistiky*, vydaném Charlesem Ballym a Albertem Sechehayem v roce 1916, ale v Saussurových rukopisných poznámkách. Cituje ji například Tullio De Mauro ve svých známých *Poznámkách k textu Kursu*. Česky srov. Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák, Praha, Odeon 1989, s. 358 (De Maurova poznámka č. 51).]

⁹ Naše vyučování dosud upřednostňuje literaturu na úkor všech ostatních typů diskursu. Je však třeba uvědomit si, že taková volba je ryze ideologická a nemá žádné faktické oprávnění. Literatura je nemyslitelná mimo typologii diskursů.

- J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion 1966.
- D. Delas, J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse 1973.
- V. Erlich, *Russian Formalism. History – Doctrine*, Haag, Mouton 1955, 2. vyd. 1965.
- N. Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum 1957.
- G. Genette, *Figures I-III*, Paris, Seuil 1966, 1969, 1972.
- R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil 1973. [Česky viz Jakobsonovy poetologické studie in: *Poetická funkce*, přel. Miroslav Červenka, Milada Chlíbačová a Terezie Pokorná, Jinočany, H&H 1995.]
- A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil 1972. [První vydání originálu: *Einfache Formen*, Halle 1928.]
- W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, Francke 1948.
- E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlag 1955.
- J. Lotman, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard 1973. [První vydání originálu: *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. Slovensky: *Štruktúra umeleckého textu*, přel. Milan Hamada, Bratislava, Tatran 1990.]
- H. Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard 1970.
- J. Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt, Suhrkamp 1967. [První vydání originálu: *Kapitoly z české poetiky I-III*, Praha 1941, 2., rozšířené vyd. 1948.]
- V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil 1970. [První vydání originálu: *Morfologija skazki*, Leningrad 1928. Česky: *Morfologie pohádky*, přel. Marcela Pittermannová a Miroslav Červenka, Praha, ÚČSL ČSAV 1970, 2. vyd. in: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, H&H 1999.]
- M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion 1971.
- J. Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard 1970.
- Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil 1965. (Podobné antologie existují skoro ve všech západních jazycích.) [Slovensky: *Teória literatúry. Šklovskij, Eichenbaum, Tyňanov, Tomaševskij, Brik, Jakubinskij, Žirmunskij, Vinogradov*, sestavil a přel. Mikuláš Bakoš, Trnava, Fr. Urbánek a spol. 1941. – Česky: *Poetika – rytmus – verš. Výbor z prací M. Bachtina, B. Eichenbauma, R. Jakobsona, V. Proppa, B. Tomaševského, J. Tyňanova, V. Vinogradova, G. Vinokura*, sestavil Jurij Lotman, přel. Maita Arnautová, Ilja Svatoňová a Vladimír Svatoň, Praha, Svět sovětů 1968.]
- T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse 1967. – *Poétique de la prose*, Paris, Seuil 1971.
- A. Kibédi Varga, *Les constantes du poème*, Haag, Mouton 1963.
- R. Wellek, A. Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil 1971. [První vydání originálu: *Theory of Literature*, New York 1949. Česky: *Teorie literatury*, přel. Miloš Calda a Miroslav Procházka, Olomouc, Votobia 1996.]

Poetika prózy

Hodnota člověka nezáleží v pravdě, kterou drží nebo kterou se domnívá držet, ale v upřímném úsilí, aby pravdy došel. Neboť nikoli držením pravdy, ale jejím hledáním se množují jeho síly, a jen takto se stává skutkem jeho stálé zdokonalování. Vlastnění dělá člověka netečným, líným, pyšným...

Kdyby Bůh svíral v pravé ruce veškerou pravdu, a v levé pouze stále živoucí puzení k pravdě, a to ještě s dodatkem, že budu stále a navěky bloudit, a kdyby mi řekl: „Vol!“, s pokorou bych se vrhl k jeho levici a zvolal: „Dej, Otče, vždyť čistá pravda patří jen Tobě!“

LESSING¹

¹ [Gotthold Ephraim Lessing, *Eine Duplik* (1778), in: *G. E. Lessings Sämtliche Schriften* XIII, vyd. Karl Lachmann-Franz Munker, 3. vyd., Leipzig, Göschen 1897, s. 23-24.]

(1)
Typologie
detektivního
románu

Detektivní žánr se nedělí na druhy, zahrnuje pouze různé historicky odlišné formy. Boileau-Narcejac¹

Uvádím-li tento citát v úvodu ke studii, jež se má týkat právě „druhů“ v žánru zvaném „detektivní román“, nečiním tak proto, že bych chtěl vyjádřit svůj nesouhlas s uvedenými autory, nýbrž proto, že jde o názor velmi rozšířený, k němuž je třeba se vyslovit hned na začátku. Není to vina detektivního románu: již po dvě století je v úvahách o literatuře patrna snaha popřít sám pojem žánru. Píše se obecně o literatuře nebo o konkrétním díle, neboť podle jakési nevyřčené dohody zařadit několik děl do jednoho žánru znamená ubrat jim na hodnotě. Tento postoj lze snadno vysvětlit historickými důvody. Myšlení o literatuře v období klasicismu se vztahovalo spíše

¹ *Le roman policier*, Paris, Payot 1964, s. 185.

k žánrům než k jednotlivým dílům a současně mělo tendenci kárat: dílo bylo hodnoceno jako špatné, pokud se plně nepodřizovalo pravidlům daného žánru. Taková kritika usilovala nejen o popis, ale i o předpisování žánrů, takže žánrová mřížka předcházela literární tvorbu, místo aby z ní vyplývala.

Následovala radikální reakce: romantikové a jejich pokračovatelé nejen odmítli podřizovat se pravidlům žánru (na což nepochybně měli právo), ale neuznávali ani samu existenci tohoto pojmu. Tak se stalo, že se teorie žánrů až dodneška kupodivu netěšila příliš velké pozornosti. Přesto se zdá, že se v současné době projevuje snaha hledat mezičlánek mezi příliš obecným pojmem literatury a zvláštními případy, jimiž jsou literární díla. Toto zpoždění je zřejmě vyvoláno tím, že typologie implikuje obecnou teorii textu a je jí zároveň implikována; ta však ještě zdaleka nedosáhla zralého věku. Dokud nebudeme umět popsat strukturu díla, budeme se muset spokojit se srovnáváním měřitelných prvků, jako je například metrum. Přestože je výzkum žánrů velmi aktuální (jak si povšiml Thibaudet, jde tu o problém univerzálií), nelze ho provádět odděleně od zkoumání zaměřeného na teorii diskursu; jedině klasicistická kritika si mohla dovolit odvozovat žánry z abstraktních logických schémat.

Studium žánrů komplikuje ještě jedna obtíž, která vyplývá ze specifické povahy jakékoli estetické normy. Významné dílo do jisté míry vytváří nový žánr a současně překračuje žánrová pravidla, jež platila doposud. Žánr *Kartouzy parmské*, to jest norma, k níž román odkazuje, není jen francouzský román z počátku 19. století, nýbrž žánr „stendhalovského románu“ vytvořený právě tímto dílem a několika dalšími. Lze říci, že každé velké dílo ustavuje existenci dvou žánrů, realitu dvou norem: překonává žánrovou normu, jež ovládala dřívější literaturu, a současně zavádí normu nově vytvořeného žánru.

Existuje nicméně privilegovaná oblast, v níž se proměnlivá vazba mezi dílem a jeho žánrem nepro-

jevuje: je to triviální literatura. Mistrovské dílo umělecké literatury v jistém smyslu nepatří k žádnému žánru, jedině ke svému vlastnímu; naproti tomu mistrovské dílo triviální literatury je to, jež svému žánru nejlépe odpovídá. Detektivní román má své normy, a proto psát „lépe“, než to příslušné normy vyžadují, znamená vlastně psát „hůře“. Ten, kdo chce „vylepšit“ detektivní román, píše „literaturu“, nikoli detektivku. Detektivní román *par excellence* není ten, který překračuje pravidla žánru, nýbrž ten, který se jim podřizuje; *Žádné orchideje pro slečnu Blandishovou* jsou ztělesněním detektivního žánru, nikoli jeho překonáním. Kdyby žánry populární literatury již byly dostatečně popsány, nebylo by třeba mluvit o jejich mistrovských dílech, protože jde o totéž: za nejlepší dílo bude považováno to, k němuž nebudou žádné připomínky. Tento jev zatím zůstává takřka bez povšimnutí, a přitom se jeho důsledky dotýkají všech estetických kategorií. V dnešní době jsme svědky roztržky mezi jejich dvěma základními podobami: v naší společnosti místo jedné estetické normy existují dvě, a tak nelze měřit stejným mětrem „velké“ umění a umění „populární“.

Studium žánrů detektivního románu se tedy zpočátku může jevit jako poměrně snadné. Je však třeba začít popisem „druhů“, což znamená také jejich vymezení. Vycházím od klasického detektivního románu, jenž dosáhl největšího rozkvětu mezi dvěma světovými válkami. Můžeme ho nazvat *román s tajemstvím* <*roman à énigme*>. Existuje několik esejů charakterizujících pravidla tohoto žánru (ještě se vrátím k dvaceti pravidlům, jež stanovil Van Dine), avšak za nejlepší celkovou charakteristiku považuji tu, již předložil Michel Butor ve svém románu *Rozvrh hodin*. Postava jménem George Burton, autor četných detektivek, vysvětluje vypravěči, že „každá detektivka spočívá na dvou vraždách, z nichž ta první, již se dopustí vrah, se stane důvodem k druhé vraždě, v níž se zločinec stane obětí čistého a netrestatelného vraha – detektiva“, a dále, že „ve vyprávění

[...] se překrývají dvě časové roviny: doba vyšetřování, začínající zločinem, a doba dramatu, jež zločinem vrcholí“.

V základě románu s tajemstvím nacházíme dualitu, jež nám pomůže při jeho popisu. Román tohoto druhu neobsahuje jeden příběh, nýbrž dva: příběh zločinu a příběh vyšetřování. Ve své nejčistší podobě nemají tyto dva příběhy žádný společný bod. Podíváme se na úvod takového „čistého“ románu:

„Na malém zeleném lístku bylo strojem napsáno několik řádků:

Odell Margaret

184, Sedmdesátá první západní ulice. Vražda. Uškrcena kolem 23. hodiny. Byt zpřeházený. Šperky uloupeny. Tělo objevila Amy Gibsonová, pokojská.“ (S. S. Van Dine, *The Canary Murder Case*.)

První příběh, to jest historie zločinu, skončil před začátkem druhého příběhu (a celé knihy). A co se děje ve druhém příběhu? Nic zvláštního. Postavy tohoto druhého příběhu (příběhu vyšetřování) nijak nejednají, pouze *se dozvídají*. Nic se jim nemůže stát: jedno z pravidel žánru stanoví, že detektiv je nedotknutelný. Nelze si představit, že by Hercule Poirot nebo Philo Vance byli ohroženi nějakým nebezpečím, útokem, zraněním, nebo snad dokonce násilnou smrtí. Sto padesát stránek, jež dělí zjištění zločinu od odhalení viníka, je věnováno postupnému objasňování: zkoumá se údaj po údaj, stopa po stopě. Román s tajemstvím tedy směřuje k ryze geometrické architektuře. Například *Vražda v Orient expresu* od Agathy Christie uvádí na scénu dvanáct podezřelých postav; skládá se z dvanácti a pak ještě jednou dvanácti výslechů, prologu a epilogu (tj. zjištění zločinu a odhalení viníka).

Je zřejmé, že tento druhý příběh, příběh vyšetřování, má zcela zvláštní statut. Nikoli náhodou jej často vypráví detektivův přítel, který otevřeně přiznává, že svým vyprávěním právě vytváří knihu. Kniha má tedy především vysvětlit, jak mohlo dojít k vyprávění a jak mohla vzniknout. První příběh ne-

má s knihou nic společného, to jest nikdy se neprojevuje jako knižní (žádný autor detektivek by si nemohl dovolit sám poukázat na imaginárnost příběhu, jak se to děje v „literatuře“). Naproti tomu druhý příběh nejen prozrazuje souvislost s realitou knihy, ale je přímo její historií.

Oba příběhy je možno charakterizovat ještě tak, že první, příběh zločinu, vypráví „to, co se opravdu stalo“, zatímco druhý, příběh vyšetřování, vysvětluje, „jak se o tom čtenář (nebo vypravěč) dozvěděl“. Tyto definice se však netýkají jen dvou příběhů v detektivním románu, nýbrž dvou aspektů jakéhokoli literárního díla, což zjistili již ruští formalisté ve dvacátých letech našeho století. Právě oni začali ve vyprávění rozlišovat *fabuli* a *syžet*: fabule je to, co se stalo v životě, zatímco syžet je způsob, jímž autor fabuli předvádí. První pojem se vztahuje k evokovaným skutečnostem, k událostem podobným těm, jež se odehrávají v našem životě. Druhý pojem se vztahuje k dílu samému, k vyprávění a k literárním postupům, jichž autor užívá. Ve fabuli neexistují časové inverze a děje následují jeden za druhým v přirozeném pořadí; v syžetu může autor uvádět důsledky před příčinami, konec před začátkem. Tyto dva pojmy tedy necharakterizují dvě části příběhu nebo dva různé příběhy, nýbrž dva aspekty jednoho a téhož příběhu; jsou to dva pohledy na totéž. Jak se však stalo, že detektivní román je uplatňuje oba současně, že je klade vedle sebe?

Abychom mohli vysvětlit tento paradox, musíme si napřed vzpomenout na zvláštní statut oněch dvou příběhů. První příběh, příběh zločinu, je vlastně *absencí*, neboť jeho nejdůležitější vlastností je to, že se hned nemůže v knize objevit. Jinak řečeno, vypravěč nám nemůže přímo sdělovat repliky zúčastněných postav, ani popisovat jejich gesta. Aby tak mohl učinit, musí využít prostřednictví jiné (nebo téže) postavy, jež ve druhém příběhu podá svědectví o tom, co zaslechla a spatřila. Jak vidno, statut druhého příběhu je zveličený: příběh sám o sobě není důleži-

tý, slouží pouze jako prostředník mezi čtenářem a příběhem zločinu. Teoretikové detektivního románu se vždy shodovali, že styl v tomto typu literatury má být dokonale průhledný, či dokonce má chybět; jediným požadavkem je, aby byl jednoduchý, jasný, přímý. Je příznačné, že došlo dokonce k pokusu zcela zrušit tento druhý příběh: jedno nakladatelství uveřejňovalo knihy v podobě úředních spisů, složených z imaginárních policejních zpráv, výslechů, fotografií, otisků prstů, dokonce i chomáčků vlasů; tyto „autentické“ doklady měly čtenáře přivést k odhalení viníka (pro případ neúspěchu byla na poslední stránce přilepena uzavřená obálka se správnou odpovědí, například se soudním rozsudkem).

V románu s tajemstvím tedy jde o dva příběhy, z nichž jeden je nepřítomný, ale reálný, zatímco druhý je přítomný, ale bezvýznamný. Tato přítomnost a tato absence vysvětlují, jakým způsobem oba existují v kontinuitě vyprávění. Přítomný příběh je tak vyumělkovaný a poznamenaný tolika literárními konvencemi a technikami (které nepředstavují nic jiného než „syžetový“ aspekt vyprávění), že je autor nemůže ponechat bez vysvětlení. Povšimněme si, že základní postupy jsou dvojího druhu, že tu jde o časové inverze a osobité „pohledy“ („visions“): podoba každé informace je dána osobou, která ji sděluje, a neexistuje pozorování bez pozorovatele. Proto nemůže být autor detektivky vševědoucí, na rozdíl od autora klasického románu. Druhý příběh se tedy stává prostředkem, jak ospravedlnit a „naturalizovat“ všechny tyto postupy: aby vypadaly „přirozeně“, musí autor vysvětlit, že píše knihu. A právě obavy, aby tento druhý příběh nebyl příliš nesrozumitelný, aby zbytečně nezastiňoval první příběh, vyvolaly požadavek neutrálního a jednoduchého, jinak řečeno nepozorovatelného stylu.

Věnujme nyní pozornost dalšímu detektivnímu žánru, který vznikl ve Spojených státech krátce před druhou světovou válkou, rozšířil se po válce a ve Francii vychází v „černé řadě“; můžeme ho nazvat

černý román (<roman noir>), přestože toto označení má i jiný význam. Černý román je detektivka, která propojuje oba příběhy, či jinak řečeno ruší první z nich a oživuje druhý. Nedovídáme se už o zločinu, jenž předcházel momentu vyprávění; v tomto případě se vyprávění překrývá s dějem. Žádný černý román nemá formu vzpomínek; neexistuje cílový bod, z něhož by se vypravěč ohlížel za minulými událostmi, a my nevíme, zda se dožije konce příběhu. Prospekce nahrazuje dřívější retrospekci.

Není tu už příležitost k dohadům, není tu záhada, jak tomu bylo v románu s tajemstvím, avšak zájem čtenáře neochabuje. A tak zjišťujeme, že existují dva zcela odlišné druhy zájmu. První můžeme nazvat *zvědavost*; postupuje od důsledku k příčině, což znamená, že vyjdeme od jistého výsledku (mrtvola a několik indicií) a najdeme jeho příčinu (viníka a jeho pohnutky). Druhou formou je *napětí* předpokládající postup od příčiny k důsledku: dozvíme se napřed výchozí údaje (tlupa gangsterů se připravuje na zločineckou akci) a náš zájem je udržován očekáváním toho, co se stane, to jest důsledků (mrtvoly, zločiny, rvačky). Tento druh zájmu byl nepředstavitelný v románu s tajemstvím, protože hlavní postavy (detektiv a jeho přítel – vypravěč) byly jednou provždy vybaveny imunitou a nic se jim nemohlo přihodit. V černém románu se situace obrací: všechno je možné a detektiv dává v sázku své zdraví, či dokonce svůj život.

➤ Pokud charakterizují protiklad mezi románem s tajemstvím a černým románem jako protiklad mezi dvěma příběhy a příběhem jediným, je to logická klasifikace, nikoli historický popis. Černý román při svém zrodu nemusel provést právě tuto změnu. Naneštěstí pro logiku nevznikají žánry s hlavním cílem doložit možnosti nabízené teorií. Nový žánr se vytváří kolem prvku, který ve starém žánru nebyl povinný, a oba žánry tedy kodifikují (činí povinnými) asymetrické prvky. Z tohoto důvodu neuspěla klasicistická poetika ve své logické klasifikaci žánrů. Moderní černý román nevzešel z nějakého lite-

rárního postupu, nýbrž ze zobrazovaného prostředí a jeho zvláštních postav a mravů; jinak řečeno, jeho podstatným rysem je tematika. Marcel Duhamel, průkopník tohoto žánru ve Francii, jej v roce 1945 popsal těmito slovy: najdete v něm „násilí ve všech podobách, a zejména v těch nejhanebnějších – surovostech a masakrech“. „Nemorálnost k němu patří stejně jako ušlechtilé city.“ „Je v něm také láska, nejčastěji však krutá, nespoutané vášně, nesmiřitelná nenávist...“ Jak je vidět, černý román se rozvíjí kolem několika konstantních témat, jako je násilí, zločiny často obzvláště odporné, nemorálnost postav. Z toho plyne, že „druhý příběh“, odehrávající se v současnosti, zde musí mít ústřední postavení. Nicméně zrušení prvního příběhu není povinné: první autoři „černé řady“, D. Hammett a R. Chandler, tajemství zachovávají. Důležitý rozdíl spočívá v tom, že záhada tu má jen podružnou úlohu, nikoli hlavní jako v románu s tajemstvím.

Vymezení popisovaného prostředí odlišuje černý román také od dobrodružného románu, i když hranice mezi nimi není zcela ostrá. Víme, že prvky, jež jsme právě vyjmenovali – nebezpečí, pronásledování, šarvátky – existují i v dobrodružném románu; avšak černý román si přesto uchovává svou svébytnost. Má to několik důvodů, k nimž patří relativní ústup dobrodružného románu a jeho nahrazení románem špionážním, dále záliba autorů dobrodružné literatury ve velkoleposti a exotičnu, což ji sblížuje s cestopisy i se současnou science-fiction, a konečně tendence k popisnosti, která je detektivnímu románu zcela cizí. K těmto odlišnostem přistupuje ještě rozdíl v popisovaném prostředí a mravech, onen rozdíl, který právě umožnil osamostatnění černého románu.

S. S. Van Dine, obzvláště dogmatický spisovatel detektivek, vyslovil v roce 1928 dvacet pravidel, jež musí dodržovat každý autor detektivních románů dbalý své pověsti. Od té doby byla tato pravidla často uveřejňována (například ve výše citované knize

Boileaua a Narcejaka), ale hlavně byla často vyvrácena. Jelikož mým záměrem není předepisovat postupy pro psaní detektivky, nýbrž popsat její žánry, domnívám se, že bude užitečné se u těchto pravidel na chvíli zastavit. Ve své původní formě jsou dosti rozvláčná, ale lze je shrnout do osmi následujících bodů:

1. Román má mít maximálně jednoho detektiva a jednoho viníka a minimálně jednu oběť (mrtvolu).
2. Viník nesmí být profesionální zločinec, nesmí být totožný s detektivem a musí zabít z osobních pohnutek.

3. Láska do detektivky nepatří.

4. Viník má mít určité postavení:

- a) v životě – nemá to být sluha nebo pokojská,
- b) v díle – má být jednou z hlavních postav.

5. Vše je třeba vysvětlit racionálně, fantastično se nepřipouští.

6. Nelze poskytovat prostor popisům a psychologickým rozborům.

7. Pokud jde o získávání informací o příběhu, je nutno podřídit se této homologii: „autor : čtenář = viník : detektiv“.

8. Je třeba vyhýbat se banálním situacím a řešením (Van Dine jich vypočítává deset).

Srovnáme-li tento výčet s popisem černého románu, zjistíme zajímavou věc. Část spisovatelových pravidel se na první pohled týká jakékoli detektivky, část se vztahuje k románu s tajemstvím. Je zvláštní, jak toto rozdělení odpovídá oblastem, v nichž se pravidla uplatňují: pravidla týkající se témat a zobrazeného života („první příběh“) se omezují na román s tajemstvím (body 1-4a), zatímco ta, jež se týkají diskursu, knihy („druhého příběhu“), platí současně i pro černý román (body 4b-7; 8. bod má ještě obecnější platnost). V černém románu někdy vskutku vystupuje více detektivů (Chester Himes, *Z lásky k Imabelle*) a více zločinců (u J. H. Chase). Zločinec je takřka pokaždé profesionál a nezabíjí z osobních pohnutek („nájemný vrah“), navíc je to často poli-

cista. Lásky – „pokud možno zvířecká“ – zde také hraje roli. Naproti tomu chybí fantastická vysvětlení, popisy a psychologické analýzy. Platí, že zločinec musí být jednou z hlavních postav. Pokud jde o 7. pravidlo, ztratilo platnost v souvislosti se zmizením zdvojeného příběhu. Zdá se tedy, že vývoj se projevil spíše v tematické rovině než ve struktuře vlastního diskursu (Van Dine nejmenoval zvláště nezbytnost tajemství ani z toho plynoucí zdvojení příběhu, neboť to zřejmě považoval za samozřejmé).

Jeden či druhý typ detektivky může kodifikovat prvky na první pohled bezvýznamné, neboť určitý žánr spojuje zvláštnosti, jejichž obecná platnost je různá. Tak například černý román, jemuž je cizí zdůrazňování literárních postupů, neponechává překvapení na poslední řádky kapitoly, zatímco román s tajemstvím, který ve svém „druhém příběhu“ otevřeně prosazuje literární konvenci, často uzavírá kapitolu zvláště překvapivým odhalením („Vrahem jste vy,“ řekne Poirot vypravěči ve *Vraždě milionáře Ackroyda*). Na druhé straně jisté stylistické rysy jsou s černým románem neoddělitelně spojeny. Popisy prostrádají citové zaujetí, i když jde třeba o děsivé situace; lze říci, že jsou výrazem chladného, neřkuli cynického pohledu („Joe krvácel jako prase. Těžko věřit, že nějaký stařík může takhle krváct“, Horace Mac Coy, *Se zitrňkem se rozžehnej*). Rovněž přirovnání bývají drsná (popis rukou: „cítíl jsem, že kdyby mě tyhle ruce chytly pod krkem, krev by mi vytryskla ušima“, u J. H. Chase). Stačí si přečíst takovou pasáž, abychom si byli jisti, že máme co činit s černým románem.

Není divu, že se vedle těchto dvou tak odlišných forem objevila třetí, jež kombinuje jejich vlastnosti, a to *román s napětím* <roman à suspense>. Od románu s tajemstvím přejímá záhadu a dvojitý příběh – příběh odehrávající se v minulosti a příběh odehrávající se v přítomnosti –, avšak neomezuje současný příběh na pouhé zjišťování pravdy. Podobně jako v černém románě tu vystupuje do popředí právě

tento druhý příběh. Čtenář je zaujat nejen tím, co se stalo dříve, ale také tím, co se ještě stane, a klade si otázky jak ohledně minulosti, tak ohledně budoucnosti. Setkávají se tu tedy dva druhy čtenářského zájmu: zvědavost, jak se vysvětlí minulé události, ale i napětí, co se dále stane s hlavními postavami. Jak si vzpomínáme, tyto postavy se v románě s tajemstvím těšily naprosté imunitě, zde však neustále riskují svůj život. I záhada tu má jinou funkci než v románě s tajemstvím: je to spíše jen východisko, zatímco hlavní pozornost se soustřeďuje na druhý příběh, odehrávající se v přítomnosti.

Z historického hlediska se tato forma detektivky objevila ve dvou obdobích: napřed posloužila jako přechodný útvar mezi románem s tajemstvím a černým románem, potom existovala po boku černého románu. Těmito dvěma obdobími odpovídají dva podtypy románu s napětím. První, jež bychom mohli nazvat „příběh zranitelného detektiva“, je zastoupen především v tvorbě D. Hammetta a R. Chandlera. Jeho hlavním rysem je to, že detektiv ztrácí svou imunitu, může být ztlučen či zraněn, neustále riskuje vlastní život, stručně řečeno začlenil se do světa ostatních postav, místo aby byl nezávislým pozorovatelem, jakým je čtenář (vzpomeňme si na analogii mezi detektivem a čtenářem u Van Dina). Tyto detektivky jsou obvykle klasifikovány jako černé romány, a to kvůli prostředí, v němž se odehrávají, ale je zřejmé, že jejich kompozice z nich činí spíše romány s napětím.

Druhý typ románu s napětím se chtěl odloučit právě od tohoto konvenčního prostředí profesionálních zločinců a vrátit se k osobnímu zločinu z románu s tajemstvím, ale přitom se přizpůsobit nové struktuře. Vzešel z toho román, jež bychom mohli nazvat „příběh podezřelého v roli detektiva“. V tomto případě se zločin odehraje na začátku knihy a podezření policie se zaměří na určitou osobu (která je současně hlavní postavou). Ta pak musí sama najít pravého viníka, aby dokázala svou nevinu, i když

přítom dáva v sázku vlastní život. Lze říci, že tato postava se jeví současně jako detektiv, viník (v očích policie) i oběť (potenciální oběť skutečných vrahů). Autoři jako Irish, Patrick Quentin a Charles Williams napsali řadu románů odpovídajících tomuto modelu.

Je dosti obtížné odpovědět na otázku, zda formy, jež jsem právě popsal, odpovídají určitým vývojovým etapám, anebo zda mohou existovat současně. Avšak to, že je můžeme zaznamenat u jednoho a téhož autora v období před velkým rozkvětem detektivky (například u Conana Doylea nebo Maurice Leblanca), nás nutí přiklonit se ke druhému řešení. Navíc tyto tři formy bez problémů koexistují v současnosti. Je ovšem pozoruhodné, že vývoj detektivního románu v hrubých rysech spíše odpovídal následnosti těchto forem. Dalo by se říci, že od určitého momentu pocituje detektivka jako nespravedlivou zátěž ta omezení, jež definují její žánr, a snaží se jich zbavit vytvářením nového kódu. Žánrové pravidlo je vnímáno jako omezující od okamžiku, kdy už nevyplývá ze struktury celku. V románech D. Hammetta a R. Chandlera se původní tajemství stalo jen zámkou, a tak se ho následující černý román zbavil, rozvinul jinou formu vyvolání zájmu, tj. napětí, a přitom se soustředil na popis jistého prostředí. Román s napětím, který se zrodil po vrcholných letech černého románu, pocítoval toto prostředí jako zbytečný atribut a zachoval pouze existenci napětí. Současně však bylo třeba posílit zápletku a rehabilitovat někdejší tajemství. Romány, jež se pokoušely obejít se bez tajemství i bez prostředí typického pro „černou řadu“ – například *Premeditovaná vražda* Francise Ilese nebo *Mr. Ripley* Patricie Highsmithové –, nejsou dost početné na to, abychom je mohli považovat za samostatný žánr.

Dospíváme k poslední otázce: co učinit s romány, které nelze zařadit do mé klasifikace? Zdá se mi, že nikoli náhodou je čtenáři vnímají jako formu na okraji žánru, tedy jako přechodnou formu mezi de-

tektivním románem a románem obecně. Pokud se však taková forma (nebo nějaká jiná) stane zárodkem nového detektivního žánru, nebude to argument proti navržené klasifikaci; protože, jak jsem uvedl výše, nový žánr nevzniká nutně negací hlavního rysu předchozího žánru, nýbrž na základě souhrnu různých vlastností, aniž by s původním žánrem musel vytvořit logicky harmonický celek.

(2)
Primitivní
vyprávění:
Odysseia

Někdy se mluví o jednoduchém, zdravém a přirozeném vyprávění, o vyprávění primitivním, které údajně dosud nezná zlozvyky vyprávění moderních. Současní romanopisci se odklánějí od starého dobrého vyprávění a nerespektují jeho pravidla. O tom, proč to dělají, nepanuje prozatím shoda: jedná se u těchto romanopisců o vrozenou zvrhlost, anebo jde o ješitnou honbu za originalitou, což ve skutečnosti znamená slepé otročení módě?

Lze se ptát, jaká konkrétní vyprávění dovolila učinit tyto závěry. Rozhodně je velmi poučné znovu si přečíst v této perspektivě *Odysseiu*, ono první vyprávění vůbec, jež by mělo *a priori* nejlépe odpovídat obrazu vyprávění primitivního. Zřídka kdy totiž najdeme v relativně nedávných dílech takovou spousta „zvrhlostí“, tolik postupů, které z tohoto díla činí vše, co chcete, jen ne prosté vyprávění.

Obraz primitivního vyprávění není fikce, vyrobená pro potřeby diskuse. Je mlčky zahrnuta jak v hodnoceních současné literatury, tak v jistých učených komentářích k dílům minulosti. Vycházejíce z estetiky, jež je údajně vlastní primitivnímu vyprávění, komentátoři starých textů prohlašují tu či onu část díla za cizorodou; a co horšího, jsou přitom přesvědčeni, že se neodvolávají na žádnou estetiku, jež by měla dílčí charakter. Právě v případě *Odysseie*, kde se nemůžeme opřít o historickou jistotu, podmiňuje tato estetika verdikty učenců o tom, co je tu „vsuvkou“ či „interpolací“.

Bylo by krajně nezáživné, kdybych vypočítával všechny zákony této estetiky. Připomenu jen ty základní:

Zákon pravděpodobnosti. Všechna slova, všechny činy postavy musí být ve shodě s psychologickou pravděpodobností – jako by za všech dob byla pokládána za pravděpodobnou táž kombinace vlastností. Tak se nám říká: „Celá tato pasáž byla už od antiky pokládána za pozdější dodatek, neboť tato slova jsou zjevně v rozporu s portrétem Nausikay, jak jej básník podává na jiných místech.“

Zákon stylové jednoty. Nízké a vznešené nelze mísit. Proto jsme poučeni, že tu či onu „rušivou“ pasáž musíme přirozeně pokládat za interpolaci.

Zákon o prioritě vážného. Každá komická verze vyprávění je chronologicky pozdější než vážná verze; a také dobré má časovou prioritu před špatným: starší je ta verze, kterou dnes hodnotíme jako lepší. „Příchod Télemachův k Meneláovi napodobuje příchod Odysseův k Alkinoovi, což nás, jak se zdá, opravňuje k závěru, že *Télemachie* byla složena až po *Vyprávěních u Alkinoá*.“

Zákon neprotiřečení (úhelny kámen veškeré učené kritiky). Pokud z juxtapozice dvou pasáží plyne referenční inkompatibilita, alespoň jedna z těchto pasáží je neautentická. Chůva se v první části *Odysseie* jmenuje Eurykleia, v poslední Eurynomé; obě části mají tedy rozdílného autora. Podle téže logiky

nemohl obě části *Výrostka* napsat Dostojevskij. – O Odysseovi se tvrdí, že je mladší než Nestór, setkává se však s Ífitem, který zemřel v dobách Nestórova mládí: jak to vysvětlit, než že je tato pasáž interpolační? Stejným způsobem bychom ovšem měli vyškrtnout jako neautentické četné stránky *Hledání ztraceného času*, kde, jak se zdá, je mladému Marcelovi ve stejném bodě příběhu připsáno různé stáří. Anebo: „V těchto verších lze pozorovat neobratný šev dlouhé interpolace; neboť jak by mohl Odysseus prohlásit, že půjde spát, když bylo dohodnuto, že odejde týž den.“ Také různá dějství Shakespeareova *Macbetha* mají tedy rozdílné autory, neboť v prvním se dozvídáme, že Lady Macbeth má děti, a v posledním, že nikdy děti neměla.

Pasáže, které neodpovídají zásadě neprotiřečení, jsou tedy neautentické; co ale jestli je neautentická sama tato zásada?

Zákon neopakování (jakkoli je těžké uvěřit, že si někdo dokáže takový zákon vymyslet). V autentickém textu nedochází k opakování. „Část, jež tu začíná, opakuje potřetí scénu, v níž Antinoos a Eurymachos mrští po Odysseovi podnožku... Z dobrého důvodu se tak tato pasáž může jevit jako podezřelá.“ Podle této zásady bychom mohli vyřadit dobrou polovinu *Odysseie* jakožto „podezřelou“, či dokonce jako „toporné opakování“. Přitom si lze obtížně představit popis eposu, který by nevzal na vědomí opakování; natolik se tento prvek zdá z hlediska žánru konstitutivní.

Anti-digresivní zákon. Každá odbočka od hlavního děje je připojena dodatečně jiným autorem. „Od verše 222 do verše 286 je vloženo dlouhé vyprávění týkající se nečekaného příchodu jistého Theoklymena, jehož rodokmen nám bude podrobně popsán. Tato digrese, stejně jako další pasáže vztahující se níže k téže osobě, nemají pro vývoj dalšího děje podstatný význam.“ Nebo ještě lépe: „Tato dlouhá pasáž zahrnující verše 394–466, již Victor Bérard (*Introduction à l'Odyssee* I, s. 457) pokládá za inter-

polaci, se musí dnešnímu čtenáři jevit nejen jako zbytečná, ale vysloveně zavádějící odbočka, přerušující vyprávění v uzlovém bodě. Můžeme ji bez problému z kontextu vypreparovat.“ Pomysleme, co by zůstalo z *Tristrama Shandyho*, kdybychom z něho „vypreparovali“ všechny digrese, jež „tak nevhodně přerušují vyprávění“!

Nevinnost odbornické kritiky je samozřejmě klamná; ať si je toho vědoma či ne, aplikuje na každé vyprávění kritéria, která si vypracovala na základě několika konkrétních textů (jakých, to nevím). Ale můžeme formulovat ještě obecnější podezření: totiž že neexistuje žádné „primitivní vyprávění“. Žádné vyprávění není přirozené, vždycky mu předchází výběr a konstrukce; je to diskurs, a nikoli řada událostí. Neexistuje „čisté“ vyprávění, proti němuž by bylo možné postavit „figurativní“ vyprávění; všechna vyprávění jsou figurativní. Čisté vyprávění je pouhý mýtus; ve skutečnosti tato představa popisuje dvojnásob figurativní vyprávění. Za závaznou figurou tu následuje druhá, již by Du Marsais nazval „korektivem“: figura, jejímž úkolem je zastřít přítomnost ostatních figur.

Před zpěvem

Analyzujeme nyní některé vlastnosti vyprávění pro *Odysseiu* příznačné. Pokusme se nejprve charakterizovat typy diskursu, jež vyprávění používá a jež nacházíme v oné společnosti, kterou báseň popisuje. Jde o dva typy, a jejich vlastnosti jsou natolik rozdílné, že se můžeme ptát, zda vskutku patří těmto fenoménům: na jedné straně tu máme dějovou promluvu <parole-action> a na druhé výpravnou promluvu <parole-récit>.

Dějová promluva. Jde tu vždy o to, uskutečnit akt, který není prostým vypovězením slov. Obvykle tento akt představuje *nebezpečí* pro toho, kdo mluví. Chceme-li mluvit, nesmíme se bát („Každý se rozhlížel

kol, kam náhlé záhubě ujít. / Jediný Eurymachos mu odvětil těmito slovy“ [XXII, 43–44]¹). Soucitu odpoví dá mlčení, promluva je spjata s revoltou („Proto ať žádný muž již není bezprávný nikdy, / nýbrž ať užívá těch všech darů dávaných bohy!“ [XVIII, 141–142]).

Aiás, který na sebe vzal nebezpečí promluvy, hyne, potrestán bohy: „Tak by byl ušel smrti, ač Pallas se horšila na něj, / kdyby byl nemluvil zpupně a nebyl tím velice zbloudil. / Tvrdil, že bez bohů, sám, z těch propastí unikl mořských. / Uspěl Poseidaón, jak chlubná pronesl slova, / ihned trojzubce svého se rukama silnými chopiv, / vrazil do gýrských skal, jež rázem rozštěpil ve dvě. / Skála tam zůstala sice, však do moře úlomek spadl, / na kterém Aiás seděl a před chvílí velice zbloudil. / V nesmírnou nesl jej tuň, jež nadmíru zvlněna byla“ [IV, 502–510].

Celá Odysseova pomsta, střídavě dílo lsti a statečnosti, se vyjevuje navenek jako řada mlčení a promluv, přičemž mlčení mu diktuje rozum a promluvy jeho srdce. „Nikommu ze žen ni z mužů,“ varuje ho Athéna po jeho návratu na Ithaku, „ni slovem se nezmiňuj o tom, / vůbec, že z bludných cest ses navrátil, ale jen mlčky / mnohé útrapy snášej a podstup násilí mužů!“ [XIII, 308–310]. Aby se Odysseus uvaroval nebezpečí, musí mlčet, ale následuje-li hnutí svého srdce, mluví: „Pastýři vepřův a skotu – teď rád bych něco vám řekl – / či to snad zamlčet mám? – Však srdce mi velí to říci...“ [XXI, 193–194]. Možná jsou tak zbožná slova, že se v nich neskrývá žádné nebezpečí; ale v zásadě mluvit znamená projevit smělost, troufnout si. Tak se Odysseovi, jehož slova dokonce nejsou vůči partnerovi v rozhovoru zcela neuctivá, dostává této odpovědi: „Počkej, já ti teď povím, ty bídáku, za to, co mluvíš, / drze, ač tolik tu panstva! Ty nemáš před nikým vůbec / ostychu“ [XVIII, 389–391]. Sám fakt, že se někdo odvažuje mluvit, opravňuje ke konstataci: jsi bezostyšný, troufalý.

¹ [Verše z *Odysseie* jsou citovány v překladu Otmar Vaňorného (3., přepracované vyd., Praha, Jan Laichter 1943).]

Télemachův přechod z jinošství k mužnému věku je vyznačen téměř výlučně tím, že začíná mluvit: „Pravil, a ihned všichni se do pysků zakousli zuby, / s podivem hledíce naň, jak před nimi odvážně mluvil“ [I, 381–382]. Mluvit znamená převzít odpovědnost, a tudíž také vystavit se nebezpečí. Právo mluvit má kmenový náčelník, ostatní si berou slovo na vlastní riziko.

Je-li dějová promluva pokládána především za nebezpečí, výpravná promluva je *uměním* – z pohledu mluvčího – a rozkoší pro obě komunikující strany. Diskursy tu neprovází smrtelné nebezpečí, ale radost a potěšení. „Těž pro pěvce božského hleďte / poslat, pro Démodoka. – Dar zpěvu mu poskytlo božstvo, / štědře, by veselil lid, jak duch jej ke zpěvu pudí...“ [VIII, 43–45]. „Teď již zajisté noc jest bez konce: ovšem lze spáti, / lze však poslouchat také a bavit se...“ [XV, 392–393].

Jestliže kmenový náčelník byl ztělesněním prvního typu promluvy, zde se stává nepochybným mistrem jiný člen společenství: totiž *aoidos*, pěvec. Je zahrnován všeobecným obdivem, neboť umí dobře mluvit; zaslouží si ty nejvyšší pocty. „Hlasem roven je bohům“ [IX, 4] a je velkým štěstím ho poslouchat. Posluchači nikdy nekomentují obsah jeho zpěvu, ale pouze jeho umění a jeho hlas. Naproti tomu je nemyšlitelné, aby se Télemachovi, který vstoupil na agoru, aby promluvil, dostalo poznámek o kvalitě jeho diskursu; tento diskurs je transparentní a reakce se týká pouze toho, o čem referuje: „Příliš zvysoka mluvíš a bezudně! Nechtěj už déle / chovat na srdci svém nic špatného, řeči ni skutků!“ [II, 303–304] atd.

Výpravná promluva dochází své sublimace ve zpěvu Sirén, který takto zároveň překonává základní dichotomii. Sirény mají nejlíbeznější hlasy pod sluncem a jejich zpěv je ze všech nejkrásnější – aniž se příliš liší od zpěvu aoidova: „Muž jak na pěvce zrak svůj upírá, který se kdysi / od bohů naučil zpívat a pje teď lahodné písně / lidem, ti trvale chtějí jej poslouchat, kdykoli pje...“ [XVII, 518–520].

Ano, nelze odepřít sluch pěvci, dokud zpívá, a Sirény jsou aoidem, který ve svém zpěvu nikdy neustává. Zpěv Sirén je tedy vyšším stupněm poezie, básnického umění. Vzpomeňme si zejména, jak jej popisuje Odysseus. O čem mluví tento neodolatelný zpěv, který neúprosně hubí ty, kdo mu naslouchají? Tento zpěv mluví sám o sobě. Sirény říkají pouze jedinou věc: že zpívají! „Přeslavný Odysseu, ty velká Danaů pýcho, / sem pluj a zastav svou loď, bys hlas náš uslyšet mohl! / Neboť dosavad nikdo tu neprojel s korábem černým, / dokavad z našich by úst dřív neslyšel přesladkých hlasů“ [XII, 184–187]. Nejkrásnější promluva je promluva promlouvající k sobě.

Zároveň je to však promluva, která se rovná tomu nejnásilnějšímu činu: uštědřit (si) smrt. Kdo naslouchá zpěvu Sirén, nemůže žít dál: znamená-li zpěv život, naslouchání zpěvu znamená smrt. „Avšak pozdější verze legendy,“ dodávají komentátoři *Odysseie*, „tvrdila, že poté co jim Odysseus unikl, vrhly se Sirény ze zoufalství z vrcholu své skály do moře.“ Naslouchat písni je tedy život, zpívat znamená smrt. Ten, kdo mluví, podstupuje smrt, pokud mu ten, kdo naslouchá, unikne. Sirény připravují o život toho, kdo jim naslouchá, protože jinak přicházejí o svůj vlastní.

Zpěv Sirén je zároveň poezie, která musí zmizet, aby ožila, a skutečnost, která musí zemřít, aby se zrodila literatura. Zpěv Sirén musí zmlknout, aby mohl zaznít zpěv o Sirénách. Kdyby Odysseus neunikl Sirénám, kdyby zahynul ve vlnách pod jejich skálou, jejich zpěv by nám zůstal neznám. Všichni, kdo ho slyšeli, na něj zemřeli, a nemohli ho proto předat. Pouze Odysseus připravil Sirény o život a dal jim – Homérovým prostřednictvím – nesmrtelnost.

Klamná promluva

Budeme-li se snažit odhalit vnitřní vlastnosti, které zakládají rozdílnost obou typů promluvy, naskyt-

nou se nám dvě nezávislé opozice. Za prvé: v případě dějové promluvy je reagováno na referenční aspekt výpovědi (jak jsme to viděli u Télemacha); v případě vyprávění partneri registrují diskurs jako takový. Dějová promluva je vnímána jako informace, výpravná promluva jako diskurs. Za druhé (a toto se může jevit jako protimluv): výpravná promluva je zakotvena v konstativním modu diskursu, zatímco dějová promluva je vždy performativem. V případě dějové promluvy získává prvořadou důležitost proces vypovídání a stává se základním faktorem výpovědi; výpravná promluva evokuje něco, co není ona sama. Transparence jde ruku v ruce s performativem, opacita s konstativem.

Zpěv Sirén není to jediné, co přesahuje tuto už beztak složitou konfiguraci. Připojuje se k němu ještě jiný verbální rejstřík – v *Odyssei* mimořádně rozšířený –, jež můžeme nazvat „klamnou promluvou“. Jde o lži pronášené postavami.

Lež je součástí obecnější kategorie, kategorie neadekvátní promluvy. Lze tak označit diskurs, v němž se rozevírá citelná trhlina mezi referencí a referentem, mezi smyslem a věcmi. Vedle lži sem můžeme zařadit omyly, přeludy, zázračno. Od okamžiku, kdy vezmeme na vědomí tento typ diskursu, vyjeví se nám, jak křehká je koncepce, podle níž je význam diskursu konstituován jeho referentem.

Obtíže začnou, když se budeme ptát, k jakému typu promluvy patří klamná promluva v *Odyssei*. Na jedné straně musí patřit ke konstativu: pouze konstativní promluva může být pravdivá nebo nepravdivá; performativum se této kvalifikaci nepodřizuje. Na druhé straně mluvit, abychom lhali, není totéž jako mluvit, abychom konstatovali. Lžeme naopak proto, abychom jednali: každá lež je nutně performativní. Klamná promluva je tedy obojí: zároveň vyprávění i akce.

Konstativum a performativum se neustále prostupují. Avšak toto prostupování ještě neruší samu opozici. Uvnitř výpravné promluvy nyní vidíme dva různě

né póly, jakkoli přechod mezi nimi je možný. Na jedné straně samotný aoidův zpěv; v souvislosti s ním nikdy nepůjde o pravdu a lež; to, co posluchači registrují, je výlučně výpověď jako taková. Na druhé straně tu čteme početná krátká vyprávění, jež si postavy vyměňují v celém průběhu příběhu, aniž to z nich ještě dělá aoidy. Tato diskursivní kategorie se vyznačuje jistým stupněm sblížení s dějovou promluvou: promluva sice v tomto případě zůstává konstativní, získává však další rozměr, totiž rozměr aktu. Celé vyprávění je v tomto případě pronášeno proto, aby posloužilo zcela přesnému cíli, jímž ovšem není pouze rozkoš posluchačů. Konstativum je tu zasazeno do performativa. Odtud pochází hluboká spřízněnost mezi vyprávěním a klamnou promluvou. Dokud jsme ve vyprávění, neustále se dotýkáme lži. I když říkáme pravdu, jako bychom už lhalí.

Na tuto promluvu narážíme v *Odyssei* na každém kroku. (Ovšem pouze v jediné rovině: lžou si postavy, vypravěč nám nikdy nelže. Překvapení postav nejsou pro nás nikterak překvapivá. Dialog vypravěče se čtenářem není izomorfní se vzájemnými dialogy postav.) Nástup klamně promluvy je signalizován specifickým upozorněním: mluvčí se na tomto místě vždy dovolává pravdy.

Télemachos říká: „Avšak toto mi pověz a skutečnou pravdu mi řekni: / „Kdopak a odkud jsi rodem? Kde město i rodiče tvoji?...“ [I, 169–170]. Athéna, bohyně jiskrných zraků, mu odpovídá: „Já ti to povím tedy a skutečnou pravdu ti řeknu. / Mentés jméno je mé, můj otec – s pýchou to pravím – / statný je Anchialos a plavcům Tafiům vládnou...“ [I, 179–181].

Sám Télemachos lže pastýři vepřů i své matce, aby zatajil Odysseův příchod na Ithaku; a používá přitom formulí jako „já ti to povím, matko, a vyložím skutečnou pravdu“ [XVII, 108], „o tom však, nač se mne ptáš, zač prosíš mne, nikdy ti jinou / od pravdy odchýlnou zvěst bych neřekl...“ [XVII, 138–139].

Odysseus říká: „Eumaie, velice rád hned nyní bych Íkariovně, / moudré Pénélopei, dal úplně neklam-

nou zprávu...“ [XVII, 561–562]. O něco později následuje Odysseovo vyprávění před Pénélopou, utkané ze samých lží. Stejná věta zazní při setkání s Láertem: „Všechno ti povím tedy a vyložím skutečnou pravdu...“ [XXIV, 303]. A opět přicházejí na řadu nové lži.

Dovolávání se pravdy je tak příznakem lži. Tento zákon je zjevně natolik fixován, že Eumaios, pastýř vepřů, z něho dedukuje jeho korelát: pravda se mu jeví jako lež. Odysseus mu vypráví svůj život; toto vyprávění je od začátku do konce vymyšlené (a je samozřejmě uvedeno formulí: „Já ti to povím tedy a skutečnou pravdu ti řeknu“ [XIV, 192]), až na jeden detail: až na to, že Odysseus dosud žije. Eumaios věří všemu, ale dodává: „To však nebylo, mním, cos vyprávěl o Odysseu, / správné, nevěřím tomu. – Nač třeba ti, když jsi tak bídný, / lháti tak nazdařbůh? Stran návratu Odysseova / dobře to vím já sám: on všechněm se zprotivil bohům...“ [XIV, 363–366]. Jen ta část vyprávění, kterou má za nepravdivou, nepravdivá není.

Odysseova vyprávění

Jak vidno, lži se objevují nejčastěji v Odysseových vyprávěních. Těchto vyprávění je mnoho a vyplňují notnou část *Odysseie*. *Odysseia* tudíž není vyprávěním prvního stupně, ale vyprávěním o vyprávěních; je to vlastně zpráva o tom, co si vzájemně vyprávějí jednotlivé postavy. Zopakujme to ještě jednou: není tu nic, co by připomínalo primitivní a přirozené vyprávění. Takové vyprávění by muselo, jak se nám to jeví, zastrít svou podobu vyprávění; *Odysseia* ji však neustále vystavuje pozornosti. Ani vyprávění pronášené jménem vypravěče se nevymyká tomuto pravidlu, neboť uvnitř *Odysseie* se setkáváme se slepým aoidem, který zpívá právě o dobrodružstvích Odysseových. Toto zobrazení zároveň rychle obnažuje své meze. Evokovat uvnitř výpovědi proces vypovídání znamená vytvářet výpověď, jejíž vypovídací pro-

ces není nikdy ukončen. Vyprávění, které mluví o tom, jak se utváří, nemůže nikdy přestat – leda arbitrárně –, neboť stále zbývá ještě jedno vyprávění, stále je ještě třeba vyprávět o tom, jak ono vyprávění, jež právě píšeme nebo čteme, mohlo vzniknout. Literatura je nekonečná, právě v tom smyslu, že vypráví nekonečný příběh, příběh svého vlastního vznikání. Úsilí vyprávění vyslovit prostřednictvím autoreflexe sebe sama ovšem nemůže být než neúspěšné; každé nové prohlášení připojuje novou vrstvu k oné, která skrývá proces vypovídání. Tato nekonečná závrať skončí jen v tom případě, že diskurs získá dokonalou opacitu: od toho okamžiku se diskurs bude vyprávět, aniž bude mít potřebu hovořit také o sobě.

Vyprávějíci Odysseus takové výčitky nepocituje. Příběhy, které vypráví, vytvářejí na první pohled řadu variací, neboť pojednává stále totéž: vypráví svůj život. Avšak tenor příběhu se mění podle Odysseova partnera, a ten je pokaždé jiný: Alkinoos (naše referenční vyprávění), Athéné, Eumaios, Télemachos, Antinoos, Pénélopeia, Láertés. Množství těchto příběhů nečiní z Odysseá pouze ztělesnění klamně promluvy, ale umožňuje také odkrytí některé konstanty. Každé Odysseovo vyprávění je determinováno svým koncem, svým cílovým bodem: jeho úkolem je zdůvodnit současnou situaci. Tato vyprávění se vždy týkají hotové věci, *fait accompli*, a připojují minulost k přítomnosti: musí vyústit v „já – zde – nyní“. Pokud se různí, pak proto, že také situace, v nichž jsou pronášeny, jsou různé. Odysseus se objevuje dobře oblečen před Athénou a Láertem: vyprávění pak musí vysvětlit jeho bohatství. V jiných případech je naopak zahalen v cáry: vyprávěný příběh musí zdůvodnit tento stav. Obsah výpovědi je beze zbytku diktován procesem vypovídání. Jedinečnost tohoto typu diskursu vyvstane ještě zřetelněji, když si vzpomene na recentnější vyprávění, pro něž je jediným pevným prvkem nikoli cílový bod, ale bod výchozí. V těchto vyprávěních je každý krok dopředu krokem do neznáma, při každém novém pohybu je

znovu zpochybněno jejich směřování. V *Odyssei* určuje cestu, již je třeba projít, cílový bod. Vyprávění Tristrama Shandyho naopak nepřipojuje přítomnost k minulosti, ani minulost k přítomnosti, ale přítomnost k budoucnosti.

V *Odyssei* jsou dva Odysseové: jeden prožívá dobrodružství a druhý o nich vypráví. Je těžko říci, který z těch dvou je hlavní postavou. Ani sama Athéna v tom nemá jasno. „Lišák musel by býti, a pronhaný, kdo by tě předčil / v kdejakých úskocích lstných, byt' bůh měl s tebou se potkat. / Čtveráku, nádobo lstí, ó ferino – ty tedy ještě, / když se tu ve vlasti své již nacházíš, nevzdáš se klamu, / nenecháš šalebných slov, jež z hloubi jsou srdce ti milá“ [XIII, 291–295]. Jestliže to Odysseovi tak dlouho trvá, než se vrátí domů, pak proto, že to není jeho nejhlubší přání: jeho touha je touhou vypravěče (kdo vypráví Odysseovy lži, Odysseus, nebo Homér?). A vypravěč si přeje vyprávět. Odysseus se nechce vrátit na Ithaku, aby příběh mohl pokračovat. Tématem *Odysseie* není Odysseův návrat na Ithaku; tento návrat je naopak smrtí *Odysseie*, tímto návratem *Odysseia* končí. Tématem *Odysseie* jsou vyprávění, jež *Odysseiu* vytvářejí, tématem je *Odysseia* sama. A proto když se vrátí do své země, Odysseus o tom nepřemýšlí a neraduje se z toho; myslí jen na „šalebná slova“: myslí *Odysseiu*.

Prorocké futurum

Odysseova lživá vyprávění jsou jistou formou opakování: rozdílné diskursy zakrývají identickou referenci. Jinou formou opakování konstituuje zcela specifické – a pro *Odysseiu* příznačné – užití futura, jež bychom mohli nazvat prorockým. Znovu jde o totožnost reference, což tuto formu opakování sblížuje se lží; ale vedle této podobnosti je tu i symetrická opozice. V tomto případě jde o identické výpovědi, jejichž proces vypovídání je různý; u lži byl naopak

identický proces vypovídání a rozdíl se týkal výpovědí. Prorocké futurum *Odysseie* se naší obvyklé představě o opakování blíží více. Tato narativní modalita se objevuje v různých druzích předpovědí a vždy za ní následuje popis uskutečnění předpovězeného děje. Většina událostí *Odysseie* je takto vyprávěna vícekrát (mnohokrát byl předpovězen sám návrat Odysseův). Ale tato dvě vyprávění týchž událostí se nekladou na stejnou rovinu; uvnitř onoho diskursu, jímž je *Odysseia*, stojí proti sobě jakožto diskurs a skutečnost. Jak se zdá, futurum vskutku vstupuje vůči všem slovesným časům do opozice, jejímiž termíny jsou absence a prezence skutečnosti, tedy referentu. Pouze futurum existuje výlučně uvnitř diskursu; přítomnost a minulost se vztahují k aktu, který diskursem není.

Uvnitř prorockého futura můžeme rozlišit několik variant. Nejprve z hlediska stavu nebo postoje subjektu vypovídání. Někdy mluví ve futuru bohové; toto futurum pak není hypotézou, ale jistotou: to, co zamýšlejí, se také stane. Tak je tomu v případě Kirké, Kalypsó nebo Athény, které předpovídají Odysseovi, co jej potká. Vedle tohoto božského futura je věstecské futurum lidí: ti se pokoušejí číst znamení poslaná od bohů. Tak poté co přeletí orel, Helena vstane a řekne: „Poslyšte, já vám tu věc teď předpovím, jak mi to právě / do mysli vnukají bozi, a to se i vyplní, myslím: / [...] Odysseus opět se vrátí a pomstí se...“ [XV, 172–173, 177]. Další podobné lidské interpretace božských znamení jsou rozesety po celé *Odyssei*. Nakonec uvedme, že občas sami lidé rozvrhují svou budoucnost; tak Odysseus na počátku devatenáctého zpěvu předjímá do nejmenšího detailu scénu, která bude vzápětí následovat. S tím se shodují i některé imperativní promluvy.

Předpovědi bohů, proroctví věstců, záměry lidí – to vše se posléze uskutečňuje, vše se potvrzuje. Prorocké futurum nemůže být nepravdivé. Přesto existuje případ, kdy dochází k této nemožné kombinaci: když se Odysseus setkává s Télemachem a Pénélo-

pou na Ithace, předpovídá uvnitř svých klamných promluv, že Odysseus se vrátí do rodné země a znovu spatří své blízké. Futurum nemůže být nepravdivé, pokud je pravdivé – už pravdivé – to, co předpovídá.

Jinou škálu pododdlů nám nabízejí vztahy futura k instancím diskursu. Futurum, které se uskuteční na následujících stránkách, je pouze jedním z typů: nazvěme jej prospektivním futurem. Vedle něho existuje také retrospektivní futurum. To je onen případ, kdy je nám vyprávěna nějaká událost a je přitom připomenuto, že tato událost byla už kdysi předpovězena. Tak Kyklop, který se dozvídá, že jméno jeho trýznitele je Odysseus, zvolá: „Aj, již pochyby není, že dávná věštba mě stihla! / [...] Věstec tento mi řekl, že jednou to všecko se splní: / rukou Odysseovou že o zrak připraven budu...“ [IX, 507, 511–512]. Tak Alkinoos, když vidí, jak se jeho loď před městem mění v kámen, praví: „Aj, toť dávná věštba mě nyní postihla právě: / Otec často mi říkal, že Poseidón zanevřel na nás...“ atd. [XIII, 172–173]. – Každá ne-diskursivní událost je pouze inkarnací diskursu, skutečnost je pouze uskutečnění.

Můžeme-li si být natolik jisti naplněním předpovězených událostí, ovlivňuje to hluboce kategorii zápletky. *Odysseia* neobsahuje žádné překvapení; vše je řečeno předem; a všechno, co je řečeno, se také děje. To ji znovu staví do radikálního protikladu vůči vyprávěním, která přišla po ní, vyprávěním, v nichž hraje překvapení mnohem důležitější roli a v nichž nikdy nevíme, co bude dál. V *Odyssei* to nejenom víme, ale je nám to sdělováno s naprostou lhostejností. Tak se říká o Antinovi: „Ovšemť ostřený šíp měl první zakusit z rukou / statného Odysseá, jež tenkrát v neúctě choval...“ [XXI, 98–99]. Tato věta, jež se tu objevuje v diskursu vypravěče, by byla v modernějším románu nemyslitelná. Jestliže nadále označujeme jako zápletku nepřetržitou řadu událostí uvnitř příběhu, je to jen známka naší pohodlnosti. Co má ve skutečnosti společného kauzální zápletkou, na niž jsme si zvykli, s predestinační zápletkou *Odysseie*?

(3)

Lidé-vyprávění: *Tisíc a jedna noc*

„Co je postava, ne-li určující faktor děje? Co je děj, ne-li ilustrace postavy? Co zbude z obrazu nebo románu, který není popisem charakterů? Co jiného v něm hledáme a nalézáme?“

Tato zvolání pocházejí od Henryho Jamese a najdeme je v jeho slavné stati *The Art of Fiction* (1884). Lze z nich vyčíst dvě obecné ideje. První se týká nerozborného svazku mezi dvěma různými konstitutivními složkami vyprávění: postavami a dějem. Neexistuje postava mimo děj, ani děj nezávislý na postavě. V posledních řádcích se pak pokoutně vynořuje ještě druhá teze: jakkoli jsou obě konstitutivní složky nerozlučně spjaty, jedna z nich je přece jen důležitější než druhá: totiž postavy. Alias charaktery, vulgo psychologie. Každé vyprávění je „popisem charakterů“.

Jen vzácně máme příležitost pozorovat tak čistý případ egocentrismu, který se vydává za univerza-

listus. Budiž, Jamesovým teoretickým ideálem bylo vyprávění, v němž je vše podřízeno psychologii postav; cožpak ale lze přehlédnout existenci celé rozsáhlé literární tradice, v níž děje nikterak nejsou „ilustracemi“ postav, ale kde se naopak postavy podřizují ději a kde kromě toho slovo „postava“ označuje něco zcela jiného než psychologickou koherenci nebo popis charakteru? Tuto tradici, mezi jejíž nejproslulejší projevy patří *Odysseia* a *Dekameron*, *Tisíc a jedna noc* a *Rukopis nalezený v Zaragoze*, můžeme pokládat za mezní případ literárního apsychologismu.

Pokusme se jej zevrubněji analyzovat na příkladu dvou naposledy citovaných děl.¹

Když hovoříme o knihách jako *Tisíc a jedna noc*, obvykle se spokojujeme konstatací, že v nich nedochází k vnitřní analýze postav, že tu nejsou líčení duševních stavů. Popisujeme-li však apsychologismus tímto způsobem, nepřekračujeme hranice tautologie. Abychom tento fenomén popsali lépe, měli bychom vyjít z jisté představy o postupu tohoto vyprávění, které se řídí zákonem kauzálního zřetězení. Z tohoto pohledu budeme moci převést každý

¹ Dostupnost textů těchto knih je poněkud problematická. Pohnutý příběh překladů *Tisíce a jedné noci* je znám. Ve své studii se opírám o nový překlad Reného Khawama (I. *Dames insignes et Serviteurs galants*; II. *Les Cœurs inhumains*; III. *L'Épopées des voleurs*; IV. *Récits sapientiaux*, Paris, Albin Michel 1965–1967) a o překlad Gallandův (I–III, Paris, Garnier–Flammarion 1965). Pokud jde o text Potockého, ve francouzštině dosud v úplnosti nedostupný, opírám se o *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Paris, Gallimard 1958, 1967) a *Avadoro, histoire espagnole* (I–IV, Paris 1813). [Český překlad využívá monumentálního přetlumočení *Tisíce a jedné noci* z pera Felixe Tauerera (definitivního vydání v pěti svazcích, Praha, Odeon 1973–1975), které přihlíží ke všem nejvýznamnějším redakcím sbírky. Ne vždy se ovšem podařilo citáty identifikovat. Průkopnický Gallandův překlad, s jehož prvními třemi svazky pracuje Todorov, byl vydán (ve dvanácti svazcích) v Paříži v letech 1704–1717; Tauer jej označuje za zdařilou parafrázi a upozorňuje na to, že některá vyprávění nepocházejí z žádné z redakcí, ale byla zapsána přímo Gallandem (viz Tauer, V, s. 574). *Rukopis nalezený v Zaragoze* Jana Potockého je česky dostupný v překladu Jaroslava Simonidese (Praha, Odeon 1973).]

moment vyprávění do formy jednoduché věty, která vstupuje do konsekutivního vztahu (označíme jej +), nebo konsekventního vztahu (označíme jej =>) s větami, jež předcházejí, nebo následují.

První protiklad mezi vyprávěním, jehož hlasatelem je James, a vyprávěním *Tisíce a jedné noci* může být znázorněn takto: Máme-li větu „X vidí Y“, pro Jamese je důležité X, pro Šahrazádu Y. Psychologické vyprávění pokládá každý děj za cestu otevírající přístup k osobnosti toho, kdo jedná; děj je chápán jako výraz, ne-li symptom. Děj není uvažován sám o sobě, je vůči svému subjektu *transitivní*. Psychologické vyprávění je naopak charakterizováno *intransitivními* ději: děj je důležitý jako takový, a nikoli jako index nějakého charakterového rysu. *Tisíce a jedna noc* patří, dá-li se to tak říci, k *predikativní* literatuře: důraz se nikdy neklade na podmět věty, ale na predikát. Nejznámějším příkladem tohoto zahlazení gramatického podmětu je příběh námořníka Sindibáda. I Odysseus je v závěru svých dobrodružství ve srovnání se Sindibádem více určen: víme, že je lstivý, rozvážný apod. Nic takového nemůžeme tvrdit o Sindibádovi: vyprávění o něm, byť vedené v první osobě, je neosobní. Měli bychom je zapisovat nikoli „X vidí Y“, ale „vidíme Y“. Pouze ty největší cestopisy mohou konkurovat co do neosobnosti Sindibádovým příběhům; ovšem nikoli všechny cestopisy: vzpomeňme *Sentimentální cesty* Laurence Sterna!

K potlačení psychologie tu dochází již uvnitř *narrativní* věty; ještě úspěšněji je však uskutečňováno na poli *mezivětných* vztahů. Obecně platí, že jistý charakterový rys vyvolává děj; probíhá to však dvěma rozdílnými způsoby. Mohli bychom hovořit o protikladu *bezprostřední* kauzality a *kauzality zprostředkované*. První představuje typ „X je odvážný => X bojuje s netvorem“. V druhém případě za první větou nenásleduje žádná konsekvence; avšak v průběhu vyprávění se ukáže, že X je někdo, komu odvahy nechybí. Jde o *difúzní, přetržitou* kauzalitu, která

se neprojevuje jediným dějem, ale druhotnými příznaky řady dějů, jež jsou si často vzdálené.

Vyprávění *Tisíce a jedné noci* nicméně tuto druhou kauzalitu neznají. Dozvíme se, že sultánčiny sestry jsou žárlivé, a hned vzápětí vidíme, jak vyměňují sultánčiny děti za psa, kočku, kus dřeva. Kásim je lakomý: vypraví se proto za pokladem. Všechny charakterové rysy jsou bezprostředně kauzální; jakmile se objeví, vyvolávají děj. Vzdálenost mezi psychologickým rysem a dějem je nadto minimální; a spíše než o opozici vlastností/dějů tu jde o opozici mezi dvěma vidy děje: *durativnost/momentánnost*, *iterativnost/ne-iterativnost*. Sindibád rád cestuje (charakterový rys) => Sindibád se vypravuje na cestu (děj): rozdíl mezi vlastností a dějem se tu redukuje téměř na nulu.

Další způsob, jak zkoumat redukci této vzdálenosti, je klást si otázku, zda táž věta může mít v průběhu vyprávění více různých konsekvencí. V románu z 19. století za větou „X žárlí na Y“ může následovat „X se uchyluje do ústraní“, „X si bere život“, „X se dvoří Y“, „X škodí Y“. V *Tisíci a jedné noci* existuje jen jediná možnost: „X žárlí na Y => X škodí Y“. Stabilita vztahu mezi oběma větami zbavuje antecedent veškeré autonomie, veškerého *intransitivního* smyslu. Implikace má sklon přeměnit se v identitu. Kdyby byly konsekventy rozmanitější, antecedent by měl sám o sobě větší hodnotu.

Dotýkáme se zde zajímavé vlastnosti psychologické kauzality. Charakterový rys není prostou příčinou děje, ani jen jeho důsledkem: je obojím zároveň, právě tak jako děj. X zabíjí svou ženu, protože je krutý; je však krutý, protože zabíjí svou ženu. Kauzální analýza vyprávění nevede k počátku, prvotnímu a neměnnému, který by byl smyslem a zákonem následných obrazů. Jinak řečeno, chceme-li zachytit tuto kauzalitu v čistém stavu, musíme ji vyvázat z *lineárního* času. Příčina tu není prvotním *před*, je pouze jednou ze složek dvojice „příčina-důsledek“, a ani jednu z obou těchto složek nelze

kvalifikovat jako nadřazenou nebo časově předcházející.

Bylo by proto správnější říci, že psychologická kauzalita spíše dubluje událostní (dějovou) kauzalitu, než že by se s ní křížila. Děj vyvolává děj; a přitom se navíc – ale na jiné rovině – vynořuje psychologická dvojice příčina–důsledek. Na tomto místě si lze položit otázku psychologické koherence: tyto psychologické „doplňky“ mohou vytvářet systém, ale také nemusí. Pohádky *Tisíce a jedné noci* jsou toho opět vyhraněným dokladem. Vezměme proslulou pohádku o ‘Alí Babovi. Manželka Kásima, ‘Alí Babova bratra, je znepokojena mužovým zmizením. „Strávila tu noc v nářku a bdění...“ (Galland, III [Tauer, V, s. 18]). ‘Alí Baba přiváží rozčtvrcené tělo svého bratra a utěšuje svou švagrovou: „Buď [...] trpělivá, výsledek trpělivosti je jen dobro a spása a do úradků Božích odevzdání je vhodnější než truchlení a vyčítání. A vhodným a správným záměrem nyní jest, abych se ti stal mužem a ty aby ses mi stala ženou“ [Tauer, V, s. 20]. Reakce jeho švagrové je následovná: „Když manželka Kásimova uslyšela, co řekl ‘Alí Baba, utiřilo se něco z toho, co měla v sobě z leknutí a krutého žalu, ustal její pláč, vyschly jí slzy a pravila mu: ‚Já ti budu otrokyní poslušnou a služkou ochotnou a ve všem, co uvidíš správným, tě poslechnu...‘“ [Tauer, V, s. 20]. Kásimova žena takto přechází od zoufalství k radosti. Podobných příkladů je bezpočet.

Pravda, popíráme-li tu existenci psychologické koherence, mluvíme z pozic „zdravého“ rozumu. Bezesporu je i jiná psychologie, v níž tyto dva konsektivní akty mohou vytvářet jednotu. Pohádky *Tisíce a jedné noci* nicméně do sféry zdravého rozumu (folklóru) patří; a četnost příkladů nás dostatečně přesvědčuje o tom, že tu nejde o jinou psychologii, natož antipsychologii, ale právě o psychologii.

Postava vždycky nedeterminuje děj, jak tvrdí James; a každé vyprávění nespočívá v „popisu cha-

rakterů“. Ale co je potom postava? Pohádky *Tisíce a jedné noci* nám dávají velice jasnou odpověď, a tuto odpověď přebírá a potvrzuje i *Rukopis nalezený v Zaragoze*: postava je virtuální příběh, příběh jejího života. Každá nová postava znamená novou zápletku. Jsme v říši lidí-vyprávění.

Tato skutečnost hluboce ovlivňuje strukturu vyprávění.

Digrese a vložení

Jakmile se objeví nová postava, nevyhnutelně to znamená přerušování předcházejícího příběhu, aby nám mohl být vyprávěn nový příběh, ten, který objasňuje „jsem nyní zde“ nové postavy. Druhý příběh je zahrnut do prvního; tento postup nazýváme *vložením* <enchâssement>.

Není to ovšem jediná možná motivace vložení. *Tisíc a jedna noc* nám nabízí ještě další. Tak ve vyprávění *O rybáři a ifritovi* (Khawam, II [Tauer, I, s. 28nn.]) slouží vložené příběhy jako argumenty. Rybář zdůvodňuje svou tvrdost vůči ifritovi příběhem mudrce Dúbána; uvnitř tohoto příběhu král hájí své stanovisko příběhem o sokolu krále Sindibáda; vezír pak obhajuje své příběhem o princí a ghúle. Pokud postavy vložného příběhu jsou totožné s postavami příběhu rámcového, je i tato motivace zbytečná: v *Příběhu dvou sester, které žárlily na nejmladší* (Galland, III) vyprávění o vzdálení sultánových dětí z jeho paláce a jejich opětovném poznání zahrnuje vyprávění o získání kouzelných předmětů; jedinou motivací je tu časová posloupnost. Ale nástup lidí-vyprávění je nepochybně tou nejnápadnější formou vložení.

Formální struktura vložení je shodná (a rozumí se, že nejde o žádnou náhodnou shodu) se strukturou oné gramatické formy – zvláštního případu podřízenosti –, již moderní lingvistika dává stejné jméno (*embedding*). Pro objasnění této konstrukce můžeme použít následující německý příklad (německá

syntaxe umožňuje neobyčejně spektakulární demonstraci takovýchto vložení²):

Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung. (Ten, kdo oznámí muže, jenž vyvrátil kůl, který stojí na mostě nacházejícím se na cestě, která vede do Wormsu, obdrží odměnu.)

V této větě výskyt podstatného jména bezprostředně přivolává podřízenou větu, která – dalo by se říci – vypráví jeho příběh; ale protože i tato druhá věta obsahuje jméno, i ona vyžaduje podřízenou větu, a tak dále až k arbitrárnímu ukončení řetězce, které umožní postupné dopovězení všech takto přerušovaných vět. Vyprávění spočívající na principu vkládání má zcela stejnou strukturu, úlohu podstatného jména tu ovšem přebírá postava: každá nová postava s sebou nese nový příběh.

Soubor *Tisíce a jedné noci* obsahuje neméně závatné příklady vkládání. Rekord, jak se zdá, drží vyprávění o krvavé truhle (Khawam, I [srov. Tauer, I, s. 191nn.]). Zde totiž

Šahrazád vypravuje, že
Džaffar vypravuje, že
krejčí vypravuje, že
holič vypravuje, že
jeho bratr (a pět dalších bratří)...

Poslední příběh je příběhem pátého stupně; je však pravda, že první dva stupně jsou mezitím zcela zapomenuty a nehrají už žádnou roli. Jinak je tomu v případě jednoho z příběhů *Rukopisu nalezeného v Zaragoze* (Avadoro, III), kde

Alfonso vypráví, že
Avadoro vypráví, že
don López vypráví, že
Busqueros vypráví, že
Frasqueta vypráví, že...

a kde jsou všechny stupně s výjimkou prvního úzce provázány, a pokud je navzájem separujeme, budou nesrozumitelné.³

I když se vložený příběh přímo neváže s rámcovým příběhem (totožností postav), postavy mohou přecházet z jednoho příběhu do druhého. Tak holič vstupuje do příběhu krejčího (zachraňuje hrbáče). Co se týče Frasquety, prochází všemi přechodnými stupni a znovu se objevuje v příběhu Avadorově (je milenkou rytíře z Toleda); stejně je tomu u Busquero. V *Rukopise* mají tyto přechody z jednoho stupně na druhý komický účinek.

Proces vkládání kulminuje v autovložení, což znamená, že rámcový příběh je – na nějakém pátém nebo šestém stupni – zarámován sebou samým. Také v *Tisíci a jedné noci* se můžeme setkat s tímto „obnažením postupu“. Známý je komentář Borgešův: „Žádná [interpolace] není tak zneklidňující jako interpolace šestisté druhé noci, noci nejčarovější. Této noci slyší král z královských úst svůj vlastní příběh. Naslouchá počátečnímu vyprávění,

³ Nechci tu stanovovat, kolik toho v *Rukopisu nalezeném v Zaragoze* pochází z *Tisíce a jedné noci*, určitě je to však hodně velká porce. Upozorním pouze na některé z nejzápadnějších shod: jména Zibeldy a Emíny, dvou zločinných sester, připomínají jména Zubaidy a Amíny (*Příběh o třech kalandarech*, Galland, I [srov. Tauer, *Vypravování první mladice*, I, s. 120n.]); tchál Busqueros, který překazí dostaveníčko dona Lópeze, souvisí se žvanivým holičem, který spáchá stejný čin (Khawam, I [Tauer, *Vypravování krejčího*, I, s. 224n.]); půvabná žena, která se promění v upíra, se nachází v příběhu o princí a ghúle (Khawam, I [Tauer, I, s. 39nn.]); dvě manželky jednoho muže, které si lehnou za jeho nepřítomnosti do jednoho lože, se objevují v příběhu o Kamarazzamánovi a jeho manželkách (Galland, II [Tauer, II, s. 95nn.]). Jistě to však není jediný pramen *Rukopisu*.

² Vypůjčuji si tento příklad ze studie Kl. Baumgärtnera „Formale Erklärung poetischer Texte“, in: *Mathematik und Dichtung*, München, Nymphenburger 1965, s. 77.

které v sobě zajalo všechna ostatní, vyprávění, které – obludně – zajalo sebe samo... Necht' královna pokračuje a necht' nehybný král navěky naslouchá přetrženému příběhu *Tisíce a jedné noci*, nyní nekonečnému a kruhovému...“ Nic se nevymaní z narativního světa, neboť vstřebal zkušenost v její úplnosti.

Závažnost vkládání lze změřit rozměry vložených příběhů. Můžeme mluvit o digresích, jsou-li vložené příběhy delší než příběhy, z nichž vystupují? Můžeme pokládat za doplňky, za nemotivovaná vložení, všechny pohádky *Tisíce a jedné noci*, protože jsou bez výjimky vloženy do povídky o Šahrazádě? Stejně se lze ptát i v případě *Rukopisu*: zatímco základním příběhem je, zdá se, příběh Alfonsův, více než tři čtvrtiny knihy ve skutečnosti uzurpuje svými vyprávěními mnohomluvný Avadoro.

Jaký je však vnitřní význam vkládání, proč byly shromážděny všechny tyto prostředky, aby je zvýraznily? Sama struktura vyprávění nám dává odpověď: vložení ozřejmuje podstatnou vlastnost každého vyprávění. Neboť rámcové vyprávění je *vyprávěním o vyprávění*. Když vyprávíme příběh jiného vyprávění, to první proniká ke svému tajnému tématu a zároveň se zrcadlí v tomto obrazu sebe sama. Vložené vyprávění je jak obrazem onoho velkého abstraktního vyprávění, k němuž všechna ostatní vyprávění pouze dodávají drobné stavební kaménky, tak obrazem rámcového vyprávění, které mu bezprostředně předchází. Být vyprávěním o vyprávěních je údělem každého vyprávění, které se realizuje prostřednictvím vkládání.

Pohádky *Tisíce a jedné noci* vytýkají a symbolizují tuto vlastnost vyprávění nanejvýš zřetelně. Často se tvrdí, že pro folklór je příznačné opakování téhož příběhu; a opravdu, v arabských pohádkách je nezřídka jedno a totéž dobrodružství líčeno dvakrát i vícekrát. Toto opakování má však, aniž si to vždy uvědomujeme, svou přesnou funkci: nemá pouze zopakovat stejné dobrodružství, ale má také dát prostor vyprávění, v němž je takterá postava podává.

A většinou je právě toto vyprávění pro další rozvoj zápletky nejdůležitější. Nikoli dobrodružství královny Budúry, ale její vyprávění o tomto dobrodružství jí zjednává přízeň krále Armánúse (*Vypravování o Kamarazzamánovi a jeho manželkách* (Galland, II [Tauer, II, s. 95nn.]). Kútalkulúb nedokáže popostrčit svou zápletku, neboť jí není dovoleno vyprávět svůj příběh chalífovi (*Vypravování o Ghánimovi a Kútalkulúbě*, Galland, II [Tauer, I, s. 301nn.]). Princ Fírúž nedobývá srdce bengálské princezny tím, že podstupuje své dobrodružství, ale že jí o něm vypráví (*Příběh očarovaného koně*, Galland, III). Akt vyprávění není v *Tisíce a jedné noci* nikdy transparentní; naopak, právě on posouvá děj kupředu.

Výmluvnost a zvědavost. Život a smrt

Vypovídání promluvy se v arabské pohádce dostává interpretace, která zcela jednoznačně potvrzuje její důležitost. Jestliže všechny postavy neúnavně vyprávějí své příběhy, je tomu tak proto, že tento akt má nejvyšší posvěcení: vyprávět tu znamená žít. Nejvýmluvnější je případ Šahrazádin, jejíž život závisí výlučně na tom, zda bude moci pokračovat ve vyprávění; stejná situace se však neustále vrací i uvnitř této povídky. Potulný fakír – kalendar – si zasloužil hněv ifritův; ale pohne ho k milosrdenství, když mu vypráví příběh závistivcův (*Vypravování o nosiči a třech mladících*, Khawam, I [Tauer, I, s. 60nn.]). Otrok spáchal zločin; jeho pán má jedinou šanci, jak mu zachránit život. „Bude-li [tvůj příběh] podivuhodnější než to, co nám se přihodilo, dám ti jeho krev, ale nebude-li to podivuhodnější, dám tvého otroka zabít,“ říká chalífa (*Krvavá truhla*, Khawam, I [Tauer, *Vypravování o třech jablkách*, I, s. 145]). Čtyři osoby jsou obviněny z vraždy hrbáče; jeden z nich, dozorce, praví králi: „Dovolíš-li mi, povím ti příběh, který se mi stal nedávno, dříve než jsem našel tohoto hrbáče. A bude-li podivuhodnější než je-

ho příběh, daruješ nám život?“ I řekl král: „Ano.“ (*Vypravování o krejčím, hrbáči, židovi, dozorcí a křesťanovi*, Khawam, I [Tauer, I, s. 208]).

Vyprávění se tu rovná životu a absence vyprávění smrti. Jestli Šahrazádu nenapadnou další povídky, bude popravena. Něco takového se přihodí lékaři Dúbánovi, když se nalézá v nebezpečí života. Žádá na králi svolení, aby mohl vyprávět příběh o krokodýlovi; souhlas je mu však odepřen a on umírá. Dúbán se ale pomstí, a ke své pomstě volí stejné prostředky. Obraz této pomsty patří v *Tisíce a jedné noci* k těm nejkrásnějším: daruje nelítostnému králi knihu, aby si v ní četl, zatímco mu kat bude stínat hlavu. Kat utne Dúbánovi hlavu a hlava praví:

„Otevři knihu, ó králi!“ I otevřel ji král, ale shledal, že je slepena. Vložil si tedy prst do úst, smočil jej slinou a obrátil první list a druhý a třetí, ale listy bylo lze obracet jen s námahou. Tak obrátil král šest listů a pohlédl na ně, ale nenalezl na nich písmo. „Ó mudrci,“ děl král, „není v ní nic napsáno.“ Ale ten mudrc řekl: „Obrat víc než to!“ I obrátil tři další, ale trvalo to jen nepatrný čas a již se do něho vstřebal jed v téže chvíli, neboť ta kniha byla otrávena. V tom zavrával král, vykřikl a pravil: „Vstřebal se do mne jed!...“ (*Vypravování o rybáři a ifritovi*, Khawam, II [Tauer, I, s. 43–44]).

Bílá stránka je otrávená. Kniha, která nevypráví žádný příběh, zabíjí. Absence vyprávění znamená smrt.

Vedle této tragické ilustrace moci ne-vyprávění lze uvést druhou, veselejší: jistý dervíš vyprávěl všem kolemjdoucím, jak se zmocnit mluvčího ptáka. Ale nikomu z nich se to nepovedlo a všichni se změnili v černý kámen. Teprve princezna Parisád se ptáka zmocní a vysvobodí ostatní nešťastníky. „Chtěli znovu spatřit dervíše a poděkovat mu jak za laskavé přijetí, tak za prospěšné a – jak se přesvědčili – upřímně míněné rady. Dervíš však mezitím skonal, a nikdo nedokázal říci, zda zemřel stářím, nebo proto, že již nebylo třeba, aby někomu ukázal cestu

k získání oněch tří věcí, jež zajistily princezně Parisádě vítězství...“ (*Příběh dvou sester*, Galland, III). Člověk je jen vyprávění; a když jeho vyprávění něčemu neslouží, může zemřít. Vypravěč ho prostě zabije, neboť už neplní žádnou funkci.

Nakonec je třeba upozornit, že také nedokonalé vyprávění se za jistých okolností rovná smrti. Tak dozorcí, který tvrdil, že jeho příběh je lepší než příběh hrbáčův, říká čínský král, poté co si jej vyslechl: „Tohle není rozkošnější než příběh toho hrbáče, nýbrž příběh hrbáčův je rozkošnější. A musíte být pověšeni, vy všichni.“ (Khawam, I [Tauer, I, s. 216]).

Absence vyprávění však není jediná souvztažná položka k vyprávění-životu. Také na toho, kdo chce vyprávění slyšet, číhá smrtelné nebezpečí. Jestliže výmluvnost zachraňuje před smrtí, zvědavost ji přivolává. Tento zákon leží v základech zápletky jedné z nejbohatších pohádek souboru, *Vypravování o nosiči a třech mladících* (Khawam, I [Tauer, I, s. 60nn.]). Tři mladé bagdáské paní přijmou do svého domu neznámé muže. Na oplátku za rozkoše, jichž se jim dostane, musí muži dodržet jedinou podmínku: „že nebudou mluvit o tom, po čem jim nic není, sic doslechnou se nemilého překvapení“ [Tauer, I, s. 69]. Avšak to, co muži spatří, je tak zvláštní, že naléhají, aby jim tři paní vyprávěly své příběhy. Jakmile vysloví toto přání, ženy zavolají své otroky. „Ona pak pravila: „Spoutejte tyhle mnohomluvné muže a svažte je k sobě!“ I učinili tak a řekli: „Ó zahalená paní, naříd nám srazit jim šíje!“ [Tauer, I, s. 75]. Muži mají být zabiti, neboť žádost o vyprávění, zvědavost, se trestá smrtí. Může něco změnit tento ortel? Ano, zvědavost jejich katů. A skutečně, jedna z žen praví: „Každý z vás mi bude vypravovat svůj příběh a proč k nám přišel, potom si pohladí hlavu a půjde svou cestou...“ [Tauer, I, s. 76]. Pokud zvědavost adresáta neznamená jeho vlastní smrt, vrací život odsouzeným; přirozeně za podmínky, že každý bude vyprávět příběh. Nakonec se situace ještě jednou převrátí: chalífa, který byl v přestrojení rovněž hostem tří pa-

ní, si je nazítří předvolá do paláce. Všechno jim promine; avšak za jedné podmínky: že budou vyprávět... Postavy této knihy jsou posedlé příběhy. Výkřik, který se ozývá z *Tisíce a jedné noci*, zní „peníze, nebo život!“, ale „vyprávění, nebo život!“.

Tato zvědavost je zároveň pramenem nespočetných vyprávění i neustálého ohrožení. Kalandar může šťastně žít ve společnosti deseti mladíků slepých na pravé oko, ale za jediné podmínky: „netaž se, co je s námi, ani proč jsme jednoocí“ [Tauer, I, s. 113]. Otázka však padne a je po klidu. Aby se mu dostalo odpovědi, vypraví se kalandar do nádherného paláce. Žije tam jako král, obklopen čtyřiceti krásnými dívkami. Když jednoho dne odcházejí, kladou mu na srdce, aby nevstupoval do jisté komory, nechce-li se připravit o svou blaženost. Varují ho: „Obáváme se, že budeš jednat proti našemu příkazu, až odejdeme od tebe...“ [Tauer, I, s. 116]. Má-li volit mezi štěstím a zvědavostí, kalandar neváhá ani chvíli: volí zvědavost. Stejně nepoučitelný je i Sindibád: přes všechny pohromy vyráží vždy znovu na cestu. Chce od života, aby mu vyprávěl stále nové a nové příběhy.

Hmatatelným výsledkem této zvědavosti jsou pohádky *Tisíce a jedné noci*. Kdyby jejich postavy daly přednost štěstí, kniha by nebyla napsána.

Vyprávění s doplňkem a vyprávění zarovnávajících

Aby postavy mohly žít, musí vyprávět. Takto se prvotní vyprávění dělí a násobí na tisíc a jednu noc podivuhodných příběhů. Zkusme nyní zvolit opačné hledisko – nikoli už hledisko rámcového vyprávění, ale hledisko vloženého příběhu – a ptát se: proč má vložený příběh zapotřebí, aby byl zasazen do jiného vyprávění? Jak si máme vysvětlit, že si sám nestačí a že vyžaduje jakési prodloužení sebe sama, totiž rámec, v němž se stává prostou částí jiného vyprávění? Zkoumáme-li vyprávění nikoli jako vyprávění

zahrnující jiná vyprávění, ale jako zahrnující se vyprávění, objeví se cosi zvláštního. Vysvitne, že každé vyprávění v sobě nese cosi *navíc*, cosi, co je přesahuje, určitý nadbytečný doplněk, který zůstává mimo uzavřený tvar, vyprodukovaný rozvojem zápletky. Zároveň – a právě proto – znamená to něco navíc, čím se vyprávění vyznačuje, také určité minus. Tento doplněk je rovněž nedostatkem; a má-li být tomuto nedostatku, vytvořenému nadbytečným doplňkem, odpomoženo, je nezbytné další vyprávění. Tak vyprávění o nevděčném králi, který dá popravít moudrce Dúbána, poté co ten mu zachránil život, v sobě uzavírá něco víc než jen tento příběh. Rybář jej ostatně vypraví právě pro tento přesah, pro tento doplněk: doplněk, který bychom mohli shrnout do formule: „nevděčník si nezaslouží soucit“. Tento doplněk vyžaduje, aby byl začleněn do jiného příběhu; a stává se tak prostým argumentem, jež rybář použije vůči ifritovi, když prožívá podobné dobrodružství jako kdysi Dúbán. Avšak příběh rybářův a ifritův má také doplněk, který vyžaduje další vyprávění; a není žádný důvod, proč by se to mělo někdy zastavit. Snaha o zarovnání je tedy lichá: vždy tu bude nějaký doplněk, který čeká na vyprávění, jež dosud nezačalo.

Tento doplněk na sebe bere v *Tisíci a jedné noci* rozmanité formy. Jednou z nejznámějších je forma argumentu, tak jak jsme ji právě popsali: vyprávění se stává prostředkem, jak přesvědčit adresáta. Na vyšších úrovních vkládání se doplněk přetváří v prostou verbální formuli, v sentenci, jež je ve stejné míře určena postavám i čtenáři. Větší zapojení čtenáře je ostatně rovněž možné (není však typické pro *Tisíc a jednu noc*): reakce vyprovokovaná četbou je také doplněk. Zde pak platí tento zákon: čím úplněji je tento doplněk spotřebován uvnitř vyprávění, tím menší je reakce, k níž je vyzýván čtenář. Pláčeme nad *Manon Lescaut*, nikoli nad *Tisícem a jednou nocí*.

Uveďme příklad morální sentence. Dva přátelé se přou o původ bohatství: stačí mít na začátku peníze?

Následuje příběh, který ilustruje jednu z předložených tezí; po něm se vypráví druhý příběh, který ilustruje tezi opačnou. Nakonec je učiněn tento závěr: „Peníze nejsou vždy bezpečným prostředkem k tomu, abychom získali další a stali se boháči“ (*Příběh Kogii Hasana Alhabala*, Galland, III).

Tak jak jsme to mohli pozorovat u příčiny a psychologické odezvy, také v tomto případě je třeba uvažovat tento logický vztah mimo lineární čas. Vyprávění buď předchází maximálně, nebo za ní následuje, nebo obojí zároveň. Podobně určité novely *Dekameronu* vznikly proto, aby ilustrovaly jistou metaforu (například „vyčistit sud“), zároveň ji však vytvářely. Dnes už nemá smysl ptát se, zda v tomto případě metafora zrodila vyprávění, nebo vyprávění metaforu. Borges dokonce navrhl obrácené vysvětlení pro celý soubor *Tisíce a jedné noci*: „Ta myšlenka [Šahrazádina vyprávění]... je, jak se zdá, pozdější než název souboru a vznikla proto, aby se názvu dostalo zdůvodnění.“ Otázka počátku se ve skutečnosti neklade; stojíme mimo tento počátek a nedokážeme ho uvažovat. Vyprávění s doplňkem není původnější než vyprávění zarovnávací; a naopak; každé vyprávění odkazuje k jinému vyprávění v řadě zrcadlení, které může skončit, jen pokud ustrne ve věčném trvání – což je případ autovlození.

Takové je tedy to ustavičné rojení příběhů v tom zázračném stroji na vyprávění, jímž je *Tisíc a jedna noc*. Každý příběh musí učinit explicitním svůj proces vypovídání; to však znamená, že musí následovat nové vyprávění, v němž se tento proces vypovídání stává pouhou součástí výpovědi. Takto se vyprávěcí příběh vždy znovu stává vyprávěným příběhem, v němž se odráží a v němž nachází svůj obraz nový příběh. Kromě toho každé vyprávění musí vytvářet nová vyprávění; uvnitř sebe sama – aby jeho postavy mohly žít – a mimo sebe sama – aby se v nich spotřeboval doplněk, jež v sobě nutně nese. Zdá se, že početní překladatelé *Tisíce a jedné noci* vesměs podléhali působení tohoto narativního stroje: žádný

z nich se nedokázal spokojit s prostým a věrným překladem originálu; naopak každý přidával nebo vypouštěl jednotlivé příběhy (což je také způsob, jak vytvářet nová vyprávění, neboť vyprávění je vždycky výběr). Samo překládání – proces opakovaného vypovídání – představuje nový příběh. Nečeká však už na svého vypravěče: Borges jej částečně odvyprávěl ve svých *Překladatelch Tisíce a jedné noci*.

Jak vidno, je tolik důvodů, proč se vyprávění nemohou nikdy zastavit, že se chtě nechtě musíme ptát: co se odehrává před prvním vyprávěním? a co nastane po tom posledním? Povídky *Tisíce a jedné noci* odpovídají – zajisté velmi ironicky – i těm, kdo chtějí znát před a potom. První příběh, příběh Šahrazádin, začíná těmito slovy, do nichž lze vložit veškerý možný smysl (a vlastně bychom ani nemuseli otevírat knihu, abychom si je přečetli, měli bychom je prostě uhodnout, tak dobře jsou na svém místě): „Vypravuje se...“ Je zbytečné hledat počátek všech vyprávění v čase, to čas se počíná ve vyprávění. A je-li před prvním vyprávěním „vypravovalo se“, za posledním stojí „bude se vypravovat“. Má-li se příběh zastavit, musí nám být řečeno, že okouzlený chalífa přikázal, aby byl zapsán zlatými písmeny do královských análů. To proto, aby se „tento příběh rozšířil do všech stran a byl všude vyprávěn do nejmenších podrobností“.

(4)

Gramatika vyprávění: *Dekameron*

Při běžném metaforickém užívání termínů, jako je „jazyk“, „gramatika“, „syntaxe“ apod., obvykle zapomínáme, že tato slova by mohla mít svůj přesný význam i tehdy, nevztahují-li se k přirozenému jazyku. Protože máme v úmyslu zabývat se „gramatickou vyprávěním“ <„la grammaire du récit“>, musíme napřed upřesnit, v jakém smyslu chápeme slovo „gramatika“.

V samých počátcích myšlení o jazyce se objevila hypotéza, podle níž lze v jazycích i přes jejich zřejmé odlišnosti odhalit společnou strukturu. Zkoumání této univerzální gramatiky pak pokračovalo se střídavými úspěchy po více než dvacet století. Před naší dobou dosáhlo vrcholu nepochybně u modistů 13. a 14. století; jeden z nich, Robert Kilwardby, formuloval jejich přesvědčení takto: „Gramatika může být vědou jedině tehdy, je-li jediná pro všechny. Jen shodou okolností gramatika sděluje pravidla vlastní

některému jednotlivému jazyku, například latině nebo řečtině; stejně jako se geometrie nezabývá konkrétními čarami nebo plochami, tak i gramatika stanoví správnost diskursu do té míry, jak diskurs abstrahuje od reálného jazyka [podle současného úzu bychom navzájem vyměnili termíny *diskurs* a *jazyk*]. Předmět gramatiky je stejný pro všechny.“¹

Jakmile však připustíme existenci univerzální gramatiky, nemůžeme ji omezovat jen na samotné jazyky. Taková gramatika zjevně obsahuje nějakou psychologickou skutečnost; v této souvislosti lze citovat Boase, jehož svědectví je o to cennější, že on sám inspiroval antiuniverzalistickou jazykovědu: „Výskyt nejzákladnějších gramatických pojmů ve všech jazycích je třeba posuzovat jako důkaz jednotnosti základních psychologických procesů“ (*Handbook*, I, s. 71). Tato psychologická skutečnost vyvolává představu, že táž struktura existuje i jinde než v jazyce.

Takové jsou předpoklady, jež nás opravňují k tomu, abychom hledali tutéž univerzální gramatiku i při studiu jiných symbolických aktivit člověka, než je přirozený jazyk. Jelikož existence univerzální gramatiky je stále hypotetická, je nepochybné, že výsledky takto zaměřeného výzkumu budou pro její poznání stejně důležité jako například výsledky studia francouzštiny. Bohužel máme k dispozici jen velmi málo důkladně propracovaných výzkumů zaměřených na gramatiku symbolických aktivit; jedním z nečetných příkladů je Freudovo zkoumání snového jazyka. Lingvisté se však nikdy nepokusili vzít tyto studie v úvahu, když se tážali po povaze univerzální gramatiky.

Teorie vyprávění tak bude moci přispět k poznání této gramatiky, neboť i vyprávění patří mezi symbolické aktivity. Vzniká tu oboustranný vztah: můžeme

¹ Citováno podle G. Wallerand, *Les œuvres de Siger de Courtray* (Les philosophes belges, VIII), Louvain, Institut supérieur de philosophie de l'Université 1913.

si půjčovat kategorie z bohatého pojmového aparátu jazykovědy, avšak současně se musíme vyvarovat trpné podřízenosti vůči běžným lingvistickým teoriím; je naopak možné, že studium narace nás dovede k opravení představy o jazyce, jež se nachází v gramatikách.

Na několika příkladech bych chtěl doložit, jaké otázky vznikají při popisu vyprávění, jestliže je studium zaměřeno uvedeným směrem.²

1. Položme si napřed otázku slovních druhů. Každá sémantická teorie slovních druhů se musí zakládat na rozlišení mezi popisem a pojmenováním. Jazyk plní stejně dobře obě funkce a jejich vzájemné prolínání ve slovní zásobě způsobuje, že často zapomínáme na jejich rozdílnost. Jestliže řeknu „dítě“ <„l'enfant“>, slouží toto slovo k popisu nějakého objektu, k výčtu jeho vlastností (věk, vzrůst atd.), ale současně mi umožňuje identifikovat jistou časoprostorovou celistvost a nějak ji pojmenovat (zde například prostřednictvím členu). Tyto dvě funkce jsou v jazyce rozloženy nepravidelně: vlastní jména, zájmena (osobní, ukazovací apod.) a členy slouží především k pojmenování, zatímco jména obecná, slovesa, adjektiva a adverbia jsou hlavně popisná. Jde tu však jen o převládající tendenci, a proto je výhodné chápat popis a pojmenování jako možnost posunu mezi jménem vlastním a obecným; tyto slovní druhy se stávají jednou nebo druhou formou takřka náhodně. Tak je možno vysvětlit to, že se obecná jména mohou snadno proměnit ve vlastní (Hôtel „Avenir“) a naopak („un Jazy“); každá z těchto dvou podob funguje v obou procesech, ale v různém stupni.

² Všechna vyprávění, o nichž se zmiňuji, pocházejí z Boccacciova Dekameronu. Římská číslice označuje den, arabská číslice novelu. [Citovaný český překlad: Dekameron, přel. Radovan Krátký, 6. vyd. Praha, SNKLHU 1960.] - Podrobnější rozbor vyprávění lze najít v mé studii *Grammaire du Décaméron*, Haag, Mouton 1969.

Abychom se mohli zabývat strukturou zápletky nějakého vyprávění, musíme si napřed tuto zápletku shrnout do jakéhosi resumé, v němž každému jednotlivému ději <action>, součásti daného příběhu, bude odpovídat jedna věta. Opozice mezi pojmenováním a popisem se tu objeví mnohem výrazněji než v jazyce. Agentům ve větách (podmětům a předmětům) budou vždy odpovídat ideální vlastní jména (sluší se tu připomenout, že původním významem „vlastního jména“ není „jméno, jež někomu náleží“, nýbrž „jméno ve vlastním slova smyslu“, „jméno par excellence“). Bude-li agentem v nějaké větě obecné jméno (substantivum), musíme je podrobit rozboru, který rozliší uvnitř jednoho a téhož slova jeho stránku pojmenovací i popisnou. Řekne-li někdo například „francouzský král“ nebo „vdova“ nebo „sluha“, jak to často dělá Boccaccio, znamená to, že identifikuje jedinečnou osobu a současně popisuje některé její vlastnosti. Takový výraz se rovná jedné celé větě: jeho popisná stránka představuje predikát této věty a stránka pojmenovací vytváří jeho podmět. Věta „Francouzský král se vydává na cestu“ vlastně obsahuje dvě věty: „X je králem Francie“ a „X se vydává na cestu“, v nichž X plní funkci vlastního jména, přestože toto vlastní jméno se v novele nevyskytuje. Agent nemůže být obdařen nějakými vlastnostmi; připomíná spíše jakousi prázdnou formu, jež je naplňována různými predikáty. Nemá víc významu než například zájmeno „ten“ ve výrazech „ten, kdo utíká“ nebo „ten, kdo je odvážný“. Gramatický podmět vždy postrádá vlastní rysy, protože ty může získat jen v dočasném spojení s nějakým predikátem.

Popis tedy ponecháme výhradně v rámci predikátu. Abychom nyní mohli mezi predikáty rozlišit několik typů, musíme se blíže seznámit s konstrukcí vyprávění. Nejmenší úplná zápleтка spočívá v přechodu z jednoho rovnovážného stavu do druhého. Ideální vyprávění začíná vyrovnanou situací, která je pak narušena nějakou silou. Tím

vzniká nerovnovážený stav; působením síly v opačném směru je opět nastolena rovnováha; tato druhá rovnováha se podobá té výchozí, ale nikdy s ní není totožná.

Z toho vyplývá, že se ve vyprávění setkáváme s dvěma typy epizod: jedny popisují stav (rovnováhy nebo nerovnováhy), druhé přechod od jednoho stavu ke druhému. První typ je poměrně statický a možno říci iterativní, neboť obdobné děje mohou být opakovány donekonečna. Naproti tomu druhý typ je dynamický a v podstatě se odehraje jen jedenkrát.

Tato definice dvou typů epizod (a tedy i vět, jež je zaznamenávají) nám umožňuje srovnat je se dvěma slovními druhy, a to s adjektivem a slovesem. Jak už bylo mnohokrát řečeno, opozice mezi slovesem a adjektivem nespočívá v naprostém protikladu mezi *dějem a vlastností*, nýbrž v opozici dvou vidů, pravděpodobně iterativního a ne-iterativního. Narativními „adjektivy“ tedy budou predikáty popisující rovnovážné nebo nerovnovážné stavy, zatímco „slovesy“ se stanou ty predikáty, jež popisují přechod z jednoho stavu do druhého.

Mohlo by se zdát zvláštní, že náš seznam slovních druhů neobsahuje substantiva. Avšak substantivum je vždy možno převést na jedno nebo více adjektiv, jak si povšimli někteří lingvisté. Například H. Paul napsal: „Adjektivum označuje vlastnost jednoduchou nebo takovou, jež je představována jako jednoduchá; substantivum obsahuje souhrn vlastností“ (*Prinzipien der Sprachgeschichte*, § 251). Substantiva v *Dekameronu* se takřka vždy redukuje na adjektivum; například „šlechtic“ (II, 6; III, 9), „hrabě“ (II, 8), „král“ (X, 6; X, 7) nebo „anděl“ (IV, 2) vyjadřují vždy jedinou vlastnost, a to „být vznešeného původu“. Je třeba ještě poznamenat, že francouzská slova, jimiž označujeme tu či onu vlastnost nebo ten či onen děj, neurčují jednoznačně, o jaký narativní slovní druh půjde. Kupříkladu vlastnost může být označena adjektivem stejně jako substantivem nebo třeba slovním spojením. Jde tu totiž o adjektiva či

Substantivum
plo se s nimi adjektivy

slovesa náležející do gramatiky vyprávění, nikoli do gramatiky francouzštiny.

Uvedme příklad, který nám umožní ilustrovat tyto narativní „slovní druhy“. Peronella přijímá v přítomnosti manžela, chudého zedníka, svého milence. Jednoho dne se však manžel vrátí dříve než obvykle. Peronella ukryje milence do sudu; když manžel vejde do světnice, řekne mu, že je tu někdo, kdo chce koupit sud a teď si ho zrovna prohlíží. Manžel jí uvěří a je potěšen vyhlídkou na prodej. Vleze do sudu, aby ho uvnitř vyčistil; milenec zatím souloží s Peronellou, která strčila hlavu a ruce do sudu a ucpala tak otvor (VII, 2).

Agenty tohoto příběhu jsou Peronella, milenec a manžel. Všichni tři odpovídají narativním vlastním jménům, přestože dva poslední nejsou pojmenováni; můžeme je označit X, Y, Z. Slova milenec a manžel nás navíc informují o určitém stavu (ve hře je tu legálnost jejich vztahu k Peronelle); fungují tedy jako adjektiva. Tato adjektiva popisují počáteční rovnovážný stav: Peronella je manželkou zedníka, nemá tudíž právo souložit s jinými muži.

Nato dochází k přestoupení tohoto zákona: Peronella přijímá milence. Jde tu zjevně o „sloveso“, které bychom mohli označit jako: porušit, překročit (zákon). Toto sloveso nastoluje stav nerovnováhy, neboť manželský zákon už není respektován.

Od tohoto okamžiku jsou dvě možnosti, jak rovnováhu znovu obnovit. Je možné potrestat nevěrnou ženu; tento děj by ovšem vrátil rovnováhu v její počáteční podobě. Avšak novela (nebo přinejmenším Boccacciova novela) nikdy nepopisuje takovéto opakování počátečního řádu. Sloveso „potrestat“ je takto sice uvnitř novely přítomno (jako nebezpečí, jež hrozí Peronelle), ale nerealizuje se, zůstává jen virtuální. Druhá možnost spočívá v hledání prostředku, který by umožnil vyhnout se trestu. Právě to činí Peronella. Nalezne tento prostředek a (travestuje) nerovnovážnou situaci (přestoupení zákona) v situaci rovnovážnou (koupě sudu neporušuje manželský zákon). Máme tu

travestuje

tedy co dělat se třetím slovesem: „travestovat“. Ko-
nečným výsledkem je znovu stav, tedy adjektivum: je
nastolen, byť nikoli explicitně, nový zákon, podle ně-
hož má žena právo uskutečnit svá přání.

Z toho vyplývá, že rozbor vyprávění nám umož-
ňuje vyčlenit formální jednotky, jež se nápadně po-
dobají slovním druhům: vlastnímu jménu, slovesu,
adjektivu. Protože při takovém rozboru ponechává-
me stranou slovní materiál, na němž tyto jednotky
spočívají, můžeme je popsat jasněji a zřetelněji než
tehdy, zabýváme-li se nějakým konkrétním jazy-
kem.

2. V gramatikách se obvykle rozlišují *primární* kate-
gorie, umožňující definovat slovní druhy, od katego-
rií *sekundárních*, což jsou vlastnosti slovních druhů,
například slovesný rod, vid, způsob, čas apod. Vez-
měme si nyní jako příklad kategorii slovesného
způsobu a podívejme se, jakými proměnami pro-
chází v gramatice vyprávění.

Způsob narativní věty vyjadřuje vztah, jež k ní
zaujímá dotyčná postava; postava přitom hraje roli
subjektu vypovídání. Napřed je třeba rozlišit dvě
modální třídy: na jedné straně *indikativ*, na straně
druhé všechny ostatní způsoby. Tyto dvě skupiny
jsou v protikladu jako skutečnost proti neskutečné-
mu. Věty v indikativu vnímáme jako výpověď o dě-
jích, které se opravdu udály; je-li ve větě jiný způ-
sob, znamená to, že děj se neuskutečnil, nicméně
virtuálně existuje (například možné potrestání Pe-
ronelly).

Starší mluvnice vysvětlovaly existenci modálních
vět tím, že jazyk slouží nejen k popisování skuteč-
nosti, nýbrž také k vyjadřování naší vůle. Z toho
v mnoha jazycích vyplývá těsný vztah mezi sloves-
nými způsoby a budoucím časem, který obvykle
znamená také jen záměr. Nebudeme se tímto jevem
zabývat do všech důsledků, ale pokusíme se stanovit
základní dichotomii mezi způsoby užívanými
v *Dekameronu*. Poukážeme na čtyři z nich v souvis-

losti s otázkou, zda jsou, nebo nejsou spojeny s vůlí.
Podle této dichotomie se vydělí dvě skupiny: způso-
by vyjadřující *vůli* a ty, jež vyjadřují *hypotézu*.

Způsoby vyjadřující vůli jsou dva: obligativ a opta-
tiv. *Obligativ* <*obligatif*> je způsob věty, která se
nutně realizuje; zákon *společnosti* určuje nikoli in-
dividuální, nýbrž *kódovaná vůle*. Proto má obligativ
zvláštní postavení: zákony se rozumí samy sebou,
nejsou pojmenovány (protože to není třeba), a tak je
čtenář nemusí ani postřehnout. Potrestání v *Deka-
meronu* patří k obligativu, protože je přímým dů-
sledkem *společenských zákonů* a je stále přítomno,
i když k němu nakonec třeba nedojde.

Optativ <*optatif*> odpovídá dějům, které si přeje
nějaká postava. V jistém smyslu může každou větu
předcházet táž věta v optativu, neboť všechny děje
v *Dekameronu* – byť v různém stupni – vyplývají z to-
ho, že někdo si přeje, aby se ten či onen děj uskuteč-
nil. *Zřeknutí se* <*renoncemen*> je zvláštním druhem
optativu: je to vlastně optativ napřed vyslovený, a po-
tom popřený. Tak například Pietro se zřekne původního
přání proměnit svou ženu v kobylu, když se dozví
o podrobnostech této proměny (IX, 10). Stejně tak se
Ansaldo vzdá touhy zmocnit se Dianory, když zjistí,
jak byl její manžel šlechtný (X, 5). V jedné novele se
setkáme s optativem na druhou: Gillette touží nejen
spát se svým manželem, ale touží také, aby ji její
manžel miloval, tj. aby se stal podmíněm optativní vě-
ty, jinými slovy touží po touze toho druhého (III, 9).

→ Další dva způsoby, *podmiňovací* a *předpovídací*,
mají nejen společnou sémantickou charakteristiku
(hypotéza), ale liší se od předchozích také zvláštní
syntaktickou strukturou: nevztahují se totiž k jedné
izolované větě, nýbrž ke sledu dvou vět. Přesnější ře-
čeno týkají se vztahu mezi těmito dvěma větami, jež
jsou vždy vzájemně propojené, avšak k nimž může
→ subjekt vypovídání zaujímat odlišné postoje.

Podmiňovací způsob <*conditionnel*> lze definovat
jako způsob, jenž vzájemně propojuje dvě přívlast-
kové věty, a to tak, že podmět druhé věty a ten, kdo

X's...
N Zvolnosti

klade podmínku, jsou jedna a táž postava (tento způsob bývá také označován jako zkouška). V novele IX, 1 podmiňuje Francesca svou lásku tím, že Riuccio a Alessandro musí oba vykonat statečný čin; jestliže obstojí při zkoušce odvahy, Francesca vyhoví jejich naléhání. Podobně v novele X, 5 požaduje Dianora na Ansaldovi zahradu, která by v lednu byla rozkvetlá jako v květnu; jestliže se mu to povede, bude jeho. V jedné novele se zkouška dokonce stane hlavním tématem: Pyrrhos žádá po Lydii, aby mu dokázala svou lásku tím, že vykoná tři činy: má před manželovými očima zabít jeho nejlepšího krahujce, vyškubnout manželovi chomáč vousů z brady a konečně vytrhnout mu jeho nejlepší zub. Teprve až Lydia dokoná zkoušku, bude Pyrrhos ochoten se s ní milovat (VII, 9).

Předpovídací způsob <prédicatif> má tutéž strukturu jako způsob podmiňovací, avšak předpovídající subjekt nesmí být totožný se subjektem druhé věty (tj. s důsledkem); v tom se podobá způsobu „transrelativnímu“ popsanému Whorfem. Podmětu první věty se netýká žádné omezení. Může být například totožný se subjektem vypovídání (v novele I, 3 si Saladin řekne: když se mi podaří nastražit na Melchisedecha past, dá mi peníze; v X, 10 si řekne Gualtieri: když budu krutý ke Griseldě, přestane mě poslouchat). Obě věty mohou mít též podmět (IV, 8: matka se domnívá, že jestliže se Girolamo vzdálí z města, nebude už milovat Salvestru; VII, 7: Beatrice předpokládá, že je-li její manžel žárlivý, vstane a půjde se podívat do zahrady). Tyto předpovědi jsou někdy úmyslně vyvolané: například v posledně zmíněné novele se Beatrice chce vyspat s Lodovikem, a proto řekne svému manželovi, že jí Lodovico nadbíhá; podobně v novele III, 3 si paní, aby vyvolala lásku jednoho urozeného muže, stěžuje jeho příteli, že se jí onen muž bez ustání dvoří. Předpovědi ve zmíněných novelách (v obou případech se vyplní) pochopitelně nevznikají samy od sebe: slova tu vytvářejí skutečnosti, místo aby je opisovala.

PREDPŮVÍDACÍ

Z toho důvodu se domníváme, že předpovídací způsob je zvláštním projevem logiky pravděpodobnosti. Postava předpokládá, že určitý děj vyvolá nějaký další, protože tato příčinnost odpovídá obecné pravděpodobnosti. Nesmíme však zaměňovat tuto pravděpodobnost v rovině postav se zákonitostmi, jež pocituje jako pravděpodobné čtenář. Taková zámena by nás nutila hledat pravděpodobnost každého jednotlivého děje, zatímco pravděpodobnost spojená s postavami má svůj přesný formální výraz, a tím je předpovídací způsob.

Pokud bychom chtěli názorněji vystihnout vztahy představované zmíněnými čtyřmi způsoby, uvedli bychom vedle opozice „přítomnost/nepřítomnost vůle“ další dichotomii, jež staví do protikladu optativ a podmiňovací způsob na jedné straně a obligativ s předpovídacím způsobem na straně druhé. Pro první dva způsoby je příznačná totožnost subjektu vypovídání se subjektem výpovědi: člověk se tu sám angažuje. Naproti tomu způsoby ve druhé dvojici vyjadřují děje, jež jsou mimo vypovídající subjekt: jde o zákony společenské, nikoli individuální.

3. Jakmile se rozhodneme zabývat se rovinou nadřazenou úrovni věty, objevují se ještě složitější otázky. Až dosud jsme mohli srovnávat výsledky našeho rozboru s výsledky jazykových studií. Protože však neexistuje lingvistická teorie diskursu, nemůžeme na ni navázat. Místo toho tu předkládáme několik obecnějších závěrů o struktuře narativního diskursu <discours narratif>, k nimž jsme došli rozбором *Dekameronu*.

Vztahy vznikající mezi větami lze rozdělit na tři druhy. Nejjednodušší je časový vztah, v němž události v textu následují za sebou, protože za sebou následují v imaginárním univerzu literárního díla. Jiným typem vztahu je vztah logický; vyprávění jsou obvykle založena na implikacích a předpokladech, případně na inkluzi. Konečně třetí typ je vztah prostorový, což znamená, že dvě věty jsou postaveny

vedle sebe kvůli určité vzájemné podobnosti, a tím vytvářejí prostor vlastní danému textu. Jak je patrné, jde o paralelismus s četnými dalšími pododdíly; zdá se, že tento vztah převládá v básnických textech. Ve vyprávění se projevují všechny tři typy vztahů, ale vždy v rozličné míře a podle hierarchie, která se v různých textech liší.³

Můžeme si určit vyšší syntaktickou jednotku, než je věta, a nazvat ji *sekvence* <*séquence*>. Ta pak bude mít rozdílné rysy podle typu vztahů mezi větami, ale v každém případě se počáteční věta v neúplné podobě objeví i v jejím zakončení. Kromě toho vyvolává sekvence intuitivní reakci čtenářovu, totiž pocit, že příběh je dokončen, historka dovyprávěna. Novela se často, ne však vždycky, překrývá se sekvencí; obecně však novela může obsahovat více sekvencí, nebo naopak jen část jedné sekvence.

Na úrovni sekvencí lze rozlišovat několik typů vět. Tyto typy odpovídají logickým vztahům exkluze (buď-nebo), disjunkce (a-nebo) a konjunkce (a-a). Věty odpovídající prvnímu typu nazveme větami *alternativními* <*propositions alternatives*>, neboť jen jedna z nich se může objevit v jistém bodě sekvence, avšak její přítomnost je nutná. Druhý typ představují věty *fakultativní* <*propositions facultatives*>, jejichž místo není určeno a jejichž přítomnost není nezbytná. Konečně třetí typ zastupují věty *obligatorní* <*propositions obligatoires*>, ty musí vždy figurovat na přesně určeném místě.

Tyto rozličné vztahy se pokusíme ukázat na jedné novele. Gaskoňskou paní při jejím pobytu na Kypru potupí „několik zlosynů“. Chce si na ně stěžovat u krále ostrova, ale je jí řečeno, že by to byla zbytečná námaha, protože krále se netknou ani hanebnosti namířené proti jeho vlastní osobě. Paní se nicméně k němu vydá a řekne mu pár ostrých slov. Krále se to přece jen dotkne a jeho netečnost pomine (I, 9).

³ Touto otázkou se zabývám obšírněji ve studii *Poétique*, Paris, Seuil 1974 („Points“). [Zde na s. 11–94.]

Srovnání této novely s ostatními texty *Dekameronu* nám umožní určit statut každé věty. Napřed se setkáme s větou obligatorní – s přáním gaskoňské paní změnit předchozí situaci; takové přání nacházíme ve všech novelách sbírky. Vedle toho dvě věty obsahují příčiny tohoto přání (potupení zlosynů a pocity nešťastné paní) a je možno je považovat za fakultativní: jde tu o psychologickou motivaci modifikujícího činu naší hrdinky, což je motivace, jež v *Dekameronu* často chybí (na rozdíl od novely 19. století). V Peronellině příběhu (VII, 2) není psychologická motivace, ale i zde nacházíme fakultativní větu: je to ta část novely, v níž se milenci opět milují za manželovými zády. Aby nám bylo dobře rozuměno: kvalifikujeme-li tuto větu jako fakultativní, chceme tím říci, že není nezbytná k tomu, aby čtenář chápal zápletku povídky jako uzavřený celek. Pro novelu je tato věta pochopitelně důležitá, protože jí dodává na štatvnosti, je však třeba rozlišovat mezi rovinou novely a zápletky.

Dále se setkáme s větami alternativními. Jako příklad nám poslouží děj, při němž paní změní královu povahu. Ze syntaktického hlediska má její skutek stejnou funkci jako čin Peronelly, jež ukryla milence do sudu: obě chtějí nastolit novou rovnováhu. V případě paní jde o přímý slovní útok, zatímco Peronella se uchýlila k travestii. „Útočit“ nebo „travestovat“ jsou tedy slovesa figurující v alternativních větách; jinak řečeno, vytvářejí paradigma.

Chceme-li vypracovat typologii zápletek, můžeme uspět jen tehdy, když ji založíme na alternativních prvcích, neboť by nám nepomohly ani obligatorní věty, které *musí* být vždy zastoupeny, ani věty fakultativní, které se vždy *mohou* objevit. Na druhé straně by typologie mohla spočívat na čistě syntagmatických kritériích: jak jsme uvedli výše, vyprávění je tvořeno přechodem od jednoho rovnovážného stavu ke druhému. Může však také obsahovat jen část tohoto pohybu, například přechod z rovnováhy k nerovnováze nebo naopak.

cas
vztahy
propositions alternatives
propositions facultatives
propositions obligatoires

Studium novel v *Dekameronu* nás dovedlo k závěru, že ve sbírce jsou dva typy příběhů. První typ, reprezentovaný novelou o Peronelle, bychom mohli nazvat „únik před trestem“. Obsahuje všechny fáze (rovnováha – nerovnováha – rovnováha); nerovnovážený stav je vyvolán překročením zákona, což je čin zasluhující potrestání. Druhý typ příběhu, zastoupený novelou o gaskoňské paní a kyperském králi, lze charakterizovat jako „obrácení“. Zde je k dispozici jen druhá část vyprávění: východiskem je stav nerovnováhy (slabošský král), a nakonec se dospěje k rovnováze. Nerovnováha v tomto případě nebyla vyvolána nějakým zvláštním činem (sloveso), nýbrž samotnými vlastnostmi postavy (adjektivum).

Těchto několik příkladů snad postačí k vytvoření představy o gramatice vyprávění. Bylo by možno namítat, že se nám přitom nepodařilo „vysvětlit“ vyprávění a vyvodit obecné závěry. Současný stav výzkumu vyprávění však vyžaduje, abychom si jako první úkol stanovili vypracování popisného aparátu: než začneme vysvětlovat nějaké jevy, musíme je umět rozpoznat.

Mnozí by také mohli (a měli) najít nedostatky u konkrétních kategorií, jež jsem tu navrhl. Mým cílem nebylo předkládat hotové odpovědi, spíše vyvolávat otázky. Přesto se mi zdá, že samu myšlenku gramatiky vyprávění nelze vyvrátit. Je to myšlenka spočívající na hluboké jednotě jazyka a vyprávění, jednotě, jež nás nutí, abychom revidovali své dosavadní představy o jednom i o druhém. Vyprávění lépe pochopíme, budeme-li vědět, že postava odpovídá jménu a děj slovesu. A na druhé straně budeme lépe rozumět jménu a slovesu, pomyslíme-li na roli, již tyto kategorie hrají ve vyprávění. Koneckonců, jazyku dobře porozumíme jen tehdy, naučíme-li se o něm uvažovat v souvislosti s jeho podstatným projevem – s literaturou. Platí to i opačně: kombinovat jméno a sloveso, to znamená učinit první krok k vyprávění. Dalo by se říci, že spisovatel nedělá nic jiného, než že čte jazyk.

(5)

Putování za vyprávěním: *Grál*

Literaturu je třeba zkoumat jako literaturu. Tento slogan, ražený v této formulaci už před nějakými padesáti roky, se měl stát truismem a ztratit veškerou polemickou sílu. K tomu však nedošlo; a volání po „návratu k literatuře“ zůstává v literárním bádání nadále aktuální. Ba co více, zdá se, že tento slogan má navěky zůstat jen silou, a nikdy se neproměnit v definitivní stav. Je tomu tak proto, že tento imperativ je dvojnásob paradoxní. Věty typu „literatura je literatura“ mají předně zcela přesné jméno: jsou to tautologie, věty, v nichž spojení podmětu a predikátu nevytváří žádný smysl, neboť podmínky a predikát jsou totožné. Jinak řečeno, tyto věty konstitují nulový stupeň smyslu. Na druhé straně psát o nějakém textu znamená vytvářet jiný text; komentátor už ve chvíli, kdy vysloví první větu, tautologii vyvrací. Tautologie může trvat pouze za cenu jeho mlčení. Jakmile začneme psát, nejsme již „věrni“

prvotnímu textu. A třebaže nový text rovněž patří do literatury, nejde už o touž literaturu. Ať chceme, nebo nechceme, v tomto případě píšeme: literatura *není* literatura, tento text *není* tento text...

Je to dvojnásobný paradox, ale právě v této pojednostnosti tkví možnost jeho zrušení. Vyslovit tautologii není zbytečné, neboť tautologie nikdy nebude úplná. Můžeme si pohrávat s nepřesností pravidla. Můžeme si pohrávat s hrou a požadavek „zkoumat literaturu jako literaturu“ získá svou legitimitu.

Abychom si to ověřili, stačí si všimnout konkrétního textu a jeho běžných výkladů. Rychle zjistíme, že požadavek, aby literární text byl pojednáván jako literární text, není ani tautologie, ani protimluv. Mezi příkladem nám poskytuje středověká literatura. Pokud se nám poštěstí spatřit, jak je středověké dílo zkoumáno v ryze literární perspektivě, bude to vzácná výjimka. N. S. Trubeckoj, zakladatel strukturální lingvistiky, napsal již v roce 1926 o dějinách středověké literatury: „Všimněme si učebnic nebo univerzitních přednášek z tohoto oboru. Jen zřídka tu jde o literaturu jako takovou. Hovoří se zde o vzdělanosti (přesněji o nevzdělanosti), o charakteristických rysech společenského života, reflektovaných (přesněji nedostatečně reflektovaných) v kázáních, kronikách a ‚životech‘, o korektnosti církevních spisů; zkrátka, hovoří se zde o leccem. Ale jen zřídka kdy se mluví o literatuře. Máme k dispozici pár stereotypních hodnocení, a ta jsou šmahem aplikována na velmi odlišná středověká literární díla: některá z těchto děl jsou napsána v ‚ozdobném‘ slohu, jiná jsou ‚naivní‘ nebo ‚prostoduchá‘. Autoři těchto učebnic nebo přednášek zaujímají k těmto dílům jednoznačný postoj: vždy pohrdavý a odmítavý. V nejlepším případě je jejich postoj pohrdavý a shovívavý, ale jindy je rovnou zaujatý a nepřátelský. Středověké literární dílo je pokládáno za ‚zajímavé‘ nikoli s ohledem na to, čím ve skutečnosti je, ale s ohledem na to, do jaké míry obráží jisté rysy společenského života (je tedy posuzováno nikoli v perspekti-

vě literárních dějin, ale dějin sociálních), nebo do jaké míry obsahuje přímé či nepřímé doklady autorových literárních znalostí (příčemž nejvíce se hodnotí znalost děl z jiných literatur).“ Až na pár drobností bychom tento soud mohli aplikovat i na současné bádání o středověké literatuře. (Leo Spitzer jej zopakoval po Trubeckém o nějakých patnáct let později.)

Tyto „drobnosti“ samozřejmě nejsou nijak nedůležité. Paul Zumthor vytyčil poznání středověké literatury nové cesty. Byl prostudován a okomentován značný počet textů, a přesnost a serióznost této práce rozhodně nemíníme podceňovat. Ať jsou však výjimky jakkoli významné, pro celek zůstávají slova Trubeckého nadále v platnosti.

Text, jehož četbu tu chci načrtnout, byl už předmětem takového pozorného a detailního studia. Jde o *Putování za svatým grálem* (La Quête du Saint-Graal), anonymní dílo z třináctého století,¹ a o knihu Alberta Pauphileta *Studie o Putování za svatým grálem* (Etudes sur la Queste del Saint-Graal, Paris, H. Champion 1921). Pauphiletova analýza je již orientována na čistě literární aspekty textu; a nám tedy nezbývá, než se pokusit tuto analýzu prohloubit.

Označující vyprávění

„O většině epizod platí, že jakmile jsou odvyprávěny, autor je interpretuje oním způsobem, jakým učenci v té době vykládali jednotlivá místa v Písmu svatém,“ píše Albert Pauphilet.

Tento text tedy obsahuje svou vlastní glosu. Sotva že dobrodružství dospěje k závěru, potkává hrdina nějakého poustevníka, který mu sdělí, že to, co prožil, nebylo prosté dobrodružství, ale znak něčeho jiného. Od samého počátku je takto Galád svědkem rozmanitých podivuhodných věcí, ale nedokáže jim porozumět, dokud nepotká moudrého muže <prud’-

¹ Cituji z edice A. Béguina a Y. Bonnefoy (Paris, Seuil 1965).

homme>. „Sire,“ praví muž, „tázal jste se mne na význam tohoto dobrodružství; zde je. Sestávalo ze tří nebezpečných zkoušek: z kamene, jež pro jeho tíhu bylo obtížné zdvihnout, z těla rytíře, jež bylo třeba vyhodit ze třmenů, a z onoho hlasu, jemuž bylo nasloucháno a který mátl smysly i paměť. Hle, jaký je smysl těchto tří věcí.“ A moudrý muž uzavírá: „Nyní je vám význam této věci znám.“ Galád nato praví, že v té věci bylo skryto mnohem více smyslu, než se domníval.

Žádný rytíř nebere tato vysvětlení na lehkou váhu. Všimněme si například Gauvaina. „Tento zvyk zadržovat panny, jež zavedlo sedm bratří, zajisté není bez významu.“ – „Ach, pane,“ pravil Gauvain, „vysvětlete mi onen význam, abych jej mohl vyložit, až se vrátím ke dvoru.“ Nebo si všimněme Lancelota. „Lancelot mu svěřil ona tři slova, jež pronesl hlas v kapli, když byl nazván kamenem, kmenem a fíkovníkem. „Probůh,“ pravil nakonec, „řekněte mi význam těch tří věcí. Neboť nikdy jsem neslyšel slovo, jež bych tolik toužil pochopit.“ Rytíř může uhodnout, že jeho dobrodružství má hlubší smysl, sám jej však nedokáže odkrýt. Tak „Bohort byl zmíry udíven oním dobrodružstvím a nevěděl, co znamená; ale dobře hádal, že mělo podivuhodný význam“.

Držitelé smyslu vytvářejí mezi postavami zvláštní kategorii: jsou to „moudří lidé“ – poustevníci, opati, v ústraní žijící ženy. Stejně jako rytíři nemohou vědět, oni nemohou jednat. Kromě epizod, v nichž je podávána interpretace, se nikdo z nich nepodílí na žádné dějové peripetii. Obě funkce jsou přísně rozděleny mezi obě třídy postav. Tato dělba je tak známou skutečností, že se jí dovolávají sami hrdinové: „Viděli jsme toho tolik, bdíce či spíce,“ pravil Gauvain, „že bychom se měli poohlédnout po nějakém poustevníkově, aby nám vysvětlil smysl našich snů.“ Pokud se nepodaří poustevníka najít, zasáhne samo nebe a „zazní hlas“, který vše vysvětlí.

Jsme tedy od samého začátku systematicky konfrontováni s podvojným vyprávěním, vyznačujícím

se dvojitým typem epizod. Tyto epizody jsou rozdílné povahy, ale vztahují se k týmž událostem a pravidelně se střídají. Chápat pozemské události jako znamení vyšší vůle bylo v dobové literatuře běžné. Avšak zatímco ostatní texty zcela oddělovaly označující od označovaného a označované vypouštěly – buď s ohledem na jeho notorickou známost, nebo protože bylo pojednáno v jiné knize –, *Putování za svatým grálem* klade oba typy epizod vedle sebe; interpretace je zahrnuta do osnovy vyprávění. Polovina textu je orientována na dobrodružství, druhá polovina na text, který je popisuje. Mezi textem a metatextem je vztah souměrnosti.

Už tato asimilace by nás mohla varovat, že není radno vést příliš ostrou dělicí čáru mezi znaky a jejich interpretacemi. Jedny i druhé epizody se navzájem podobají (aniž někdy splynou), neboť jedno mají společné: jak znaky, tak jejich interpretace nejsou nic jiného než *vyprávění*. Vyprávění nějakého dobrodružství znamená jen jiné vyprávění; to, co se mění, jsou časoprostorové souřadnice epizody, ne však její vlastní povaha. Také toto bylo pro středověk naprosto běžné. Středověk byl zvyklý dešifrovat ve vyprávěních Starého zákona ohlášené události Nového zákona, a příklady této transpozice můžeme najít i v *Putování za svatým grálem*. „Smrt Ábelova, k níž došlo za časů, kdy na celé zemi byli dosud jen tři lidé, oznamovala smrt pravého Ukřižovaného; Ábel znamenal Vítězství a Kain představoval Jidáše. Jako Kain pozdravil svého bratra, než ho zabil, tak musel Jidáš pozdravit svého Pána, než ho vydal na smrt. Tyto smrti se tedy dobře shodují, ne-li vznešeností, tedy významem.“ Vykladači bible hledají invariant, který by byl společný různým vyprávěním: to se nazývá *typologie*.

Interpretace v *Putování za svatým grálem* se odvolávají – s větší či menší nepřesností – na dvě řady událostí. První řada náleží několik set let vzdálené minulosti; vztahuje se k Josefu Arimatijskému, k jeho synu Josefu, ke králi Mordrainovi, ke králi Mrzá-

ku. Právě k této řadě obvykle poukazují dobrodružství rytířů a jejich sny. Sama o sobě je však také pouhým „podobností“ <„semblance“>, vztaženým tentokrát k životu Kristovu. Tento triadický vztah je jasně stanoven ve vyprávění o třech stolech, jež Percevalovi tlumočí jeho teta. „Víte, že od příchodu Ježíše Krista jsou na světě tři hlavní stoly. První byl stolem Ježíše Krista; u něho začasté jedli apoštolové. [...] Po tomto stolu tu byl druhý, jako paměť a podobnoství toho prvního. To byl stůl svatého grálu, jehož znamenitý zázrak byl spatřen v tomto kraji za časů Josefa Arimatjijského, když se počínalo křesťanstvo na této zemi. [...] A po tomto stolu tu byl ještě Kulatý stůl, ustanovený na radu Merlinovu a nadaný velkým významem.“ Každá událost poslední řady znamená události obou předcházejících řad. Mezi úplně prvními zkouškami Galádovými je například zkouška štítu; jakmile je dobrodružství u konce, na scénu vstoupí nebeský posel. „Slyš mne, Galáde. – Dvačtyřicet let po utrpení Ježíše Krista se stalo, že Josef Arimatjijský [...] opustil Jeruzalém s velkým počtem svých příbuzných. I šli“ atd., načež následuje další dobrodružství, víceméně podobné tomu, jež se přihodilo Galádovi, a zakládající tak do jisté míry jeho smysl. Totéž platí o odkazech na život Kristův, jakkoli jsou zastřenější, neboť látka je v tomto případě známější. „Váš příchod je třeba srovnávat co do podoby, když ne co do velikosti, s příchodem Kristovým,“ praví moudrý muž Galádovi. „A to tím spíše, že jako prorokové dávno před Ježíšem Kristem ohlásili jeho příchod, tak i váš příchod ohlásili poustevníci a světci před dvaceti roky.“ Podoba mezi znaky, jež mají být interpretovány, a jejich interpretací není čistě formální. Nejlepším dokladem tohoto tvrzení je fakt, že události náležející k první skupině se někdy znovu vynořují ve skupině druhé. To je případ podivného snu, který se zdá Gauvainovi a v němž vidí stádo býků skvrnitého rouna. První moudrý muž, jež se mu podaří najít, mu vysvětlí, že v jeho snu šlo právě o putování za

svatým grálem, jehož se sám Gauvain účastní. Býci ve snu praví: „Pojďme hledat jinde lepší pastvu“, což je odkaz k rytířům Kulatého stolu, kteří zvolali o svatodušních svátcích: „Vydejme se za svatým grálem“ atd. Toto vyprávění o slibu učiněném rytíři Kulatého stolu se však nachází na prvních stranách *Putování*, a nikoli v legendární minulosti. Není tedy žádný specifický rozdíl mezi vyprávěními-označujícími a vyprávěními-označovanými, neboť jedna mohou zaujmout místo druhých. Vyprávění je vždy označujícím; znamená jiné vyprávění.

Přechod od jednoho vyprávění k druhému umožňuje existence kódu. Tento kód není osobní invencí autora *Putování*, ale je společný všem dobovým dílům; spočívá ve spojování jednoho předmětu s druhým, jednoho obrazu s jiným. Snadno si můžeme představit převedení tohoto komplexu na skutečný slovník.

Uveďme si příklad takového překladového cvičení. „Když tě získala svými lživými slovy, dala postavit svůj stan a řekla ti: ‚Percevale, pojd si odpočinout před příchodem noci a skryj se před tímto sluncem, které tě spaluje.‘ Tato slova nejsou prosta velkého významu, neboť zamýšlela říci něco zcela jiného, než co jsi mohl slyšet. Stan, jenž byl kulatý na způsob všehomíra, znamenal svět, jenž nikdy nebude bez hříchu; a poněvadž hřích je vždy ve světě doma, nechtěla, abys spočinul jinde. Když pravila, abys usedl a aby sis odpočinul, mínila, abys byl netečný a živil své tělo pozemskými pochoutkami. [...] Zvala tě a říkala, že tě spálí slunce, a není nikterak divné, že se toho obávala. Neboť když slunce, jímž rozumíme Ježíše Krista, ono pravé světlo, sežehne člověka ohněm Svatého ducha, chlad a mráz Škůdcův již mu zbla neuškodí, neboť jeho srdce je upřeno na velké slunce.“

Překlad tedy vždy vychází od známějšího a – byť to může být na první pohled překvapivé – míří k méně známému. Znaky, jímž postavy nerozumějí, a jež proto musí být přeloženy do jazyka nábožen-

ských hodnot, jsou každodenní úkony – posadit se, jít – a ty nejběžnější předměty – stan, slunce. Vztah mezi řadou, jež má být přeložena, a překladem se ustavuje skrze pravidlo, jež bychom mohli nazvat „identifikací predikátem“. Stan je kulatý; svět je kulatý: pavilón tudíž může znamenat svět. Přítomnost společného predikátu dovoluje oběma podmínkám znamenat se navzájem. Nebo: slunce je zářivé; Ježíš Kristus je zářivý: slunce tedy může znamenat Ježíše Krista.

V tomto pravidle identifikace predikátem rozpoznáváme mechanismus metafory. Tato figura – stejně jako ostatní rétorické figury – leží v základech každého symbolického systému. Figury, jež registruje rétorika, jsou vesměs zvláštními příklady abstraktního pravidla, které v každé lidské činnosti řídí zdroj významu, snem počínaje a magií konče. Přítomnost společného predikátu znak motivuje. Zdá se, že arbitrárnost znaku, charakteristická pro každodenní jazyk, je výjimečným případem.

Počet predikátů (nebo vlastností), jež lze s podmíněm svázat, je ovšem neomezený. To znamená, že každý předmět a každý úkon může mít nekonečný počet označovaných. Už uvnitř jediného interpretačního systému je proponován několikery smysl. Moudrý muž, který vysvětluje Lancelotovi větu „Jsi tvrdší než kámen“, dokončí první výklad a okamžitě započíná druhý: „Ale chceme-li, můžeme rozumět ‚kameni‘ ještě úplně jinak.“ V jednom Lancelotově dobrodružství znamená černá barva hřích; ve snu Bohortově však znamená Svatou církev, a tedy ctnost. Právě to také dovoluje Škúdcovi, převlečenému za kněze, navrhnout důvěřivým rytířům nepravé interpretace. Takto hovoří ďábel k Bohortovi: „Pták, jenž se podobal labuti, znamená dívku, jež ti je už dlouho milostně nakloněna a jež tě záhy přijde požádat, aby ses stal jejím milovníkem. [...] Černý pták je velký hřích, jenž tě přiměje dívku odmítnout...“ O několik stran dále pak slyšíme jinou interpretaci, tentokrát z úst pravého kněze: „Černý pták, který se

vám zjevil, je Svatá církev, která praví: ‚Černá jsem, ale půvabná, neboť vězte, že má temná barva váží více než bělost jiného.‘ Co se týče bílého ptáka, jenž se podobal labuti, to byl Škúdc. Neboť vpravdě je labuť bílá navenek, ale černá uvnitř“, atd.

Jak se vyznat v této arbitrárnosti významů, arbitrárnosti, jež je mnohem nebezpečnější než arbitrárnost běžného jazyka? Zástupce dobra a zástupce zla používají stejné obecné pravidlo „identifikace predikátem“. Odhalit nepravost první interpretace nám tudíž toto pravidlo neumožňuje; jsme toho však přesto schopni, protože – a to je podstatné – počet označovaných je omezený a jejich povaha je nám známa předem. Bílý pták nemohl znamenat nevinnou dívku, neboť sny o něčem takovém nikdy nehovoří. Mohl koneckonců znamenat pouze dvě věci: Boha a ďábla. Stejně funguje i určitý psychoanalytický výklad snů; bezuzdná arbitrárnost, již způsobuje každý výklad skrze společný predikát, je ohraničena a regulována skutečností, že víme, co objevíme: „jáské ideje a pokrevní příbuzné prvního stupně, fenomény narození, lásky a smrti“ (Jones). Zde jako tam jsou označovaná dána předem. Výklad snů, s nímž se setkáváme v *Putování za svatým grálem*, se řídí stejnými zákony jako výklady Jonesovy a je v něm právě tolik *a priori*; pouze povaha těchto *a priori* je jiná. Uvedme si poslední příklad (analýzu jednoho snu Bohortova): „Jeden květ se skláněl k druhému, aby zastínil jeho bělost, tak jako se rytíř pokoušel zbavit dívku panenství. Ale moudrý muž je oddělil, což znamená, že náš Pán, který si nepřál jejich záhubu, vás poslal, abyste je i vy oddělil a zachránil tak bělost obou...“

Není dost na tom, že označující a označovaná, vyprávění určená k interpretaci a vlastní interpretace jsou též povahy. *Putování za svatým grálem* jde ještě dále a říká nám: označované je označující, inteligibilní je smyslové. Dobrodružství je zároveň skutečným dobrodružstvím i symbolem jiného dobrodružství. V tom se toto středověké vyprávění setkává s křesťanskou typologií a liší se od alegorií, na jaké jsme

zvyklí a v nichž doslovný smysl nedisponuje žádnou vlastní logikou a je zcela transparentní. Připomeňme si dobrodružství Bohortova. Tento rytíř přijíždí navečer k jedné „mohutné a vysoké věži“; stráví tam noc; zatímco sedí u stolu s „hradní paní“, vstoupí sluha a oznámí, že panina starší sestra jí hodlá upřít právo na její majetek; a pokud paní nazítří nepošle rytíře, aby se utkal se sestřiným ochráncem, přijde o veškeré své državy. Bohort je hotov hájit věc své hostitelky a nabídne jí své služby. Den nato vstoupí na kolbiště a započne se tuhý zápas. „Oba rytíři se od sebe vzdálí, pak vyrazí tryskem a srazí se tak mocně, že si proděravějí štíty a potrhají kroužkovou zbroj. [...] Vedou rány seshora i zezdola, až se jejich puklře tříští a drátěné košile jsou na bocích i pažích zcela rozedrány. Zasazují si hluboké rány a pod jasným ostřím mečů prýští krev. Rytíř klade Bohortovi nad očekávání velký odpor.“ Jde tedy zjevně o skutečný boj, v němž člověk může být zraněn a kde je třeba napřít všechny (fyzické) síly, aby dobrodružství vzalo šťastný konec.

Bohort v souboji vítězí; věc mladší sestry je zachráněna a náš rytíř si jde hledat jiná dobrodružství. Přitom narazí na moudrého muže, který mu vysvětlí, že ona paní nebyla žádná skutečná paní a ani jeho protivník v souboji nebyl žádným skutečným rytířem. „Touto paní míníme Svatou církev, jež udržuje křesťanstvo v pravé víře a je naším dědictvím po Ježíši Kristu. Ta druhá paní, jež byla vyděděna, a proto jí vyhlásila boj, je Starý zákon, nepřítel, který neustále brojí proti Svaté církvi a jejím věrným.“ Bohortův boj tedy nebyl pozemským a tělesným zápasem, ale zápasem symbolickým. Nebili se tu dva rytíři, ale dvě ideje. Opozice mezi hmotným a duchovním je takto neustále nastolována a rušena.

Takové pojetí znaku protičeří našim zvyklostem. Z našeho pohledu se souboj musí odehrát buď v materiálním světě, nebo ve světě idejí; je pozemský, nebo nebeský, ale ne obojí zároveň. Zápasí-li dvě ideje, nemůže být prolita Bohortova krev, týká

se to jen jeho ducha. Zachovat opak znamená přestoupení jednoho ze základních zákonů naší logiky, zákona vyloučení třetího. Toto a opak tohoto nemohou být pravdivé zároveň, říká logika každodenního diskursu; *Putování za svatým grálem* však tvrdí něco zcela jiného. Každá událost tu má doslovný i alegorický smysl.

Toto pojetí významu je pro *Putování za svatým grálem* zásadní, a je také důvodem, proč nám dělá potíže pochopit, co to je grál, jsoucno zároveň hmotné i duchovní. Nemožné protnutí protikladů je nicméně neustále stvrzováno. „Oni, kdo dosud nebyli nic než duch, třebaže měli tělo,“ říká se o Adamovi a Evě. A o Galádovi: „Počal se chvět, neboť jeho smrtelné tělo pocítilo věci duchovní.“ Dynamika vyprávění tkví v tomto splnutí dvojího v jedno.

Vydeme-li z tohoto obrazu významu, můžeme už podat první přibližný výměr povahy „putování“ a smyslu grálu: hledání grálu je hledáním kódu. Najít grál, tof naučit se dešifrovat božský jazyk, což znamená, jak jsme už viděli, osvojit si všechna *a priori* systému. Ovšem – stejně jako v psychoanalýze – nejde tu o abstraktní vyškolení (náboženské principy, stejně jako dnes principy psychoanalytické léčby, zná kdekdo), ale o vysoce individualizovanou praxi. Galád, Perceval a Bohort jsou s to – více či méně snadno – interpretovat boží znamení. Ale hříšník Lancelot to přes všechnu dobrou vůli nedokáže. Na prahu paláce, kde by mohl hledět do tváře božskému zjevení, spatří dva lvy, kteří tu drží stráž. Lancelot překládá: nebezpečí, a vytasí svůj meč. Použil však světského, nikoli božského kódu. „Ihned spatřil, jak se z výsosti snesla plamenná ruka a mocně jej udeřila do paže a vyrazila mu meč. Hlas pak pravil: – ‚Ach, muži chabé důvěry a slabé víry, proč spoléháš více na své rámě než na svého Stvořitele? Ubožáku, vskutku soudíš, že Ten, kdo tě přijal do Svě služby, není mocnější než tvá zbraň?‘“ Událost tedy měla být překládána: zkouška víry. A právě

proto Lancelot spatří uvnitř paláce jen nepatrnou část tajemství svatého grálu. Kdo nezná kód, tomu zůstává grál navždy odepřen.

Struktura vyprávění

Pauphilet napsal:

„Tato povídka je asambláží transpozic, z nichž každá jednotlivě přesně vyjadřuje jistou myšlenkovou nuanci. Je třeba je převést na jejich morální význam, máme-li odhalit jejich souvislost. Dalo by se říci, že autor komponuje v abstraktním plánu a následně překládá.“

Vyprávění se tedy organizuje na úrovni interpretace, a nikoli na úrovni událostí, jež mají být interpretovány. Kombinace těchto událostí jsou leckdy prazvláštní a málo koherentní, ale to ještě neznamená, že by vyprávění postrádalo řád; tento řád je pouze ukotven v rovině idejí, a ne událostí. Mohli bychom v tomto ohledu mluvit o opozici mezi událostní kauzalitou a kauzalitou filosofickou. Pauphilet má pravdu, když dává toto vyprávění do souvislosti s filosofickou povídkou osmnáctého století.

Nahradíme-li jednu logiku druhou, neobejde se to bez problémů. *Putování za svatým grálem* odkrývá při tomto posunu zásadní dichotomii, která je východiskem pro vypracování různých mechanismů. To zároveň umožňuje ozřejmit prostřednictvím analýzy tohoto zvláštního textu některé obecné kategorie vyprávění.

Všimněme si zkoušky, jedné z nejméně frekventovaných událostí v *Putování za svatým grálem*. Zkouška je přítomna už v prvních folklórních vyprávěních. Spočívá v setkání dvou událostí, k němuž dochází v logické formě podmínkové věty: „Jestliže X udělá tu nebo onu věc, stane se (mu) to nebo ono.“ V zásadě platí, že událost antecedentu přináší nějakou obtíž, zatímco událost konsekventu je hrdinovi příznivá. *Putování za svatým grálem* přirozeně zná takové

zkoušky i s jejich variantami: kladné zkoušky neboli hrdinské činy (Galád vytrhne meč z kamene), záporné zkoušky neboli pokušení (Perceval zdárně vzdoruje půvabům ďábla proměněného v krásnou dívku); úspěšné zkoušky (tou je především zkouška Galádova), neúspěšné zkoušky (například Lancelotovy). Úspěšné a neúspěšné zkoušky pak otevírají dvě symetrické řady: zkouška – úspěch – odměna nebo zkouška – nezdar – pokání.

Je tu však ještě další kategorie, jež dovoluje lépe situovat různé zkoušky. Porovnáme-li například zkoušky, jež podstupují Perceval nebo Bohort, se zkouškami Galádovými, můžeme pozorovat zásadní rozdíl. Když podniká dobrodružství Perceval, nevíme předem, zda mu bude přáno vítězství, nebo ne; někdy podlehne a někdy uspěje. Zkouška takto mění předchozí situaci: před zkouškou Perceval (nebo Bohort) nebyl hoden pokračovat v hledání svatého grálu; zkouškou, pokud byla úspěšná, si toto právo vydobyl. V Galádově případě je tomu jinak. Už na počátku textu je Galád označen za Dobrého rytíře, za nepřemožitelného reka, který dovede do konce dobrodružství svatého grálu, za obraz a reinkarnaci Ježíše Krista. Je nemyslitelné, že by Galád neuspěl; výchozí podmínková forma v jeho případě neplatí. Galád není vyvolen, protože zvítězil ve zkouškách, ale vítězí ve zkouškách, protože byl vyvolen.

To hluboce proměňuje povahu zkoušky. Je dokonce záhodno rozlišit dva typy zkoušek a říci, že Percevalovy nebo Bohortovy zkoušky jsou *narativní*, zatímco Galádovy jsou *rituální*. Galádovy činy se vskutku podobají spíše obřadům než obyčejným dobrodružstvím. Posadit se na Nebezpečný stolec, vytrhnout meč z kamene, nést štít bez nebezpečí atd. – to nejsou opravdové zkoušky. Stolec byl původně určen pro „svého pána“; když však k němu přistoupí Galád, nápis se promění v „Toto je stolec Galádův“. Vykonal tedy Galád skutečně hrdinský čin, když na něj usedl? Stejně je tomu v případě meče: král Artuš prohlásí, že „nejproslulejší rytíři mého domu se dnes

marně pokoušeli vytrhnout meč z kamene“, načež Galád rozvázně opáčí: „Sire, na tom není nic divného, neboť toto dobrodružství nemohlo být jejich, náleželo-li mně.“ A stejně je tomu i v případě štítu, který přináší neštěstí všem kromě jednoho. Nebeský rytíř už vše objasnil: „Vezmi tento štít a zanes jej [...] Dobrému rytíři, kterého nazývají Galád. [...] Pověz mu, že Nejvyšší Pán mu poroučí, aby jej nosil“ atd. Znovu tu nejde o žádnou zkoušku, Galád se pouze podrobí rozkazům přicházejícím z vyšších sfér. Pouze vykonává rítus, který je mu předepsán.

Poté co jsme v *Putování* odkryli opozici mezi narativním a rituálním, vidíme zřetelně, že oba termíny této opozice jsou promítnuty do kontinuity vyprávění, a to tak, že vyprávění se schematicky rozpadá na dvě části. První část připomíná folklórní vyprávění, je narativní v klasickém smyslu slova; druhá část je rituální, neboť od jistého okamžiku se už neděje nic překvapivého a hrdinové se proměňují v ministranty velkého obřadu, obřadu svatého grálu (Pauphilet hovoří v této souvislosti o Zkouškách a Odměnách). Tento okamžik je situován do setkání Galáda s Percevalem, Bohortem a Percevalovou sestrou; Percevalova sestra při té příležitosti oznamuje, co mají rytíři vykonat, a vyprávění je pak jen uskutečněním jejích slov. Ocitáme se takto na pólu, který je folkloristickému vyprávění – tak jak jsme se s ním přes přítomnost rituální v osobě Galádově setkávali v první části – zcela protikladný.

Putování za svatým grálem je vybudováno na napětí mezi těmito dvěma logikami: narativní a rituální, popřípadě profánní a posvátnou. Obě můžeme pozorovat od prvních stran: zkoušky, překážky (například Artuš, vzdorující započetí putování) patří k obvyklé narativní logice; naopak příchod Galádův, rozhodnutí o putování za svatým grálem – tedy události pro vyprávění nanejvýš důležité – jsou spjata s logikou rituální. Ke zjevení svatého grálu nedochází v nezbytné souvislosti s průběžnými zkouškami rytířů.

Artikulace těchto dvou logik se opírá o dvě protikladná pojetí času (přičemž žádné z nich se neshoduje s oním pojetím, které je pro nás nejběžnější). Narativní logika ideálně implikuje časovost, již bychom mohli definovat jako časovost „věčné přítomnosti“. Čas je tu konstituován zřetězením nespočetných instancí diskursu; a právě ony definují samu ideu přítomnosti. Hovoříme v každé chvíli o události, která probíhá v průběhu samotného aktu promluvy; mezi řadou událostí, o nichž mluvíme, a řadou instancí diskursu je dokonalý paralelismus. Diskurs se nikdy neopožduje a nikdy nepředbíhá vzhledem k tomu, co evokuje. Postavy tudíž v každém okamžiku žijí v přítomnosti a pouze v přítomnosti; posloupnost událostí je řízena logikou, která je jí vlastní; tato posloupnost není ovlivňována žádným vnějším faktorem.

Rituální logika naopak tkví v pojetí času, které vychází z principu „věčného návratu“. K žádné události tu nedochází ani poprvé, ani naposled. Vše už bylo ohlášeno; a nyní se ohlašuje, co bude následovat. Počátek ritu se ztrácí na počátku času; rítus stanovuje pravidlo – a to je na něm nejdůležitější –, které je už přítomné, které je už k dispozici. Na rozdíl od předchozího případu tu neexistuje „čistá“, „autentická“ přítomnost, přítomnost, kterou bychom plně vnímali jako takovou. V obou případech jako by se čas zastavil, ale inverzním způsobem: poprvé v důsledku hypertrofie přítomnosti, podruhé v důsledku jejího zmizení.

Jako každé vyprávění zná i *Putování za svatým grálem* obě logiky. Pokud se zkouška odehrává tak, že nevíme, jak skončí, pokud ji prožíváme s hrdinou okamžik za okamžikem a diskurs neustále lne k události, vyprávění se zjevně podřizuje narativní logice a my žijeme v ustavičné přítomnosti. Pokud je nám naopak při započetí zkoušky dáno na vědomí, že její výsledek byl předpovězen už před staletími, a že zkouška je tudíž jen ilustrací této předpovědi, nacházíme se ve věčném návratu a vyprávění se odvíjí

podle rituální logiky. V *Putování* ze souboje obou logik vychází vítězně druhá logika a časovost typu „věčného návratu“.

Vše bylo oznámeno předem. V okamžiku, kdy dochází k dobrodružství, se hrdina dozvídá, že je třeba pouze vykonat to, co bylo předpovězeno. Náhoda zavede Galáda do jednoho kláštera; zde se započíná dobrodružství štítu; nebeský rytíř však náhle ohlašuje, že vše bylo předzvěděno. „Hle, co je vám učinit,“ pravil Josef. „Tam, kde byl pohřben Nascián, uložte štít. Tam také přibude Galád pět dní poté, co obdržel rytířský rozkaz.“ – Vše se událo, tak jak pravil, neboť pátého dne jste přibyl do tohoto opatství, kde leží Nasciánovo tělo.“ Nebyla v tom tedy žádná náhoda, ani žádné dobrodružství: Galád jednoduše sehrál svou úlohu v předem daném rituálu.

Messire Gauvain obdrží pádnou ránu Galádovým mečem. Okamžitě se rozpomene: „Hle, slovo, jež jsem uslyšel na Hod boží svatodušní, když jsem vztáhl ruku po tomto meči, se vyplnilo. Bylo mi oznámeno, že za čas jím budu prudce udeřen, a právě oním mečem mi nyní zasadil ránu tento rytíř. Věc se vpravdě stala tak, jak mi byla přepovězena.“ Nejmenší gesto, nejnepatrnější příhoda jsou spjaty současně jak s minulostí, tak s přítomností: rytíři Kulatého stolu žijí ve světě odkazů.

Toto retrospektivní futurum, nastolené v okamžiku skutečného předpovědi, je doplněno prospektivním futurem, v němž se nacházíme před samotnou předpovědí. Rozuzlení zápletky je podáváno se všemi nezbytnými podrobnostmi již na prvních stránkách. Takto hovoří Percevalova teta: „Neboť v tomto kraji jakož i na jiných místech dobře víme, že sláva putování případně nakonec třem rytířům, a to více než všem ostatním: dva z nich pak budou panici a třetí cudný. Ze dvou paniců jeden bude rytíř, jež hledáte, a druhý vy sám; třetí bude Bohort de Gannes. Ti tři dokončí putování.“ Může to být řečeno jasněji a definitivněji? A abychom předpověď nezapomněli, neustále je nám připomínána. A ještě jeden

příklad: takto předpovídá Percevalova sestra, kde zemře její bratr a Galád: „Prokažte mi tu čest a pohřbete mne v Paláci ducha. Zdalipak víte, proč vás o to žádám? Protože tam spočine také Perceval a vy po jeho boku.“

Vypravěč *Odysseie* si dovoľoval ohlásit několik zpěvů před událostí, jak se událost bude vyvíjet. Tak sděloval o Antinoovi: „...ostřený šíp měl první zakušit z rukou / statného Odysseá...“ atd. [XXI, 98–99].² Ale vypravěč *Putování* si počíná zcela stejně, mezi narativní technikou obou textů není žádný rozdíl (alespoň v tomto konkrétním bodě): „Sňal svou přílbu; Galád učinil totéž; a navzájem se políbili, neboť se milovali velikou láskou. Dobře to dosvědčili svou smrtí, neboť jeden přežil druhého jen o kratičký čas.“

Je-li každá přítomnost obsažena už v minulosti, pak minulost zůstává v přítomnosti přítomná. Vyprávění se neustále vrací, byť pokradmu, po vlastních stopách. Čteme-li začátek *Putování*, máme za to, že jsme všechno pochopili: urození rytíři se vydávají hledat svatý grál atd. Ale přítomnost se musí stát minulostí, vzpomínkou, odkazem, aby nám teprve jiná přítomnost umožnila její správné pochopení. Onen Lancelot, kterého jsme pokládali za silného a dokonalého, je ve skutečnosti nenapravitelný hříšník: žije v cizoložném poměru s královnou Guinevrou. Onen messire Gauvain, který jako první složil slib, že se vypraví za svatým grálem, mu nikdy nedostojí, neboť je tvrdého srdce a nemyslí dost na Boha. Oni rytíři, které jsme na začátku obdivovali, jsou zatvrzelí hříšníci a budou potrestáni: jsou to už roky, co se nezpovídali. To, co jsme naivně pozorovali na prvních stranách, bylo jen zdání, pouhá přítomnost. Úkolem vyprávění bude naučit nás minulosti. I dobrodružství, o kterých jsme si mysleli, že se podřizují narativní logice, jsou ve skutečnosti znaky něčeho jiného, částmi nezměrného rituálu.

² [Překlad Otmar Vaňorného.]

Čtenářův zájem (a *Putování za svatým grálem* čteme s nesporným zájmem) nevyvolává, jak zřejmo, otázka, která obvykle takový zájem budí: co se stane potom? Dobře víme, a víme to od samého začátku, co se stane, kdo dojde k grálu, kdo bude potrestán a proč. Zájem plyne ze zcela jiné otázky, a to z otázky: co je grál? Jsou to dva různé typy zájmu, a také dva různé typy vyprávění. Jedno se odvíjí po horizontále: chceme vědět, co takterá událost vyvolá, co způsobí. Druhé představuje řadu variant, které se vrší po vertikále: a u každé události pátráme po tom, čím je. První vyprávění se organizuje na principu souměznosti, druhé na principu substitucí. V našem případě víme od začátku, že Galád vítězně dokončí putování: soumězné vyprávění není ničím zajímavé. Ale nevíme přesně, co je grál, a tak se tu otevírá prostor pro napínavé vyprávění organizované substitučně, vyprávění, které nás pozvolna dovede k pochopení toho, co bylo dáno od začátku.

Stejnou opozici můžeme přirozeně najít i jinde. Tytéž dvě možnosti ilustrují i dva základní typy detektivního románu: román s tajemstvím a dobrodružný román. V prvním případě je příběh dán od prvních stránek, je však nesrozumitelný: zločin byl spáchán téměř před našima očima, ale neznáme ani jeho skutečné pachatele, ani jejich pravé pohnutky. Pátrání spočívá v tom, že se neustále vracíme k týmž událostem, ověřujeme a korigujeme nejmenší detaily, až se nakonec vyjeví pravda, správná verze téhož počátečního příběhu. Ve druhém případě není žádné tajemství a žádný návrat po vlastních stopách: každá událost vyvolává jinou a zájem, který v nás příběh budí, nepramení z očekávání nějakého odhalení týkajícího se počátečních údajů; napětí udržují naopak odhalení, jež se týkají jejich důsledků. Substituční cyklická výstavba tu stojí znovu proti výstavbě jednosměrné a soumězné.

Obecněji můžeme říci, že první typ organizace je častější ve fikčním vyprávění, druhý v poezii (samozřejmě přitom platí, že prvky obou lze vždy potkat

v jednom jediném díle). Jak známo, poezie se zásadně opírá o symetrii, o opakování (o prostorový řád), zatímco fikce je budována na kauzálních vztazích (logický řád) nebo na vztazích následnosti (časový řád). Možné substituce představují příslušný počet opakování, a není náhoda, jestliže se právě v poslední části *Putování* – kde už narativní kauzalita a souměznost nehrají žádnou roli – objevuje otevřené přiznání k podřízenosti tomuto řádu. Galád by chtěl odvést své druhy s sebou; Kristus mu v tom však zbraňuje a jako důvod uvádí pouhé opakování, nikoli utilitární motivaci: „Ach, Pane,‘ pravil Galád,‘ proč nesvolujete, aby všichni šli se mnou?’ – ‚Protože tomu nechci a protože toto se musí stát na způsob mých apoštolů...“

Z obou hlavních technik zápletkové kombinace, zřetězování a vkládání, zde můžeme očekávat tu druhou; a tak tomu také je. Vložená vyprávění se kupí zejména v poslední části textu a mají tu dvojí funkci: nabídnout novou variaci na stejné téma a vysvětlit symboly, které se nadále v příběhu vynořují. Interpretační sekvence, časté v první polovině vyprávění, se tu ve skutečnosti vytrácejí; komplementární distribuce interpretací a vložených vyprávění pak ukazuje, že obojí má podobnou funkci. „Signifikace“ vyprávění se nyní uskutečňuje prostřednictvím vložených příběhů. Když tři druhové a Percevalova sestra vstupují do chrámové lodi, každý předmět, který se tu nachází, se stává záminkou pro vyprávění. Nejen to: každý předmět je vyústěním vyprávění, jeho posledním článkem. Vložené příběhy nyní suplují dynamiku, která chybí rámcovému vyprávění: předměty se stávají hrdiny příběhu, zatímco hrdinové znehybní do podoby předmětů.

Narativní logika je porážena na hlavu v celém průběhu vyprávění. Přesto však zůstávají po tomto zápasu stopy, jako by nám mělo být připomenuto, jak byl tuhý. Takovou stopou je hrůzná scéna, v níž zběsilý Lyonel hodlá zabít svého bratra Bohorta; nebo jiná scéna, v níž Percevalova sestra dává svou

krev, aby zachránila nemocnou. Tyto epizody patří v knize k těm nejpůsobivějším, a přitom je obtížné odhalit jejich funkci. Jistěže slouží k charakterizaci postav, k posílení „atmosféry“; ale zároveň máme pocit, že vyprávění se zde znovu hlásí o svá práva, že se mu daří protáhnout se nespočetnými funkcionálními a významovými mřížkami a rozplynout se v bez-významném, které je také krásou.

Je vskutku útěšné, když ve vyprávění, v němž je všechno zorganizováno a všechno něco znamená, narazíme na pasáž, která směle staví na odív svou narativní ne-smyslnost, a představuje tak tu nejlepší myslitelnou chválu vyprávění. Tak se nám například říká: „Galád a jeho dva druzi cválali tak dobře, že za méně než čtyři dny dostihli mořského břehu. A mohli by k němu dorazit ještě dříve, avšak jsouce neznalí cesty, nevydali se tou nejkratší.“ A o Lanceletovi se dozvídáme: „Rozhlédl se kolkolem, koně však nemohl nalézt; ale když jej velmi usilovně hledal, našel ho, osedlal a vsedl na něj.“ „Zbytečný detail“ je možná ve vyprávění ze všech detailů nejméně zbytečný.

Putování za svatým grálem

Co je grál? Tato otázka podnítila mnoho komentářů. Ocitujme odpověď, již dává Pauphilet: „Grál je románová manifestace Boha. Putování za svatým grálem je tedy hledání Boha pod rouškou alegorie, není to nic jiného než usilování lidí dobré vůle o poznání Boha.“ Pauphilet klade tuto interpretaci proti jiné interpretaci, starší a doslovnější, jež s oporou v některých textových pasážích chtěla vidět v grálu prostý materiální předmět (byť spjatý s náboženským obřadem), mešní kalich. My však už víme, že v *Putování za svatým grálem* může inteligibilní a smyslové, abstraktní a konkrétní splývat v jedno; a tak nás nemůže zaskočit, jestliže nám některé popisy představují grál jako materiální předmět a jiné jako abstraktní jsoucno. Na jedné straně se grál rovná Ježí-

ši Kristu a všemu, co symbolizuje: „A tu spatřili, jak ze Svatého kalichu vystupuje zcela nahý člověk, jehož tělo a nohy a ruce krvácely, a tento člověk jim pravil: ‚Moji rytíři, moji strážcové, moji oddaní synové, vy všichni, kdo jste se v tomto smrtelném životě stali duchovními stvořeními a kdo jste mne tolik hledali, že již se nemohu skrývat před vašimi zraky...‘“ atd. Jinak řečeno, to, co rytíři hledali – grál –, byl Ježíš Kristus. Na druhé straně však jen o kus dále čteme: „Když pohlédli dovnitř chrámové lodi, spatřili na lavici stříbrný stolek, který nechali u krále Mrzáka. Na něm stál svatý grál, zakrytý rudou hedvábnou látkou.“ Pod tkaninou se zajisté neskrývá Ježíš Kristus, ale kalich. Protimluv tu existuje, jak jsme viděli, pouze pro nás, kteří chceme oddělit smyslové od inteligibilního. Pro povídku „pokrm svatého grálu zároveň živí duši a sílí tělo“. Grál je obojím zároveň.

Sama skutečnost, že tyto pochybnosti o povaze grálu existují, je však významná. Toto vyprávění podává zprávu o tom, jak je něco hledáno; avšak ti, kdo hledají, neznají povahu toho, co mají najít. Jsou nuceni hledat nikoli to, co toto slovo označuje, ale to, co toto slovo znamená; je to hledání smyslu („putování za svatým grálem [...] neskončí dříve, než budeme znát pravdu“). Nelze určit, kdo zmínil grál poprvé; zdá se, jako by tu to slovo bylo odjakživa; ale ani když dočteme poslední stránku, nejsme si jisti, zda jsme jeho smysl dobře pochopili: putování za tím, co grál znamená, nikdy nekončí. Z toho plyne, že jsme neustále nuceni klást tento koncept do relace s jinými koncepty, vynořujícími se v průběhu textu. Z tohoto usouvztažnění pak vyvstává nová dvojnásobnost, ne tak přímá, ale o to výmluvnější.

První řada ekvivalencí a opozicí svazuje grál s Bohem, ale také – prostřednictvím dobrodružství – s vyprávěním. Dobrodružství jsou od Boha; pokud se Bůh nezjevuje, nekonají se ani dobrodružství. Ježíš Kristus praví Galádovi: „Musíš tam tedy jít, abys doprovodil tento Svatý kalich, jenž dnešní noci opustí království Logreské; v tomto království již nikdy ne-

bude spatřen, aniž se tam kdy přihodí nějaké dobrodružství.“ Dobrý rytíř Galád zažívá tolik dobrodružství, kolik si jen může přát; hříšníci, jako Lancelot a především Gauvain, je však hledají nadarmo. „Gauvain [...] putoval několik dní, aniž narazil na dobrodružství“; setkává se s Yvainem: „žel, pravil, žádné dobrodružství nenalezl“; odjíždí s Hestorem: „putovali celý týden, nic je však nepotkalo“. Dobrodružství je zároveň odměna a nebeský zázrak; stačí zeptat se na to moudrého muže, abychom seznali pravdu. „Žádám vás, abyste nám řekl,“ pravil Gauvain, „proč již nenalézáme tolik dobrodružství jako dříve.“ – „Povím vám pravý důvod,“ odvětil moudrý muž. „Dobrodružství, jež se přiházejí nyní, jsou znamením a zjevením svatého grálu...“

Bůh, grál a dobrodružství tedy vytvářejí celek, jež všechny členy mají podobný smysl. Avšak na druhé straně víme, že vyprávění může vzniknout jen tehdy, je-li tu nějaké dobrodružství, o němž by mohla být podána zpráva. Právě na to si stěžuje Gauvain: „Pan Gauvain [...] jel dlouho, leč nepřipadl na žádné dobrodružství, které by stálo za řeč. [...] Jednoho dne se znovu setkal s Hestorem des Mares, který cválal osamocen, i přivítali se s velkou radostí. Zalitovali však navzájem, že si nemohou vyprávět o žádném hrdinském skutku.“ Vyprávění se tedy klade na druhý pól oné řady ekvivalencí, která vychází z grálu a prochází Bohem a dobrodružstvím; grál není nic jiného než možnost vyprávění.

Existuje však ještě jedna řada; její součástí je znovu vyprávění, ale její termíny se tentokrát nikterak nepodobají termínům první řady. Už jsme viděli, že narativní logika je neustále na ústupu před jinou logikou, rituální a posvátnou; vyprávění je v tomto střetu velkým poraženým. Proč? Protože vyprávění, tak jak žije od doby *Putování*, vstupuje ve svazek s hříchem, a ne se ctností; s ďáblem, a ne s Bohem. Tradiční postavy a hodnoty rytířského románu jsou tu nejen zpochybňovány, ale přímo vysmívány. Reky těchto románů byli Lancelot a Gauvain; zde jsou

na každé stránce ponižování a neustále je jim opakováno, že hrdinské činy, jichž jsou schopni, už nemají žádnou cenu („A nemyslete si, že dnešní dobrodružství znamenají vraždit lidi a zabít rytíře,“ praví jeden moudrý muž Gauvainovi). Prohrávají na vlastním území: Galád je lepší rytíř než oni oba a vyhazuje je ze třmenů. Lancelot se dokonce nechává hanobit vlastním sluhou a porážet na turnajích. Hle, jak je pokořován: „Nezbývá vám, než abyste mě vyslechl,“ pravil sluha, „neboť lépe se vám již nepovede. Byl jste květem světského rytířstva! Nebohy! K jakému pádu vás přivedla ta, která vás ani nemiluje, ani necítí!“ [...] Lancelot neodpověděl, byl však tak zarmoucen, že by nejraději na místě zemřel. A sluha mu zatím lál a zahrnoval ho těmi nejhanebnějšími urážkami. Lancelot mu naslouchal v takovém zmatku, že si naň netroufal pohlédnout.“ Nepřemožitelný Lancelot si netroufá pohlédnout na toho, kdo ho uráží; jeho láska ke královně Guinevě, symbol rytířského světa, je vláčena blátem. K pláči však není jen Lancelot, ale sám rytířský román. „Jak tak jel, přišlo mu na mysl, že dosud nikdy na tom nebyl tak bídně a že se mu dosud nikdy nepřihodilo, že by se zúčastnil turnaje a nevyšel z klání jako vítěz. To pomyšlení ho hrubě zkormoutilo, i řekl si, že je podle všeho nejhříšnější z lidí, neboť jeho pochybení a jeho neobezřetnost ho připravily o zrak i sílu.“

Putování za svatým grálem je vyprávěním, které odmítá právě to, co vytvářelo tradiční látku rytířských románů: milostná nebo válečná dobrodružství, světské hrdinství. Tato kniha, *Don Quijote avant la lettre*, vyhlašuje boj rytířským románům a skrze ně všemu romanesknímu. Vyprávění se ovšem dokáže pomstít: nejpůsobivější stránky jsou věnovány hříšnému Yvainovi, zatímco o Galádovi v pravém slova smyslu vůbec nelze vyprávět. Vyprávění je výhybka, volba jedné, a ne jiné cesty; avšak v Galádově případě nemá smysl váhat a volit; cesta, po níž kráčí Galád, se rozděluje zcela zbytečně, Galád se dá vždyc-

ky tou „správnou“ cestou. Román je od toho, aby vyprávěl světské příběhy; grál je však božské jsoucno. Tento rozpor je vepsán už do samotného titulu knihy: slovo *quête* – „putování“, „hledání“ – odkazuje k nejcharakterističtějšímu vyprávěcímu postupu, nadto zcela „pozemskému“; grál však překonává pozemské a ukazuje k božskému. A tak když Pauphilet říká, že „grál je románovou manifestací Boha“, klade vedle sebe dva na pohled neslučitelné pojmy: Bůh se nezjevuje v románech; romány náleží říši Škúdice, nikoli království božímu.

Avšak jestliže vyprávění odkazuje k pozemským hodnotám, a rovnou k hříchu a peklu (to je také důvod, proč *Putování za svatým grálem* s vyprávěním neustále zápasí), dospíváme k překvapivému závěru: řetěz sémantických ekvivalencí, který patřil Bohu, došel turniketem vyprávění ke svému opaku, k ďáblu. Nehledejme v tom nicméně žádnou perfidnost ze strany vypravěče: dvojnásobný a polyvalentní není v tomto světě Bůh, ale vyprávění. Autor chtěl použít pozemské vyprávění k nebeským cílům, a kontradikce zůstala uvnitř textu. Nebyla by tam, kdyby chválil Boha v hymnech nebo kázáních; a nebyla by tam ani tehdy, kdyby vyprávění hovořilo o tradičním rytířském hrdinství.

Integrace vyprávění do těchto řetězců ekvivalencí a opozic má mimořádnou důležitost. To, co se jeví jako neredukovatelné a konečné označované – opozice mezi Bohem a ďáblem, nebo ctností a hříchem, nebo v našem případě panictvím a chtíčem –, takovým označovaným není, a to díky vyprávění. Na první pohled se zdálo, že Písmo, Svatá kniha, vytváří zarážku ustavičnému přenášení jedné vrstvy významů do druhé. Ve skutečnosti je tato zarážka iluzorní, neboť každý z obou termínů, které vytvářejí základní opozici poslední sítě, znovu označuje vyprávění, text, to jest tu nejprvotnější vrstvu. Kruh se takto uzavírá a další ústup „posledního smyslu“ se již nemůže zastavit.

Vyprávění se takto jeví tím nejzákladnějším tématem *Putování za svatým grálem* (což platí o každém

vyprávění, ale vždycky jinak). V poslední instanci je putování za svatým grálem nejen hledáním kódu a smyslu, ale také hledáním vyprávění. Příznačně podávají poslední slova knihy příběh jeho vzniku: posledním článkem zápletky je vytvoření onoho vyprávění, jež jsme právě dočetli. „A když Bohort dovyprávěl dobrodružství svatého grálu, tak jak je spatřil, byla zapsána písmem a uložena v knihovně v Salebières. Odtud je pak vzal mistr Gualter Map a sepsal podle nich svou knihu o svatém grálu, a to pro lásku ke králi Jindřichu, svému pánu, jenž pak dal přeložit příběh z latiny do francouzštiny...“

Dalo by se namítnout, že pokud by chtěl autor toto všechno skutečně říci, byl by to udělal jasněji. Nepřipisujeme ostatně spisovateli ze třináctého století myšlenky, které patří století dvacátému? Odpověď se nachází už v *Putování*: subjekt vypovídání této knihy není jakási osoba, ale samo vyprávění. Tento subjekt – ve středověku tradiční – vystupuje na scéně na počátku a na konci každé kapitoly: „Zde však vyprávění přestává hovořit o Galádovi a vrací se k panu Gauvainovi. – Vyprávění nás zpravuje, že když se pan Gauvain rozloučil se svými druhy...“ „Zde však vyprávění přestává mluvit o Percevalovi a vrací se k Lancelotovi, který zůstal u moudrého muže...“ Často jsou tyto pasáže velmi dlouhé; jejich přítomnost tedy jistě není jen smysluprostá konvence: „Zeptáme-li se knihy, proč nikoli muž, ale žena utrhla větévku z ráje, kniha odpovídá, že zajisté jí, a nikoli jemu, příslušelo odnést onu větévku...“

Autor možná plně nerozuměl tomu, co píše, vyprávění to však vědělo bezpečně.

(6)
Tajemství
vyprávění:
Henry James

[I]

Třebaže novely tvoří dobrou polovinu díla Henryho Jamese, čtenářům jsou lépe známy – i když ve Francii ne dost – jeho romány (což není nic výjimečného: čtenářské publikum dává přednost přednost románu a před krátkou knihou dlouhé; ne proto, že by rozsah byl pokládán za hodnotové měřítko, ale spíše proto, že při četbě krátkého díla nestačíme zapomenout, že to, co máme před očima, je jen „literatura“, a ne „život“). Do francouzštiny byly přeloženy skoro všechny Jamesovy velké romány, ale jen čtvrtina jeho novel.¹ K tomu, abych se obrátil k této části

¹ [Do češtiny nebyl dosud přeložen ani jeden z Jamesových „velkých“ románů, dva jsou zato přístupné v slovenském překladu: *Zlatá čaša*, přel. Ján Trojan, Bratislava, Tatran 1977, a *Portrét dámy*, přel. Alexandra Ruppelldtová, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991. V češtině jsou k dispozici pouze překlady několika výtečných novel (příčemž některým lze přiznat i statut „krátkého románu“): *Listiny Aspernovy*, přel. Josef Škvorecký a Lubomír Do-

jeho díla, mě však nevedou čistě kvantitativní důvody. Novely hrají v Jamesově díle zvláštní roli. Jeví určitou příbuznost s jeho teoretickými studiemi: James tu předkládá velké estetické problémy své tvorby a hledá jejich řešení. Novely tak představují privilegovanou cestu, po níž lze vejít do tohoto složitého a fascinujícího světa.

Vykladači se téměř vždy vydávali po falešné stopě. Jamesovi kritičtí současníci i ti, kdo přišli po nich, shodně tvrdili, že jeho díla jsou „technicky“ dokonalá. Ale všichni byli zároveň zajedno, že jim lze vytknout absenci velkých myšlenek a lidské vřelosti: jejich předmětem údajně bylo cosi málo důležitého (jako by první známkou uměleckého díla nebylo právě to, že se v něm nedá oddělit „technika“ od „idejí“). James byl řazen mezi autory, kteří jsou běžnému čtenáři nedostupní. Výsada vychutnávat jeho dílo, prohlášené za příliš komplikované, byla vyhrazena profesionálům.

K tomu, aby se toto nedorozumění rozptýlilo, stačí znovu si Jamesovy novely přečíst. Spíše než abych je „hájil“, pokusím se načrtnout některé z jejich velkých figur.

[II]

Ve slavné novele *Obrazec v koberci* (1896) James vypráví, jak jeden mladý kritik napsal stať o jednom spisovateli, kterého obdivoval víc než kohokoli jiného – Hughovi Verekerovi –, a jak se s ním krátce nato setkal. Spisovatel v průběhu tohoto setkání ne-

růžka, Praha, Československý spisovatel 1958; *Mistrova lekce* (+ *Daisy Millerová* + *Šelma v džungli*), přel. Zdeněk Urbánek, Praha, SNKLU 1961; *Co věděla Maisie*, přel. Hana Skoumalová, Praha, Odeon 1971; *Washingtonovo náměstí*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1987; *Utažení šroubu*, přel. Radoslav Nenadál, Praha, Argo 1994. – U většiny citátů, jež Todorov uvádí, česká verze anglického originálu dosud neexistuje; náš překlad, pořizovaný *ad hoc*, se tu zpravidla opírá o Todorovem uváděnou francouzskou textaci.]

skrývá, že studie, kterou mu věnoval, ho zklamala. Ne že by nebyla dost důmyslná; ale nedokázala pojmenovat tajemství jeho díla, ono tajemství, jež je zároveň jeho hlavním hybatelem i úhrnným smyslem. „V mém díle je jistá myšlenka,“ upřesňuje Vereker, „a kdyby jí nebylo, ani ve snu by mě nenapadlo provozovat tohle řemeslo. Kromobyčejně cenná idea. Řekl bych, že vložit ji do díla bylo zázrakem dovednosti a vytrvalosti. Je to můj husarský kousek, vine se všemi mými knihami, ona je to podstatné, všechno ostatní jsou jen vlnky na hladině.“ Když ho jeho mladý partner zahrne otázkami, Vereker dodává: „Vždy jsem s jasným vědomím mířil jen k tomu, a k ničemu jinému – je to v každé mé stránce a v každém mém řádku, v každém mém slově. Snadno to tam lze najít, je to stejně konkrétní jako pták v kleci, návnada na udici, jako kus sýra v pastičce. Právě to vytváří každou řádku, volí každé slovo, dělá tečku nad všemi i, dopisuje všechny čárky.“

Mladý kritik se dává do zoufalého hledání („tato posedlost už mě nikdy neměla opustit“). Když se znovu sejde s Verekerem, snaží se ho přimět, aby se vyjádřil přesněji: „Řekl jsem nazdařbůh, že to musí být základní prvek celkového plánu, něco jako složitý obrazec v orientálním koberci. Vereker toto srovnání radostně přijal a přidal další: „Je to nit,“ pravil, „na níž jsou navlečeny mé perly.“

Přijmeme rovněž tuto Verekerovu výzvu, přistupujeme-li nyní k dílu Henryho Jamese (Vereker vskutku prohlašuje: „Právě to by měl samozřejmě hledat kritik, a to by také měl podle mého názoru najít“). Zkusme zhlédnout obrazec v Jamesově koberci, zkusme odhalit onen celkový plán, jemuž se podřizuje všechno ostatní a který vystupuje z každé jeho práce.

Hledání takového invariantu se může uskutečnit jen tím způsobem (postavy *Obrazce v koberci* to dobře vědí), že budeme klást jednotlivá díla na sebe – podle vzoru slavných Galtonových fotografií – a pak je budeme číst, jako by jedno prosvítalo dru-

hým. Nechci nicméně pokoušet čtenářovu trpělivost, a tak prozradím tajemství hned teď, i když riskuji, že tím ztratím na přesvědčivosti. Díla, jimiž se budeme zabývat, pouze potvrdí hypotézu, místo aby ponechala na čtenáři její formulaci.

Jamesovo vyprávění vždy spočívá v hledání určité absolutní a nepřítomné příčiny. Objasněme si jeden po druhém pojmy, jichž jsme použili v této větě. Je tu nějaká příčina: toto slovo chápeme ve velmi širokém smyslu – často je to postava, ale někdy je to také událost nebo předmět. Důsledkem této příčiny je vlastní vyprávění, příběh, který je nám tlumočen. Tato příčina je absolutní: v tomto vyprávění totiž v poslední analýze všechno dluží svou existenci právě této příčině. Tato příčina zůstává nicméně nepřítomná a je třeba po ní pátrat: ba co více, nejenže je nepřítomná, ale po dlouhou dobu je pro nás neznámá; tušíme pouze, že tu nějaká příčina musí být, netušíme však, jaké je povahy. Ptáme se tedy po ní: a příběh záleží právě v tomto pátrání, v pronásledování této prapůvodní příčiny, této prvotní podstaty. Podaří-li se nám ji dosáhnout, příběh končí. Na jedné straně tu máme nepřítomnost (příčiny, podstaty, pravdy), tato nepřítomnost však podmiňuje vše; na druhé straně pak máme přítomnost (hledání), která je právě průzkumem této nepřítomnosti. Tajemstvím jamesovského vyprávění je tedy existence podstatného tajemství, čehosi ne-pojmenovaného, nepřítomné a mimořádně mocné síly, která uvádí do chodu veškerý přítomný stroj narace. Jamesův pohyb je podvojný a zdánlivě protikladný (a to mu také dovoluje ustavičně začínat znovu): na jedné straně James napíná všechny síly, aby se dopídl skryté podstaty a odhalil utajený předmět; a na druhé straně jej neustále oddaluje a neustále jej chrání – až na sám konec příběhu a někdy i za něj. Nepřítomnost příčiny nebo pravdy je nejen zpřítomňována textem, nýbrž je to jeho logický zdroj a ospravedlnění; příčina je to, co skrze svou nepřítomnost dává textu vzniknout. Podstatné není přítomno, neboli nepřítomnost je podstatná.

Než uvedeme příklady různých variant tohoto „obrazce v koberci“, musíme odpovědět na jednu možnou námitku. Námitka zní, že všechna Jamesova díla se nepodřizují téže osnově. Mluvme pouze o novelách: i když ve většině z nich tuto osnovu nacházíme, jsou tu i novely, které na tomto mechanismu neparticipují. Jsme dlužni dvojí upřesnění. Za prvé uvedme, že tento „obraz“ je specifický pro určité období Jamesovy tvorby: téměř výlučně ji ovládá od roku 1892 přinejmenším do roku 1903 (Jamesovi tehdy táhne na padesátku). Skoro polovinu svých novel napsal James během těchto dvanácti let. To, co předchází, lze pokládat ve světle naší hypotézy za přípravou práci, za brilantní, ale ne zcela původní cvičení, za plod školení, jímž James prošel u Flauberta a Maupassanta. Druhé upřesnění je teoretického, nikoli historického řádu: lze podle všeho předpokládat, že autor se přibližuje tomuto „obrazci v koberci“ – tomu, co resumuje a zakládá úplný soubor jeho textů – v některých dílech více a v některých méně. Tím si také vysvětlíme skutečnost, že i po roce 1892 píše James nadále povídky, jež je třeba umístit na linii jeho „realistických“ cvičení. Připojme ještě jedno srovnání k oněm, jež Vereker použil před svým mladým přítelem ve snaze pojmenovat onen „základní prvek“; řekněme, že se podobá také mřížce, jež je společná všem nástrojům dězového souboru. Mřížka fixuje orientační body, bez nichž by nebylo možné skladbu uskutečnit; to však ještě neznamená, že by part saxofonu byl totožný s partem trubky. James podobným způsobem používá ve svých novelách velmi rozdílné témbry, tóniny, které na pohled – jakkoli celkový plán je i pro ně identický – nemají nic společného. Pokusím se tyto tóniny postupně analyzovat.

Začněme tím nejjednodušším případem: případem, kdy se novela utváří kolem postavy nebo fenoménu zahaleného určitým tajemstvím, jež bude na závěr rozptýleno. *Sir Dominick Ferrand* (1892) může být prvním příkladem tohoto typu. Je to příběh chudého spisovatele, Petera Barona, který bydlí v témže domě jako jistá paní Ryvesová, vdova a hudebnice. Baron si jednoho dne zakoupí starý psací stůl; naprostou náhodou přijde na to, že stůl má dvojí dno, a tudíž tajnou zásuvku. Baronův život se soustředí na toto první tajemství a hrdina mu nakonec také přijde na kloub: vytáhne ze zásuvky několik svazků starých dopisů. Jeho pátrání přeruší překvapivá návštěva paní Ryvesové (do níž je tajně zamilován). Paní Ryvesová měla předtuchu, že Peterovi hrozí nebezpečí, a když zahlédne svazky dopisů, prosí ho, aby je nikdy nečetl. Tento náhlý dějový zvrat vytváří nové záhady: co je obsahem oněch dopisů? a odkud se berou předtuchy paní Ryvesové? První záhada bude rozřešena jen o několik stran dále: jde o dopisy, které obsahují kompromitující odhalení o siru Dominicku Ferrandovi, politikovi, který je už několik let mrtev. Druhá záhada však vydrží až do konce novely a její objasnění pozdrží další okolnosti. Půjde o to, že Peter Baron si není jist, jak má s dopisy naložit: ředitel jedné revue, jemuž se zmínil o jejich existenci, naléhá na jejich otištění a nabízí mu za ně značnou částku. Ale pokaždé, když je Baron v pokušení – neboť je velice chudý – dopisy zveřejnit, zabráni mu v tom nová „předtucha“ paní Ryvesové, do níž je stále více zamilován. Tato druhá síla nakonec zvítězí a Peter jednoho dne kompromitující dopisy spálí. Následuje finální odhalení: v návalu upřímnosti mu paní Ryvesová prozradí, že je nemanželskou dcerou sira Dominicka Ferranda, plodem onoho poměru, jehož se týkaly objevené dopisy.

Za touto vaudevilovou zápletkou – ze vzdálených postav se v závěru vyklubou blízcí příbuzní – se rý-

suje základní schéma jamesovské novely: tajnou a absolutní příčinou všech událostí byl jeden nepřítomný, pan Dominick Ferrand, a jedno tajemství, příbuzenský vztah mezi ním a paní Ryvesovou. Podivné chování paní Ryvesové je plně založeno (s jistým odkazem na nadpřirozené) v tomto zamlčeném vztahu; na druhé straně pak toto chování podmiňuje chování Baronovo. Dalšími příčinami, jejichž prostřednictvím absence poznání vyvolávala přítomnost vyprávění, byla přechodná tajemství (co je v psacím stole? o čem hovoří dopisy?). Jakmile je příčina zjevná, vyprávění se zastavuje: poté co tajemství vyplulo na světlo, není už co vyprávět. Přítomnost pravdy je možná, je však neslučitelná s vyprávěním.

Novela *V kleci* (1898) znamená další krok stejným směrem. Nevědomost zde není dána tajemstvím, k jehož odhalení dojde na konci vyprávění, ale nedokonalostí prostředků našeho poznávání. „Pravda“, k níž nakonec na posledních stranách dospějeme, je tu na rozdíl od bezpečné a definitivní pravdy *Sira Dominicka Ferranda* pouze o něco nižším stupněm nevědomosti. Nedostatečné poznání je motivováno profesí hlavní postavy a vyhraněností jejího zájmu: tato mladá dívka (jejíž jméno se vůbec nedozvíme) pracuje jako telegrafistka a veškerá její pozornost se soustřeďuje na dvě postavy, jež zná pouze prostřednictvím jejich telegramů: na kapitána Everarda a lady Bradeenovou.

Mladá telegrafistka má o osudech těch, kdo ji tak zajímají, krajně lakonické informace. Po pravdě řečeno, má k dispozici pouze tři telegramy a na nich je postavena celá její rekonstrukce. První telegram zní: „Everard. Hôtel Brighton, Paříž. Pochopte a věřte, to musí stačit. 22 až 26 a určitě 8 a 9. Možná i víc. Přijďte. Mary.“ Druhý telegram: „Miss Dolman, Parade Lodge, Parrade Terrace, Dover. Oznamte mu ihned správnou adresu, Hôtel de France, Ostende. Zařídte sedm devět čtyři devět šest jedna. Telegrafujte mi druhou adresu Burfield's.“ A poslední: „Absolutně

vás musím vidět. Přijďte posledním vlakem Victoria, pokud ho stihnete. Když ne, zítra v jednu po půlnoci. Odpovězte ihned na jednu nebo druhou adresu.“ Na této chatrné kanavě vyšívá telegrafistčina představivost celý román. Absolutní příčinou je tu život Everardův a život lady Bradeenové. Telegrafistka však o nich zholá nic neví; je totiž uvězněna ve své kleci na poštovním úřadě. Její pátrání je ovšem o to delší, o to svízelnější a zároveň o to napínavější: „Jestliže nic nebylo nedostupnější než skutečnost, nic nebylo na druhé straně palčivější než představa“ (v jiné novele James napíše: „ozvěna byla nakonec zřetelnější než původní zvuk“).

Jediné setkání, k němuž mezi ní a Everardem dojde mimo poštu (mezi druhým a třetím telegramem), příliš mnoho světla na Everardův charakter nevrhne. Může vidět, jaká je jeho fyzická podoba, pozorovat jeho gesta, slyšet jeho hlas, ale jeho „podstata“ zůstává nadále stejně nepolapitelná. Možná ještě více nepolapitelná, než tomu bylo předtím, dokud je oddělovala skleněná klec: smysly postižení pouze jevové formy, to, co je druhotné; pravda je jim nedostupná. K jedinému odhalení – ale už si ani netroufáme o odhalení mluvit – dochází na závěr, v průběhu rozhovoru mezi telegrafistkou a její přítelkyní paní Jordanovou. Někdejší snoubenec paní Jordanové, pan Drake, byl přijat do služeb lady Bradeenové; a tak paní Jordanová může – jakkoli chabě – pomoci své přítelkyni pochopit osud lady Bradeenové a kapitána Everarda. Pochopení je ovšem mimořádně znesnadněno tím, že telegrafistka předstírá, že ví mnohem více, než doopravdy ví, protože nechce před svou přítelkyní vypadat hloupě; a tak svými dvojnásobnými odpověďmi určitá odhalení znemožní.

„Cože, vy o tom skandálu nic nevíte?“ ptá se paní Jordanová. Na následující poznámku reaguje takto: „No ano, na veřejnost se nic nedostalo.“ Znalosti přítelkyně nelze nicméně přeceňovat: na přímý dotaz paní Jordanová odpovídá:

„...Nakonec byl zkrátka kompromitován.“

Její přítelkyně dala najevo údiv:

„Jak je to možné?“

„O tom nic nevím. Byla v tom nějaká hanebnost. Jak jsem vám říkala, něco se provalilo.“

Žádná pravda, žádná jistota, jen „nějaká hanebnost“. Novela skončila, a my nemůžeme říci, že víme, kdo je kapitán Everard; pouze jsme v té věci o něco méně nevědomí než na začátku. Podstata se nezpřítomnila.

Když mladý kritik v *Obrazci v koberci* hledal Verekerovo tajemství, ptal se: „Je to něco, co se týká stylu? Nebo myšlenky? Formální prvek? Anebo obsahový prvek?“ – Vereker mi shovívavě znovu stiskl ruku a já měl najednou pocit, že mé otázky byly náramně pitomé...“ Verekerova blahosklonnost je zcela na místě. Kdyby nám někdo položil touž otázku ohledně obrazce v koberci Henryho Jamese, bylo by pro nás stejně nesnadné odpovědět. Všechny aspekty novely jsou účastny téhož pohybu, a naše rozpaky jsou toho důkazem.

Od počátku bylo upozorňováno (a dělal to sám James) na jistou „technickou“ vlastnost jeho vyprávění: každá událost je u něho popsána prostřednictvím něčího pohledu. Pravdu o siru Dominicku Ferrandovi se nedozvídáme přímo, ale oklikou přes Petera Barona; my čtenáři ve skutečnosti nikdy nespátříme nic jiného než Baronovo vědomí. Pokud jde o novelu *V kleci*, je to stejné: vyprávěč v žádném okamžiku neklade před čtenářův zrak to, co zakoušejí Everard či lady Bradeenová, ale výlučně to, jakou představu si o tom udělala telegrafistka. Vševědoucí vyprávěč by mohl pojmenovat podstatu; tato mladá dívka však toho není schopna.

James tento nepřímý pohled, „that magnificent and masterly indirectness“, jak to formuluje v jednom dopise, nesmírně miloval a v průzkumu tohoto prostředku došel mimořádně daleko. Sám popisuje svou práci takto: „Musím v zájmu pravdy dodat, že nikterak netvrdím, že jsem Moreenovy [postavy jeho nove-

ly *Žák*] „vyličil“ takové, jací byli, nebo takové, jak se mohou aktuálně při veškeré své rozpornosti jevit. Všechno, co jsem v *Žákovi* předložil, je nejasný obraz, který si o nich udělal malý Morgan, a tento obraz je podán tak, jak se odzrcadlil v neméně zmateném pohledu jeho oddaného přítele.“ Nevidíme tedy přímo Moreenovy; vidíme pohled, jímž X vnímá pohled Y, který vidí Moreenovy. Ještě složitější případ se nám naskýtá v závěru novely *V kleci*: pozorujeme, jak telegrafistka vnímá podání slečny Jordanové, která zase vypráví to, co vytáhla z pana Draka, který zná pouze velmi zběžně kapitána Everarda a lady Bradeenovou!

Hovoře o sobě ve třetí osobě, James říká ještě toto: „Protože má sklon vidět ‚prostřednictvím‘ – vidět jednu věc prostřednictvím druhé, a prostřednictvím této druhé věci ještě řadu dalších –, zmocňuje se na každé své výpravě, možná příliš nenasytně, i všeho toho, co najde cestou.“ Anebo v jiné předmluvě: „Nacházím více života v tom, co je temné, a v tom, co je třeba teprve vyložit, než v hrubém prvoplánovém randálu.“ Nesmí nás tedy překvapovat, že vidíme pouze něčí pohled a nikdy nevidíme přímo předmět tohoto pohledu. A stejně tak nás nesmí překvapovat, že na Jamesových stránkách nacházíme věty typu: „Věděl, že mu ve skutečnosti nemohu pomoci a že vím, že on ví, že to není v mých silách“, nebo: „Ach, pomozte mi zakusit ty city, o nichž, jak vím, dobře víte, že bych je chtěl poznat...“

Avšak tato „technika“ pohledů či *points of view*, o níž se toho tolik napsalo, není o nic techničtější než například témata, která nacházíme v textu. Nyní vidíme, že i nepřímý pohled vstupuje u Jamese do téhož „obrazce v koberci“, jež jsme původně určili analýzou zápletky. Nikdy neukazovat v plném světle předmět vnímání, který podmiňuje vše, oč postavy usilují, není nic jiného než nová manifestace obecné teze, podle níž vyprávění tlumočí hledání absolutní a nepřítomné příčiny. „Technika“ znamená totéž co tematické prvky; a ty jsou tudíž stejně „technické“ (tj. organizované) jako všechno ostatní.

Odkud se tato idea u Jamese vzala? V jistém smyslu James neudělal nic jiného, než že povýšil svou vyprávěcí metodu na filosofickou koncepci. Vzato v hrubých rysech, existují pouze dva způsoby, jak charakterizovat postavu. Toto je příklad prvního způsobu:

„Ten snědý, ramenatý kněz, dosud odsouzený k přísnému klášternímu panictví, se před tou scénou lásky, noci a rozkoše celý chvěl a všechno v něm vřelo. Při pohledu na poloobnaženou mladou a krásnou dívku proudilo tomu rozdychtěnému mladíku v žilách roztavené olovo. Zmítala jím ta nejpodivuhodnější hnutí. Jeho oko se neřilo s vilnou žárlivostí pod všechny ty rozepnuté sponky“ atd. (Victor Hugo, *Chrám Matky Boží v Paříži*.)

A toto je příklad druhého způsobu:

„Všimla si jeho nehtů: byly delší, než jaké se nosily v Yonville. Péče o ně patřila k předním starostem písaře; měl za tím účelem v zásuvce stolu zvláštní nožik.“ (Gustave Flaubert, *Paní Bovaryová*.)

V prvním případě se přímo pojmenovávají city postavy (v naší ukázce je tento přímý ráz zmírněn rétorickými figurami). Ve druhém případě se podstata nepojmenovává; jednak je nám představována prostřednictvím něčího pohledu; a jednak je popis charakterových rysů nahrazován popisem izolovaného návyku: jde tu o proslulé „umění detailu“, v němž část zastupuje celek ve smyslu známé rétorické figury, synekdochy.

James kráčí poměrně dlouho ve stopách Flaubertových. Když jsem mluvil o jeho „učednických letech“, chtěl jsem připomenout právě tyto texty, v nichž dovádí užití synekdochy k naprosté dokonalosti. Podobné stránky ostatně píše až do konce života. V novelách, které nás zajímají, však postoupil o krok dále: přijal zcela za svůj senzualistický (a anti-esencialistický) postulát Flaubertův, a místo aby jej zachoval jako prostý prostředek, učinil z něho stavební princip svého díla. Můžeme vidět pouze, jak se věci jeví; jejich výklad zůstává nejistý; při-

tomné může být jen hledání pravdy; pravda sama, jakkoli je zdrojem veškerého pohybu, zůstane nepřítomná (tak je tomu například v novele *V kleci*).²

Všimněme si nyní jiného „technického“ aspektu, kompozice. Co je vlastně klasická novela, tak jak ji nacházíme například u Boccaccia? V tom nejjednodušším případě, viděna z dostatečně obecné perspektivy, může být charakterizována jako vyprávění o přechodu z jednoho rovnovážného nebo nerovnovážného stavu do jiného, podobného stavu. V *Dekameronu* vytvářejí často původní rovnováhu manželská pouta obou protagonistů; jejich zpřetrhání je dílem ženiny nevěry; v závěru se pak objevuje na nové úrovni druhá nerovnováha: vyhnutí se trestu, který mohl přijít od klamaného manžela a který ohrožoval oba milence; zároveň se tak ustavuje nová rovnováha, neboť cizoložství je povýšeno na úroveň normy.

Zůstaneme-li v této obecné poloze, můžeme podobnou osnovu konstatovat i v Jamesových novelách. Vezmeme si za příklad novelu *V kleci*: počáteční stabilní situaci telegrafistky naruší svou přítomností kapitán Everard; nerovnováha dosahuje vrcholu při setkání v parku; v závěru novely je rovnováha znovu nastolena, a to sňatkem kapitána Everarda a lady Bradeenové; telegrafistka rezignuje na své sny, opustí zaměstnání a záhy se sama vdá. Počáteční rovnováha není totožná se závěrečnou: první umožňovala snít a doufat, druhá nikoli.

Když jsem takto shrnul zápletku novely *V kleci*, sledoval jsem ovšem jen jednu ze siločar, jež oživují vyprávění. Druhou siločarou je siločára poznávání; na rozdíl od první, pro niž je příznačný rytmus přílivu a odlivu, vyznačuje se gradací. Na počátku telegrafistka o kapitánu Everardovi nic neví; na konci

² Sám Flaubert napsal v jednom dopise: „Věřil jste někdy v existenci věcí? Není všechno iluze? Pravdivé jsou jen ‚vztahy‘, to znamená způsob, jímž předměty vnímáme.“ (Dopis Maupassantovi z 15. srpna 1878.)

dosahuje její poznání maxima. První pohyb je horizontální; skládá se z událostí, jež vyplňují telegrafistčin život. Druhý připomíná spíše obraz vertikálně orientované spirály: jde tu o následné postřehy (jež ovšem nejsou nijak uspořádány v čase), týkající se života a osobnosti kapitána Everarda. V prvním případě čtenářův zájem směřuje do budoucnosti: jak se vyvine vztah mezi kapitánem a dívkou? Ve druhém případě míří do minulosti: kdo je Everard, co se mu přihodilo?

Pohyb vyprávění sleduje výslednici obou těchto silokřivek: některé události slouží první z nich, jiné druhé, ještě jiné oběma zároveň. Tak rozhovory, jež telegrafistka vede s paní Jordanovou, nijak neposouvají „horizontální“ zápletku, zatímco setkání s panem Mudgem, jejím příštím manželem, slouží pouze této zápletky. Přitom je zjevné, že pátrání za účelem poznání má přednost před tokem událostí a že „vertikální“ tendence je silnější než „horizontální“. Pohyb směrem k pochopení událostí, který je dosazován na místo událostí samotných, nás takto znovu vede k téměř obrazci v koberci: k přítomnosti hledání, k nepřítomnosti toho, co je iniciuje. „Podstata“ událostí není naráz dána; každý fakt, každý jev se objevuje na scéně zahalen oparem tajemství; a zájem se přirozeně orientuje spíše k „bytí“ než k „akci“.

Zmíňme se ještě o Jamesovu „stylu“, který byl vždy označován za příliš složitý, temný, zbytečně nesnadný. Vskutku, i na této úrovni James obklopuje „pravdu“, vlastní událost (již často shrnuje hlavní věta), četnými vedlejšími větami, které jsou samy o sobě prosté, ale jejichž nahromadění vzbuzuje dojem složitosti. Tyto vedlejší věty jsou nicméně nezbytné, neboť vrhají světlo na hojná zprostředkování, jež je třeba zdolat, máme-li se dostat k „jádro“. Uvedme příklad z téže novely: „Byly chvíle, kdy se jí zdálo, že všichni telegrafní dráty v celé zemi vycházejí z toho maličkého kumbálu, kde si vydělávala na živobytí a kde uprostřed dupotu nohou, poletování „blanketů“, debat o chybně nalepených známkách

a cinkotu vracených mincí u přepážek před ní bez ustání přecházeli sem a tam v dlouhém zástupu lidí, které si navykla vybavovat a spojovat navzájem, mít o nich své teorie a vnučovat jim své interpretace.“ („There were times when all the wires in the country seemed to start from the little hole-and-corner where she plied for a livelihood, and where, in the shuffle of feet, the flutter of ‚forms‘, the straying of stamps and the ring of change over the counter, the people, she had fallen into the habit of remembering and fitting together with others, and of having her theories and interpretations of, kept of before her their long procession and rotation.“) Vyjmeme-li z tohoto zapeklitého souvětí základní větu, dostaneme: „Byly chvíle, kdy lidé před ní bez ustání přecházeli sem a tam.“ („There were times when [...] the people [...] kept of before her their long procession and rotation.“) Avšak okolo této banální a jalové „pravdy“ se hromadí nespočetné zvláštnosti, podrobnosti, hodnocení, a to všechno je mnohem přítomnější než samo jádro hlavní věty, která sice jako absolutní příčina vyvolala všechen ten pohyb, ale přitom zůstává téměř nepřítomná. R. Ohmann, americký stylistik, poznamenává o Jamesově stylu: „Velká část jeho složitosti vyplývá z tohoto sklonu ke vkládání; [...] vložené prvky jsou neskonale důležitější než hlavní věta.“ Můžeme upřesnit, že složitost jamesovského stylu tkví výlučně v tomto stavebním principu a není nikterak důsledkem složitosti referenční, například psychologické. „Styl“ a „city“, „forma“ a „ob-sah“ říkají totéž, opakují též obrazec v koberci.

[IV]

Tato varianta obecného principu nám dovoluje tajemství nakonec prohlédnout: Peter Baron se v závěru novely dozvídá to, co jako předmět pátrání vytvářelo pružinu vyprávění; telegrafistka by se koneckonců mohla dozvědět pravdu o kapitánu Everardovi. Na-

chážíme se v říši *skrytého*. Existuje však případ, kdy se „nepřítomnost“ nenechává pokořit člověku dostupnými prostředky. Tak je tomu tehdy, když je absolutní příčinou *přízrak*. Lze-li to tak říci, takovému hrdinovi nehrozí, že projde nepozorován: text se zcela přirozeně organizuje kolem pátrání po něm.

Mohli bychom jít ještě dále a říci: aby se tato vždy nepřítomná příčina zpřítomnila, musí být přízrakem... Neboť když Henry James mluví o přízraku, mluví o něm vždy – což je velmi zvláštní – jako o *přítomnosti*. Uvedu několik vět, posbíraných namátkou v různých novelách (vždy tu jde o přízrak): „Jeho přítomnost vyvolávala skutečnou fascinaci.“ – „Je zcela přítomný. – Jeho přítomnost je pozoruhodná.“ – „...tak podivuhodná přítomnost.“ – „V tom okamžiku byl v plném smyslu toho slova živoucí, odpornou, nebezpečnou přítomností.“ – „Mráz mu přeběhl po zádech, když definitivně přestal pochybovat, že je na onom místě vsutku přítomen ještě někdo jiný než on sám.“ – „Ať už byla forma této „přítomnosti“, jež vyčkávala jeho odchodu, jakákoli, nikdy tolik nevydráždila jeho nervy jako ve chvíli, kdy dospěl do bodu, z něhož měla povstat jistota.“ – „Nenacházel se nyní v té nejbezprostřednější přítomnosti jakéhosi nepředstavitelného a temného dění?“ – „Vrhlo to stín, nořilo se to z pološera, někdo tam byl, zázrak osobní přítomnosti.“ A tak dále, až k této lapidární a falešně tautologické formulaci: „To, co tu bylo přítomno, byla něčí živá přítomnost.“ Podstata není nikdy přítomna, pokud není přízrakem, to jest nepřítomností *par excellence*.

Intenzitu této přítomnosti lze doložit na jakékoli Jamesově fantastické novele. Novela *Sir Edmund Orme* (1891) vypráví příběh mladíka, který náhle spatří po boku Charlotty Mardenové, mladé dívky, kterou miluje, podivnou bledou osobu, jíž si z nevysvětlitelných důvodů kromě našeho hrdiny nikdo nevyšiml. Poprvé si tento viditelný neviditelný sedá vedle Charlotty v kostele. „Byl to bledolící, černě oděný mladík, který měl vzezření džentlmena.“ Poté se

objeví v salóne: „V jeho postoji bylo cosi odměřeného a čímsi se lišil od svého okolí. [...] Halil se v mlčení, mladý, bledý, krásný, měl krátce přistřiženou bradku, bezvadné vystupování a mimořádně jasné modré oči; něco na něm jako by vyšlo z módy, tak jak to pozorujeme na starých podobiznách: jeho hlava, jeho účes. Byl ve smutku...“ Vkrádá se mezi oba mladé lidi i ve velmi důvěrných chvílích, ruší jejich nejintimnější soukromí: „Stál tam a hleděl na mne s bezvýraznou pozorností, jíž jeho temná elegance propůjčovala podivnou vážnost.“ Vypravěč nakonec musí konstatovat: „Nevím, jaká zvláštní podstata ho utvářela, nemám na to žádnou hypotézu. Představoval stejně pozitivní, jedinečný a konečný fakt jako kdokoli z nás (ostatních smrtelníků).“

„Přítomnost“ tohoto přízraku podmiňuje, jak jinak, vývoj vztahu mezi vypravěčem a Charlottou, a obecně vzato, celý průběh příběhu. Charlottina matka přízrak vidí také a okamžitě ho poznává: je to přízrak mladého muže, jenž spáchal sebevraždu, poté co ho ona, předmět jeho lásky, odmrštila. Přízrak se vrátil, aby se ujistil, že ženská koketérie nevyvede znovu ošklivý kousek tomu, kdo se uchází o dceru oné ženy, která byla příčinou jeho smrti. Charlotta se nakonec rozhodne, že se za vypravěče provdá, matka umírá a přízrak sira Edmunda Orma mizí.

Fantastické vyprávění (*ghost story*) je forma, která dobře vyhovuje Jamesovým záměrům. Na rozdíl od „zázračného“ příběhu (typu *Tisíce a jedné noci*) není pro fantastický text charakteristická prostá přítomnost nadpřirozených jevů nebo bytostí, ale nejistota, která provází ve čtenářově vědomí vnímání zobrazovaných událostí. Po celé trvání příběhu si čtenář klade otázku (a zpravidla si ji klade i jedna postava uvnitř knihy), zda události, o nichž se referuje, je třeba vysvětlit přirozenou, nebo nadpřirozenou kauzalitou, zda se tu jedná o iluze, nebo skutečnosti. Tyto rozpaky pramení z toho, že tento podivuhodný (a tedy potenciálně nadpřirozený) příběh se neode-

hrává v kouzelném světě, ale v kontextu, který je nám důvěrně známý, v kontextu každodennosti. Fantastická povídka je tudíž příběhem jednoho vnímání a důvody, proč se takováto konstrukce bezprostředně začleňuje do „obrazce v koberci“ Henryho Jamese, jsou nasnadě.

Příběh jako *Sir Edmund Orme* se snadno poddává tomuto obecnému popisu fantastického žánru. Většina scén, v nichž se projevuje tajemná přítomnost, vyvolává u vypravěče rozpaky, rozpaky, jež krystalizují ve vylučovacích větách typu „buď – anebo“. „Buď šlo o pouhý omyl, anebo sir Edmund Orme vskutku zmizel.“ – „Zvuk, který jsem zaslechl, když Chartie vykřikla – mám ovšem na mysli ještě jiný zvuk, mnohem tragičtější –, byl to výkřik zoufalství, jež zaplavilo ubohou paní pod úderem smrti, anebo to byl jasný vzlyk (podobal se dechu vichřice) zapuzeného a smířeného ducha?“

Ještě další charakteristiky sdílí Jamesův text s fantastickým žánrem obecně. Například sklon k alegorii (která ovšem nikdy příliš nezbytní, v tom případě by totiž vytěsnila fantastično). Můžeme se ptát, zda tu vlastně nejde o moralizující vyprávění. Vypravěč interpretuje celou epizodu takto: „Byl to případ tres-tající spravedlnosti: hříchy matek, když už ne hříchy otců, tu padaly na hlavu dětí. Nešťastná matka měla odpykat utrpením utrpení, jež sama způsobila; a jelikož sklon lehkomyšlně si pohrávat s oprávněnými nadějemi čestného člověka se mohl znovu k mému neštěstí objevit u dcery, bylo třeba pozorovat a hlídat tu mladou osůbku a připravit jí případně také utrpení, pokud by mi způsobila stejnou újmu.“

Povídka rovněž sleduje gradaci nadpřirozených zjevení, jak je to obvyklé ve fantastickém vyprávění. Vypravěč je zobrazen uvnitř příběhu, což usnadňuje integraci čtenáře do univerza knihy. Narážky na nadpřirozené jsou rozesety po celém textu, čímž jsme připravováni na jeho přijetí. Avšak vedle těchto rysů, jež přiřazují Jamesovskou povídku k fantastickému žánru, jsou tu i jiné, které ji od něho vzdalují

a vymezují ji v její specifičnosti. Lze to pozorovat na příkladu jiného textu, nejdelšího mezi těmi, jimž můžeme říkat „novela“, a pravděpodobně nejproslulejšího: na *Utažení šroubu* (1896).

Dvoznačnost tohoto příběhu je neméně významná. Jeho vypravěčkou je mladá žena, která je vychovatelkou dvou dětí na venkovské usedlosti. Od jistého okamžiku pozoruje, že domem se pohybují přízraky dvou někdejších sluhů, mravně zpustlých bytostí, nyní už mrtvých. Ta dvě zjevení jsou o to nebezpečnější, že se jim podařilo navázat s dětmi kontakt, což ovšem děti tají. Vychovatelka o jejich přítomnosti nemá nejmenší pochybnosti („a nebylo to – tím jsem si jista dnes jako tehdy – pouze dílem mé úděsné fantazie“, nebo: „během té doby, co mluvila, stála tam ta ohyždná postava o nic méně zřetelná a stejně neohrožená“), a chce-li o ní přesvědčit i druhé, nachází dokonale racionální argumenty: „Abych ji [hospodyně] v této víře udržela, stačilo, jak jsem zjistila, zeptat se jí, jak je možné – jestli jsem si to vymyslela –, že jsem s to jí vylíčit o každé té osobě, jež se mi zjevily, obraz odhalující do posledního detailu jejich zvláštní rysy – portrét, podle kterého je ihned poznala a jmenovala.“⁵ Vychovatelka se nakonec pokusí děti exorcizovat: jedno z toho těžce onemocní a druhé „se očistí“ teprve svou smrtí.

Touž řadu událostí by ovšem bylo možné podat i jinak, bez zapojení pekelných mocností. Svědectví vychovatelky je permanentně zpochybňováno svědectvími ostatních („No ne, co se to najednou tak strašného stalo, slečno? Kde proboha co vidíte,“ volá překvapená hospodyně; a malá Flora, jedno z obou dětí, říká: „Já nechápu, co myslíte. Já nikoho nevidím. Nic nevidím. A nikdy jsem neviděla.“). Toto protiřečení jde tak daleko, že nakonec i vychovatelka pojme strašlivé podezření: „...v minutě se ve mně v hlubinách mého soucitu ozval děsivý poplach, že

⁵ [H. James, *Utažení šroubu*, přel. Radoslav Nenadál, cit. vyd., s. 76, 106, 52.]

ten hoch je snad nevinný. V tom okamžiku to působilo jako něco zmateného a bezedného, protože jestliže on je nevinný, jaká proboha pak jsem já?⁴

Není zkrátka obtížné najít pro halucinace vychovatelky realistická vysvětlení. Je to přepjatá a hypersenzitivní osoba; kromě toho, vymyslet si toto neštěstí je nejspíše jediný způsob, jak na usedlost přivést strýce těch dětí, do něhož je tajně zamilována. Sama cítí potřebu vyvracet podezření, že je blázen: „bez jakýchkoli námitek proti mému zdravému rozumu přijala tu pravdu,“ říká o hospodyni, a později: „Vím, že si počínám jako šílená.“⁵ Dodáme-li ještě, že přízraky se zjevují vždycky za soumraku nebo v noci a že navíc lze některé reakce dětí, samy o sobě podivné, snadno vysvětlit sugestivním působením samotné vychovatelky, nezbude v tomto příběhu už pranic nadpřirozeného a budeme mít nejspíše co dělat s popisem jedné neurózy.

Tato možnost dvojí interpretace vyvolala v řadách kritiků nekonečnou diskusi: setkáváme se v *Utažení šroubu* opravdu s přízraky, nebo ne? Odpověď je však nasnadě: tím, že James v srdci příběhu uchoval tuto dvojnásobnost, podřídil se pouze pravidlům žánru. Přitom všechno v této novele není konvenční: zatímco kanonické fantastické vyprávění, tak jak je praktikuje 19. století, činí z hrdinova váhání své základní a explicitní téma, u Jamese je zobrazení tohoto váhání téměř eliminováno a přetrvává pouze v rovině čtenáře: jak vypravěč *Sira Edmunda Orma*, tak vypravěčka *Utažení šroubu* jsou zcela přesvědčeni o reálnosti toho, co vidí.

Zároveň nacházíme v tomto textu i ony rysy jamesovského vyprávění, které jsme už pozorovali jinde. Nejenže je celý příběh založen na dvou fantomatických postavách, slečně Jesselové a Peteru Quintovi, ale pro vychovatelku je znovu zásadní věcí otázka: vidí také děti oba přízraky? Při pátrání je tak znovu

⁴ [Tamtéž, s. 105, 107, 127.]

⁵ [Tamtéž, s. 40, 72.]

na místo vnímaného nebo vnímatelného předmětu dosazeno samo vnímání a poznávání. Vychovatelku děsí méně vidění Petera Quinta než možnost, že by toto vidění mohly mít i děti. Podobně se matka Charlotty Mardenové v *Siru Edmundu Ormovi* neobávala ani tak zjevení přízraku jako toho, že by přízrak mohl vyvstat i před očima její dcery.

Pramen zla (jenž je zároveň pramenem narativního děje) zůstává skryt: jsou jím nikdy nepojmenované neřesti dvou mrtvých sluhů, jež byly předány dětem, podivná nebezpečí za podivných okolností, záhadné nestoudnosti. Akutnost ohrožení je dána právě tím, že o něm chybějí informace: „Jedné kruté myšlenky jsem se nemohla zbavit za žádnou cenu, totiž domněnky, že ať já vidím cokoli, Miles a Flora vidí *víc*; věci hrůzné a nevypočitatelné, věci, které vyplývaly z nějakých příšerných prožitých vztahů v minulosti.“⁶

Na otázku „co se skutečně stalo na usedlosti v Bly?“, odpovídá James vyhybavě: zpochybňuje slovo „skutečně“ a konstatuje vratkost zkušenosti tváří v tvář stabilitě – ale také nepřítomnosti – podstaty. Ba co více: nemáme právo říkat „vychovatelka je...“ a „Peter Quint není...“. V tomto světě sloveso *být* ztratilo jednu ze svých funkcí, funkci tvrdit existenci či neexistenci. Žádná z našich pravd není o nic více fundována než pravda vychovatelky: přízrak možná existoval, ale mladý Miles zaplatí životem snahu eliminovat nejistotu.

Ve svém posledním „duchařském příběhu“ *Libezné místo* (1908) se James k témuž motivu ještě jednou vrací. Spencer Brydon strávil více než třicet let za hranicemi své vlasti. Nyní se vrací a je pronásledován touto myšlenkou: kým by se stal, kdyby zůstal v Americe, kdo by z něho mohl být? V jistém okamžiku svého života měl na vybranou ze dvou vzájemně neslučitelných řešení; zvolil jedno z nich, ale teď by chtěl znovu vrátit i druhou eventualitu, usku-

⁶ [Tamtéž, s. 79.]

tečnit nemožné setkání dvou navzájem se vylučujících prvků. Zachází se svým životem jako s vyprávěním, kde lze znovu sestoupit po svahu dějů a na příslušném rozcestí se vydat jinou cestou. Opět tu můžeme pozorovat, že novela spočívá v nemožném pátrání po nepřítomném: a to až do okamžiku, kdy se ona postava, již by Spencer Brydon býval mohl být, skutečně zhmotní – můžeme-li to tak říci –, či kdy se z ní každopádně stane určitá přítomnost, totiž přízrak.

Znovu tu pokračuje hra s absolutní a nepřítomnou příčinou; tentokrát jí však není přidělena stejná role. Tato hra je nyní pouhým pozadím, signálem téhož „obrazce v koberci“. Vlastní zájem vyprávění je jinde. Více než sloveso *být* je tu zpochybněno osobní zájmeno *já*. Kdo je Spencer Brydon? Dokud se přízrak nezjevil, Bryden po něm úporně pátrá. Je přesvědčen, že i kdyby nebyl částí jeho samého, musí ho nalézt, má-li pochopit, kým je. Druhý je i není on („upjatý a pronikavý, přízračný, byt v lidské podobě, složený z téže podstaty a z týchž forem, muž vyčkával, aby změřil sílu děsu, jímž vládl“). Právě v onech chvílích, kdy se ten druhý stává přítomností, Brydon nicméně pochopí, že je mu naprosto cizí. „Taková osobnost se v ničem neshodovala s jeho osobností a činila každou alternativu obłudnou.“ Dokud bylo nepřítomné, toto *já* v minulém kondicionálu mu patřilo; jakmile je přítomno, už se v něm nepoznává.

Jeho stará přítelkyně Alice Stavertonová přízrak spatřila také – ve snu. Jak je to možné? „Je to tím, že můj duch, má imaginace – jak jsem vám před několika týdny řekla – se tolikrát snažily uhodnout, kým jste mohl nebo nemohl být.“ Ten cizinec tedy zase není tak cizí, jak by si to přál Brydon, a v rozhovoru obou postav dochází k závratné hře osobních zájmen.

„Nuže, v bledém a chladném světle onoho rána jsem vás spatřila i já.“

„Vy jste *mne* viděla?“

„Viděla jsem *jeho*.“

„On se vám zjevil. [...]“

„On se mi nezjevil!“

„Zjevil jste se sám sobě.“

Poslední věta nicméně znovu stvrzuje rozdílnost: „Ale on není – ne, není – *vy*.“ Šeptá Alice Stavertonová. Decentrace se stala obecným principem, *já* je stejně nejisté jako *být*.

[V]

První varianta našeho obrazce v koberci pracovala s přirozenou a relativní nepřítomností: tajemství bylo toho druhu, že jeho odhalení nebylo nijak nemyslitelné. Druhá varianta naopak popisovala absolutní a nadpřirozenou nepřítomnost, jakou je přízrak. Třetí varianta nás konfrontuje s nepřítomností zároveň absolutní i přirozenou: se *smrtí*.

Můžeme tuto variantu sledovat nejprve v povídce, jež je velice blízká variantě „s přízrakem“: nazývá se *Přátelé přátel* (1896). Jistý muž spatřil přízrak své matky ve chvíli, kdy umírala; a jisté ženě se přihodilo totéž s jejím otcem. Jejich společní přátelé – a především vypravěčka – jsou ohromeni touto shodou a hodlají zorganizovat jejich setkání. Ale všechny pokusy, jak je konfrontovat tváří v tvář, selžou, pokaždé z naprosto titěrných příčin. Žena posléze umírá; a muž (který je zároveň snoubencem vypravěčky) tvrdí, že se s ní setkal vpředvečer její smrti. Jako s živou bytostí, nebo přízrakem? Nikdy se to nedozvíme a toto setkání přivodí zrušení zasnub mezi ním a vypravěčkou.

Dokud oba byli naživu, jejich setkání (jejich láska) bylo nemožné. Tělesná přítomnost by lásku zabila. Oni to ovšem předem nevědí, a tak se o setkání pokoušejí – pokaždé marně. Ale po posledním pokusu (ten ztroskotá vinou vypravěčky, která se začne setkáním obávat) žena rezignuje: „Nikdy, nikdy ho neuvídím.“ O několik hodin později je mrtva: jako by smrt byla nezbytná, aby se setkání uskutečnilo (právě tak se oba setkali se svými rodiči ve chvíli jejich smrti). Jakmile život – bezvýznamná přítom-

nost – dospěje ke svému konci, podstatná nepřítomnost, totiž smrt, triumfuje. Můžeme-li věřit mužskému protagonistovi, žena ho navštívila v noci, mezi desátou a jedenáctou hodinou, a nepronesla přitom jediné slovo; o půlnoci zemřela. Vypravěčka má nyní rozhodnout, zda se toto setkání „skutečně“ odehrálo, nebo zda bylo téže povahy jako obě setkání s umírajícími rodiči. Ráda by se přiklonila k prvému řešení („na okamžik jsem pocítila úlevu, když jsem přijala onen z obou podivných faktů, který se mne sice v jádru dotýkal osobněji, byl však přirozenější“). Úleva, již řešení přináší, však nemá dlouhého trvání: vypravěčka zjistí, že tato až příliš prostá verze nevysvětluje proměnu, která se udála s jejím přítelem.

Nelze hovořit o smrti „o sobě“: umíráme vždycky pro někoho. „Je pohřbena, pro svět je mrtva. Je mrtva pro mne, ale není mrtva pro vás,“ říká vypravěčka svému příteli. A dodává: „Má žárlivost nezemřela s tou, která ji probudila k životu.“ Není to ostatně bezdůvodná žárlivost: neboť setkání, k němuž za života nikdy nedošlo, zrodilo zcela výjimečnou lásku. Víme o ní pouze to, čeho se domýšlí vypravěčka, dokáže nás však přesvědčit: „Jak byste mohl nedat na sobě nic znát, když jste do ní doslova šíleně zamilován, když na vás jdou mdloby a divže neumíráte [!] z toho štěstí, kterým vás obdarovává? [...] Milujete ji tak, jak jste dosud nikdy nemiloval, a ona vám odplácí stejným...“ On si to netroufá popřít a zasnoubení je zrušeno.

Rychle překročíme poslední mez: protože podmínky této lásky může zajistit pouze smrt, sám protagonista se do ní uteče. „Když mě o šest let později dostihla v mé samotě a tichu zpráva o jeho smrti, přijala jsem ji jako důkaz na podporu své teorie. Byla to náhlá smrt, nikdy nebyla dostatečně objasněna a provázely ji okolnosti, v nichž jsem zřetelně zahlédla – ach, prozkoumala jsem je jednu po druhé – skrytou stopu jeho ruky. Byl to nutný důsledek, důsledek neukojitelné touhy. Mám-li se vyjádřit přes-

něji: byla to odpověď na výzvu, již nebylo možno neuposlechnout.“

Smrt působí, že jedna postava se stává absolutní a nepřítomnou příčinou života. Ba co více: smrt je pramenem života, smrt lásku neruší, láska se naopak ze smrti rodí. Toto romantické téma (je to téma Gautierova *Ducha*) je plně rozvinuto v novele *Maud-Evelyn* (1900). Tato novela vypráví příběh mladého muže jménem Marmaduke, který se zamiluje do Maud-Evelyn, dívky, jež zemřela patnáct let předtím, než o ní vůbec poprvé uslyšel (lze si povšimnout, jak často název novely vytyká právě nepřítomnou a podstatnou postavu: *Sir Dominick Ferrand*, *Sir Edmund Orme*, *Maud-Evelyn*; je tomu tak i u dalších novel, například *Nona Vincent*).

Marmadukova láska – a tedy „realnost“ Maud-Evelyn – procházejí všemi fázemi gradace. Na začátku Marmaduke pouze obdivuje dívčiny rodiče, kteří se chovají, jako kdyby nikdy nezemřela. Pak začne uvažovat jako oni a nakonec – podle slov jeho dávné přítelkyně Lavinie – „sám uvěří, že ji znal“. Ještě o něco později Lavinia prohlašuje: „Zamiloval se do ní.“ Následuje „sňatek“, načež Maud-Evelyn „umírá“ („Ztratil svou ženu,“ říká Lavinia, když má vysvětlit, proč se oblékl do smutku). Pak zemře i Marmaduke, Lavinia se však stane strážkyní jeho iluze.

Jak je u Jamese obvyklé, ústřední a nepřítomná postava Maud-Evelyn není pozorována přímo, ale prostřednictvím několikrát zrcadlení. Vyprávění jde na vrub jistě lady Emmy, která čerpá své dojmy z rozhovorů s Laviníí, jež je zase v kontaktu s Marmadukem. Marmaduke ovšem zná pouze rodiče Maud-Evelyn, Dedrickovy, kteří si v jeho přítomnosti vybavují vzpomínky na mrtvou dceru. Pravda je tedy deformována čtyřikrát! Tyto pohledy navíc nejsou totožné, ale rovněž vytvářejí stupňující se řadu. Pro lady Emmu jde prostě o bláznovství („Cožpak úplně zhloupl, anebo si ho každý může koupit?“): lady Emma žije ve světě, kde imaginární a skutečné vytvářejí dva oddělené a neprostopné bloky. Lavinia

se podřizuje stejným normám, ale je ochotna Marmadukovo chování přijmout, neboť jí připadá krásné: „Ovšem, něco si namlouvají, ale příčinou toho je cit, který [...], když o něm člověk slyší, je opravdu krásný“, nebo jinde: „Jistě, je to jen představa, ale řekla bych krásná představa.“ Pokud jde o samého Marmaduka, smrt pro něho není dobrodružnou výpravou za nebytím, smrt mu naopak poskytla možnost prožít tu nejúžasnější zkušenost („Zdá se, že naučením těchto slov bylo, že nic z toho, co lidé pokládají za rozkoš, už nemohlo mít žádný zvláštní význam“). Konečně Dedrickovi, ti berou existenci Maud-Evelyn doslova: komunikují s ní prostřednictvím médií apod. Máme tu k dispozici čtyři příklady možných postojů vůči imaginárnímu nebo – dáme-li tomu přednost – vůči obraznému smyslu výrazu: realistický postoj – odmítavý a odsuzující; estetizující postoj – obdiv smíšený s nevěřičností; poetický postoj, který připouští koexistenci bytí a nebytí; a nakonec postoj naivní, při němž je obrazné bráno doslova.

Viděli jsme, že kompozice Jamesových novel se obrací do minulosti: pátrání po podstatném, leč stále unikajícím tajemství ve skutečnosti znamená, že vyprávění je spíše průzkumem minulosti než výpravou do budoucnosti. V *Maud-Evelyn* se minulost stává tematickým prvkem a její oslava je jedním z hlavních poselství novely. Druhý život Maud-Evelyn je produktem takového průzkumu: „Je to postupný výsledek toho, jak si přivlastňují minulost; minulost se takto stále rozrůstá.“ Minulost nás může bezmezně obohatit; proto se dívčini rodiče vydávají právě touto cestou. „Víte, ti dva stařečkové už toho s budoucností nemohli moc pořádit; a tak se obrátili do minulosti a udělali s ní, co se dalo.“ Neboť: „Čím více žijeme v minulosti, tím více toho v ní nacházíme.“ „Omezit se“ na minulost znamená: odmítnout původnost události, usoudit, že žijeme ve světě odkazů. Vracíme-li se řetězcem reakcí, abychom odkryli první hybatel, absolutní počátek, narazíme v jistém bo-

dě na smrt, na konec *par excellence*. Smrt je původ a podstata života, minulost je budoucnost přítomnosti, odpověď předchází otázce.

Vyprávění tak bude vždy příběhem jiného vyprávění. Všimněme si jiné novely, v níž hlavní pružinu vytváří rovněž mrtvý, *Známky času* z roku 1900. Tak jako byl v *Přátelích přátel* podniknut pokus o rekonstrukci nemožného vyprávění o záhrobní lásce anebo v *Maud-Evelyn* o životě mrtvé, má být i ve *Známce času* znovu složen příběh, který se odehrál v minulosti a jehož hlavní hrdina je po smrti. Pravda, ne pro všechny. Paní Bridgenorthová na tohoto muže, jenž byl jejím milencem, dosud nezapomněla a jednoho dne se rozhodne pořádit si jeho podobiznu. Cosi však zvrátí její původní úmysl a ona objedná nikoli *jeho* portrét, ale portrét distingvovaného džentlmena vůbec, portrét kohokoli a nikoho. Malířka, jež má realizovat objednávku, Mary Tredicková, shodou okolností tohoto muže znala také. Ani pro ni není dosud mrtev, ale v jiném smyslu: její vzpomínku oživuje trpkost a zášť, které se zrodily jako reakce na způsob, jakým ji kdysi opustil. Portrét se skvěle vydaří a nejenom zajistí pokračování životu onoho muže, jehož jméno nikdy nepadne, ale umožní mu znovu vstoupit do toku událostí. Paní Bridgenorthová triumfuje: patří jí nyní dvojnásob. „Vzrušené ovzduší, které nás obklopovalo, bylo důkazem, že potlačené city prudce vyšlehly a ona vzplanula láskou k tomu obrazu; že těch několik posledních minut stačilo, aby znovu vyvolalo k životu velmi důvěrný vztah.“ Paní Bridgenorthová se obává jediné věci: aby Mary Tredicková (o níž jinak neví vůbec nic) nezačala žárlit.

Jak se ukáže, její obavy nebyly nepodložené. Mary si impulzivně portrét bere nazpět a odmítá jej vydat. Od tohoto okamžiku tento muž znovu patří jí: pomstila se tak své šťastnější sokyni z minulosti. Ta objednala portrét, aby se muže plněji zmocnila; ale jakmile se vzpomínka objektivovala v obraze, může žít novým životem. Smrt je tak znovu onou absolut-

ní a nepřítomnou příčinou, která determinuje veškerý pohyb vyprávění.

Henry James napsal ještě jednu novelu, jež si nesporně zaslouží mezi těmito průzkumy života mrtvých čelné místo, skutečné rekviem: *Oltář mrtvých* z roku 1896. Nikde jinde není síla smrti, přítomnost nepřítomnosti vyjádřena s takovou intenzitou. Stransom, ústřední postava této povídky, žije kultem mrtvých. Zná jen nepřítomnost a dává jí po všech stránkách přednost. Jeho snoubenka zemřela, než došlo na první „svatební polibek“. Stransomův život tím nicméně nestrádá a on nachází ve svém „věčném vdovství“ zalíbení. Jeho životu „doposud vládl onen bledý přízrak, jeho řád určovala svrchovaná přítomnost mrtvé“; tento život našel svou dokonalou rovnováhu „kolem prázdnoty, která byla jeho centrální osou“.

Jednoho dne potká přítele Paula Crestona. Crestonova žena zemřela před několika měsíci. Náhle si všimne, že Crestona doprovází jiná žena. Jeho přítel ji, lehce zmaten, představit jako svou choť. Stransom tato záměna vznešené nepřítomnosti za vulgární přítomnost hluboce šokuje. „Tato nová žena, tato najatá komparsistka, je paní Crestonová? [...] Jak se od nich vzdaloval, Stransom cítil, jak v něm narůstá rozhodnutí, že se s tou ženou už nikdy v životě neseťká. Možná to bylo lidské stvoření, Creston ji však rozhodně neměl takto stavět na odiv, neměl ji vlastně vůbec ukazovat.“ Žena-přítomnost je pro Stransoma pouhá komparsistka, falzifikát, a nahradit jí vzpomínku na nepřítomnou je cosi obludného.

Stransom pozvolna propracovává a rozšiřuje svůj kult mrtvých. Chce „pro ně něco udělat“ a rozhodne se zřídit jim oltář. Každý mrtvý (a je jich hodně: „Možná nenosil více smutků než většina lidí, ale více je počítal“) obdrží svíci a Stransom se noří do obdivné meditace. „Rozkoš byla dokonce větší, než se odvažoval doufat.“ Odkud se bere ta rozkoš? Pramení z toho, že Stransom se takto znovu zmocňuje své minulosti: „Část uspokojení, jež toto pouto poskyto-

valo onomu tajemnému a neobvyklému zbožňovateli, pocházela z toho, že v něm znovu nalézal roky prošlého života – se všemi svazky, náklonnostmi, zápasy, podrobeními i vítězstvími –, oživlou vzpomínku na celou tu dobrodružnou pouť, jejíž etapy vyznačují počátky a konce jednotlivých vztahů.“

Toto uspokojení však pochází i z toho, že smrt je očištění („Ten člověk musel udělat jedinou věc, zemřít, aby vše, co v něm bylo ošklivého, zmizelo“) a že umožňuje ustavení oné harmonie, o niž usiluje život. Mrtví, znázornění svícemi, jsou Stransomovi nekonečně blízcí. „Rozmanité osobnosti, o něž nikdy neprojevil příliš živý zájem, se mu přibližovaly, jakmile vstoupily do řad tohoto společenství.“ Což má přirozený následek: „Málem si přál, aby někteří jeho přátelé zemřeli, neboť takto by s nimi mohl navázat týmž způsobem mnohem půvabnější vztahy, než byly ty, z nichž se mohl radovat za jejich života.“

Zbývá jediný krok a Stransom před ním nikterak necouvá: pohlédnout vstříc vlastní smrti. Sní už o „oné tak plné, tak bohaté budoucnosti“ a prohlašuje: „Kaple nikdy nebude naplněna, dokud v ní nezaplane svíce, jejíž záře dá potuchnout záři všech ostatních, nejvyšší svíce ze všech.“ – „O jaké svíci to mluvíte?“ – „Mluví o své svíci, madame.“

V tomto chvalo zpěvu na smrt náhle zazní falešný tón. Stransom se u svého oltáře seznámil s dámou ve smutku. Přitahuje ho právě svou věrností mrtvým. S postupem známosti se však dozvídá, že dáma oplakává jen jednoho mrtvého a že tento mrtvý není nikdo jiný než Acton Hague, někdejší Stransomův důvěrný přítel, s nímž se ovšem Stransom rozešel ve zlém. Je to jediný mrtvý, jemuž Stransom nikdy nezapálil svíci. Žena to rovněž uhodne a půvab vztahu se vytratí. Mrtvý je znovu přítomen: „Acton Hague stál mezi nimi. V tom tkvěla sama podstata věci a jeho přítomnost nebyla nikdy patrnější, než když se setkávali tváří v tvář.“ Ženě takto nezbyvá než volit mezi Stransomem a Haguem (příčemž dá přednost Hagueovi) a Stransom zase musí volit me-

zi svou averzí k Haguovi a náklonností k dámě (příčemž vyhraje averze). Proběhne mezi nimi tento dojemný rozhovor: „Dostane od vás svou svíci?“ zeptala se. [...] „Nemohu to udělat,“ řekl nakonec. – „Takže sbohem.“ Mrtvý rozhoduje o životě živých.

Zároveň však i živí neustále působí na životy mrtvých (jejich světy jsou prostupné v obou směrech). Opuštěn svou přítelkyní, Stransom zjišťuje, že jeho láska k mrtvým je pryč. „Všechna světla pohasla. Všichni jeho mrtví zemřeli podruhé.“

Je tedy třeba postoupit ještě o jeden stupeň. Stransom prodělá těžkou nemoc, a když se uzdraví, vrací se do kostela. V srdci přináší odpuštění pro Actona Hagua. Zde se s ním znovu setkává jeho přítelkyně. I ona prošla symetrickou proměnou a je nyní připravena zapomenout na svého jediného mrtvého a oddat se kultu *mrtvých*. Tento kult takto podstupuje svou poslední sublimaci: už ho neurčuje láska, přátelství nebo zášť; je v něm oslavena smrt jako taková, bez zřetele k těm, jež zasáhla. Odpuštění ruší poslední zábranu na cestě ke smrti.

Stransom tedy může ve smrti svěřit svůj život své přítelkyni a vydechnout v jejím náručí, zatímco její srdce zaplavuje bezbřehá hrůza.

[VI]

Zbývá vyrovnat se s poslední variantou téhož obrazce v koberci: s variantou, v níž místo, jež postupně obsazovalo skryté, přízrak a smrt, zaujalo *umělecké dílo*. Jestliže obecně platí, že novela jeví více než román tendenci stát se teoretickou meditací, Jamesovy novely o umění jsou skutečnými traktáty z oboru estetiky.

Autentická věc (1892) je poměrně jednoduchým podobenstvím. Vypravěče – malíře – navštíví jednoho dne dvojice, která podle všeho patří k aristokratickým kruhům. Muž a žena ho žádají, aby mohli pózovat ke knižním ilustracím, které mu budou za-

dány, neboť se ocitli ve stavu krajní nouze. Jsou si jisti, že se k této úloze výborně hodí, neboť malíř tak bude moci zobrazit právě osoby z oněch zámožných vrstev, k nimž svého času patřili. „Říkali jsme si [praví manžel], že kdybyste měl nakreslit lidi našeho typu, byli bychom dost ideálními modely. Zvláště ona – rozumějte, kdybyste potřeboval do nějaké knihy ženu z vyšších kruhů.“

Pár je skutečně „autentickou surovinou“, tato kvalita však malíři nijak neusnadňuje práci. Je tomu právě naopak, jeho ilustrace jsou čím dál horší, až ho jednou přítel upozorní, že chyba je možná v jeho modelech... Jiné malířovy modely totiž neobnášejí nic autentického, ale zato podle nich dělá ty nejzdařilejší kresby. Jistá slečna Churmová „byla prostou pihovatou předměstskou holkou, ale přitom mohla představovat kohokoli, od nóbl dámy po pastýřku“; jakýsi italský pobuda jménem Oronte se bezvadně hodí na ilustrace zobrazující knížata a džentlmeny.

Právě nepřítomnost „skutečných“ kvalit propůjčuje slečně Churmové a Orontovi to podstatné, to, co je pro umělecké dílo nezbytné; přítomnost těchto kvalit u „distingvovaných“ modelů je nutně bezvýznamná. Malíř to vysvětluje tím, že má „vrozený sklon dávat přednost tomu, co předmět sugeruje, před tím, čím je. Je přece nasnadě, že hlavním nedostatkem skutečného předmětu je to, že nemá co sugerovat. Miloval jsem věci, jež vypadaly, že jsou. U nich si byl člověk jistý. Jestli opravdu *byly*, nebo *nebyly*, to byla podružná otázka a skoro vždycky zbytečná.“ A tak nakonec dvě nevzdělané plebejské osoby hrají dokonale úlohy urozených, zatímco „urozené“ modely myjí nádobí – podle „zvráceného a krutého zákona, který někdy dělá z autentické věci cosi mnohem podřadnějšího, než je věc neautentická“.

Umění tudíž není reprodukcí „skutečnosti“, nepřichází po ní, aby ji napodobilo; požaduje zcela odlišné kvality a „autenticita“, jak jsme právě viděli, může dokonce být na škodu. V říši umění není nic, co by předcházelo dílu, co by bylo jeho počátkem.

Počátkem je právě dílo samotné, sekundární je tu primární. Odtud také Jamesův sklon vysvětlovat v přirovnáních „přírodu“ „uměním“, například: „matný úsměv, jako by vlhká houba přešla přes zašlou malbu“, „salón je vždy, nebo by alespoň měl být něčím jako obraz“, „podivně se podobal špatné ilustraci“ nebo také: „V té době mě v Anglii spousta věcí ohromovala jako reprodukce něčeho, co původně existovalo jen ve výtvarném umění nebo v literatuře. V obrazu, básni, stránce románu jsem nespatoval pouhé kopie; to vše byly naopak originály a život šťastných a elegantních lidí se utvářel podle jejich vzoru.“

Řada dalších novel, a zejména *Smrt Iva* z roku 1894, se znovu vrací k otázce „života a umění“, avšak v odlišné perspektivě: v perspektivě vztahu mezi autorovým životem a jeho dílem. Jistý spisovatel se na sklonku života stává slavným; zájem publika se nicméně neorientuje na jeho dílo, ale výlučně na jeho život. Novináři se lačně pídí po detailech jeho soukromé existence a obdivovatelé chtějí spíše vidět člověka než číst jeho texty. Celý závěr novely svou zároveň patetickou i groteskní dynamikou dokládá, že osoby, které tvrdí, že obdivujíce autora obdivují jeho dílo, jsou vůči tomuto dílu ve skutečnosti naprosto lhostejné. Toto nedorozumění má nakonec neblahé následky: nejenže spisovatel od okamžiku svého „úspěchu“ nedokáže psát, ale nakonec je zabit (v doslovném smyslu slova) právě svými obdivovateli.

„Životem umělce je jeho dílo, to je také pravé místo, odkud se na tento život musíme dívat,“ říká vypravěč, rovněž mladý spisovatel, a dodává: „Ať si kdo chce hájí zájem, který vzbuzuje jeho přítomnost, já budu naopak hájit zájem, který vzbuzuje jeho dílo, či jinak řečeno: jeho nepřítomnost.“ Tato slova si zaslouží, abychom o nich uvažovali. Psychologická kritika (jež je zde zpochybněna hned po kritice „realistické“) pokládá dílo za přítomnost – byť samu o sobě nepřiliš významnou – a v autorovi spatřuje nepřítomnou a absolutní příčinu díla.

James poměr obrací: autorův život je jen zdání, nahodilost, případek; je to nepodstatná přítomnost. Pravda, již je třeba hledat, je právě dílo – i tehdy, když není naděje, že ji nalezneme. Chceme-li lépe pochopit dílo, poznání autora není k ničemu; a nejen to: toto druhé poznání zabíjí naráz člověka (Paradayova smrt) i dílo (ztráta rukopisu).

Stejná problematika oživuje i novelu *Soukromý život* (1892), kde je konfigurace nepřítomnosti a přítomnosti vykreslena do všech podrobností. Dvě postavy tu vytvářejí opozici. Lord Mellifont je muž ze společnosti, zcela přítomný, zcela nepodstatný. Je to ten nejpříjemnější společník; rozhovor s ním je plodný, snadný a poučný. Marrně bychom se však snažili postihnout ho v tom, co je v něm hlubokého a osobního: existuje jen ve vztahu k druhým. Jeho přítomnost je skvělá, nic se však za ní neskrývá: platí to do té míry, že ho dosud nikdo neviděl *samotného*. „Je tu pouze, když je tam někdo druhý,“ říká se o něm. Jakmile je sám, „propadá se do nebytí“.

Na rozdíl od něho ilustruje Clare Vawdrey jinou možnou kombinaci nepřítomnosti a přítomnosti. Umožňuje ji fakt, že Vawdrey je spisovatel, který vytváří umělecká díla. Přítomnost tohoto velkého autora je nicotná, prostřední, jeho chování v ničem neodpovídá jeho dílu. Vypravěč například referuje o horské bouři, která ho zastihla ve spisovatelově společnosti. „Clare Vawdrey mě zklamal. Nevím přesně, co jsem vlastně očekával od velkého spisovatele vystaveného rozběsněným živlům, jakou byronovskou pózou by mě můj společník uspokojil, ale rozhodně bych si nikdy nebyl pomyslel, že mě v podobné situaci zahrne historikami – ostatně vůbec ne novými – o lady Ringrosové...“ Avšak tento Clare Vawdrey vůbec není ten „pravý“: v téže době, kdy s ním vypravěč probírá literární drby, jiný Clare zůstává přikován k psacímu stolu a píše nádherné stránky. „Společnost byla hloupá a vulgární a skutečný Vawdrey by byl naprostý hlupák, kdyby do ní

chodil, jestliže se při tlachání a obědech ve městě mohl dát zastoupit.“

Opozice je tedy dokonalá: Clare Vawdrey je dvojitý, lord Mellifont není ani jeden, nebo jinak řečeno: „Život lorda Mellifonta byl zcela veřejný, aniž mu odpovídal nějaký soukromý život; a život Clara Vawdreyho byl veskrze soukromý, aniž mu odpovídal nějaký veřejný život.“ Jsou to dva komplementární aspekty téhož pohybu: přítomnost je dutá (lord Mellifont), nepřítomnost znamená plnost (umělecké dílo). Umělecké dílo má v paradigmatu, do něhož jsem je zasadil, zvláštní místo: je podstatnější než skryté, přístupnější než přízrak, materiálnější než smrt, a nabízí tudíž jediný prostředek, jak žít podstatu. Ten druhý Clare Vawdrey, sedící v šeru pracovny, je produktem samotného díla, je textem, který se píše. Je tou nepřítomnější nepřítomností, jakou si dovedeme představit.

Dokonalá symetrie, na níž je založena tato novela, je příznačná pro způsob, jakým Henry James koncipuje zápletku vyprávění. U Jamese je obecným pravidlem, že rozmanitých korespondencí a symetrií je tu nazbyt. Vzpomeňme si na Guye Walsinghama, ženu s mužským pseudonymem, a na Doru Forbesovou, muže s ženským pseudonymem, ve *Smrti lva*; na neslýchané náhody, jimiž se rozuzluje *Známka času* (byl to týž muž, jež obě ženy milovaly) nebo *Oltář mrtvých* (jeden mrtvý podmínil dvojí chování); na vyústění zápletky v *Siru Dominicku Ferrandovi* atd. Víme, že pro Jamese zájem vyprávění nespočívá v jeho „horizontálním“ pohybu, ale ve „vertikálním“ průzkumu těže události; to také vysvětluje konvenční a dokonale předvídatelný ráz epické anekdoty.

Rodný dům (1903) přebírá a prohlubuje téma *Smrti lva*: téma vztahu mezi dílem a autorovým životem. Novela vypráví o kultu, jemuž veřejnost zasvětila největšího národního Básníka, už několik set let mrtvého. Tento kult je viděn prizmatem jedné dvojice, pana a paní Gedgeových, kustodů muzea zřízeného v Básníkově „rodném domě“. Zajímat se sku-

tečně o Básníka by znamenalo číst a obdivovat jeho dílo; staneme-li se vyznavači jeho kultu, klademe na místo podstatné nepřítomnosti bezvýznamnou přítomnost. „Pro Ně nemá žádnou cenu. To jediné, oč se starají, je tahle prázdná ulita – nebo spíš, protože není prázdná, její podivný a absurdní obsah.“

Morris Gedge, který prožil veliké štěstí, když získal místo muzejního kustoda (pro svůj obdiv k Básníkově), zjišťuje, že jeho situace spočívá na protimluvu. Jeho veřejná funkce ho nutí neustále stvrzovat Básníkovu přítomnost v tomto domě, v těchto předmětech; jeho láska k Básníkově – a k pravdě – ho však vede k tomu, aby tuto přítomnost popřel. („Ať mě pověsí, jestli je *tady!*“) Ve skutečnosti o Básníkově životě nevíme téměř nic, tápeme v nejistotě, i pokud jde o ty nejzákladnější body. „Nejsou žádné podrobnosti. Nic nesouvisí s ničím. Žádná jistota – hlavně co se týče toho pokoje nahoře, té naší Casa Santa – *neexistuje*. Je to všechno tak hrozně vzdálené.“ Nevíme, ani zda se narodil v tom pokoji, ani zda se vůbec narodil... Gedge tedy navrhuje jistou „modalizaci“ diskursu, který má průvodce adresovat veřejnosti: „Nemohla bys na to jít trochu diskrétněji? Můžeme prostě říci, že se *říká* to a to; to je přece všechno, co my víme.“

Ale ani tento pokus nahradit realitu *bytí* realitou *diskursu* nevede příliš daleko. Není proč litovat, že toho o autorově životě víme tak málo, je to spíše důvod k radosti. Podstatou básníka je jeho dílo, a ne jeho dům, a je tedy výhodnější, jestliže dům nenese žádnou jeho stopu. Žena jednoho z návštěvníků poznamenává: „Co říkáš, je to přece jen škoda, že tu *není*. Myslím jako Goethe ve Výmaru. Protože Goethe je ve Výmaru.“ Načež manžel odpovídá: „Ano, drahá. Goethe měl smůlu. Je tam jako přibitý. *Tenhle* člověk není nikde. Zkus ho chytit.“

Zbývá překročit poslední mez. Gedge neváhá: „Ve skutečnosti žádný autor *není*; to jest není žádný autor, kterého bychom mohli rozebírat. Jsou tu všichni ti nesmrtelní – ale *v dile*; a nikdo jiný.“ „Nejenže je

autor plodem díla, je to navíc zbytečný plod.“ Iluze *bytí* musí být rozptýlena; „žádná taková Osoba *neexistuje*“.

Zápletka novely vyjadřuje stejnou myšlenku (dosud jsme ji nacházeli v Gedgeových replikách). Muzejní kustod se zpočátku pokoušel říci veřejnosti pravdu; vyneslo mu to pohružku, že bude odvolán. Gedge proto zvolil jinou cestu: místo aby zredukoval svůj diskurs na ono minimum, jež fakty připouštějí, absurdně jej nafoukl tím, že si vymyslel neexistující, ale pravděpodobné podrobnosti o Básníkově životě v rodném domě. „Byl to rozhodně stejně dobrý způsob jako každý jiný, jak ukázat absurditu tohoto místa.“ Přemíra má stejný smysl jako anulování. Oba prostředky se nicméně liší jednou důležitou charakteristikou: jestliže jeden je pouhým vypovězením pravdy, druhý disponuje výhodami umění: Gedgeův diskurs je podivuhodný, je to autonomní umělecké dílo. A uznání na sebe nenechá čekat: místo aby byl odvolán, Gedge se v závěru novely dozvídá, že mu byl zdvojnásoben plat – odměnou za vše, co pro Básníka udělal...

Úplně poslední Jamesovy novely se vyhýbají kategorické formulaci jakéhokoli mínění. Setrvávají v nerozhodnosti, v dvojznačnosti, někdejší plné barvy jsou vystřídány jemnými odstíny. *Sametová ruka-vice* (1909) se znovu vrací k problematice vztahu mezi „životem“ a „uměním“, dává však mnohem vágnější odpověď. John Berridge je úspěšný spisovatel; v jednom společenském salóně se setkává s dvěma obdivuhodnými postavami, Lordem a Kněžnou. Ztělesňují vše, o čem dosud jen snil, jsou to Olympané, kteří sestoupili na zemi. Kněžna flirtuje s Berridgem a on užuž ztrácí hlavu, když tu náhle zjistí, že se od něho žádá pouze jediné: aby napsal předmluvu ke Kněžnině poslednímu románu.

Na první pohled je tato povídka oslavou „života“ a zpochybněním psaní. Od počátku recepce si Berridge říká: „Zač stála nějaká matná stránka vymyšleného upravnění ve srovnání s intimním osobním

dobrodružstvím, do něhož se právě vrhal mladý Lord?“ Pokud jde o Kněžnu, rozhořčuje se nad „vskutku dekadentní zvrhlostí, hodnou těch nejnestoudnějších starých Římanů a Byzantinců, která způsobuje, že žena stvořená k tomu, aby román žila a dýchala, žena vnořená do románu a obdařená jeho géníem, podléhá amatérismu a začíná škrábat svůj vlastní román, román se syntaktickými chybami, s nákladem, reklamou, novinovými recenzemi, autorskými právy a ostatními nanicovatými podrobnostmi.“ Když si Berridge sám sebe představuje jako Olympana, odvrhuje co nejkategoričtěji všechno, co má něco společného s psaním. „Předně, krásnou předehrou k jeho olympanské kariéře by bylo toto: nikdy by si už nepřčetl jedinou řádku své vlastní prózy, nic z toho, co sám kdy napsal. Byl by stejně nezpůsobitelný k tomu, aby vytvořil dílo, jako bylo to jeho, jako k tomu, aby v něm odhalil nějaké nepatřičné slovo. Nedokázal by to o nic více, než by mramorový Apollon s dokonalou hlavou a uraženými zápěstími dokázal počítat na prstech. Nebyl by už ochoten přijmout nic jiného než velkolepé osobní dobrodružství, prožité díky velkolepým osobním vlohám – nic menšího...“

Berridgeova devíza však není nutně morálkou příběhu. Postoj slavného spisovatele bychom především mohli vhodně paralelizovat s postojem Kněžny: oba si přejí stát se někým, kým nejsou. Berridge píše krásné romány, ve svých představách však vidí sám sebe jako „půvabného pastýře“; Kněžna žije božským životem, chtěla by však být úspěšnou románovou autorkou. Nebo jak to formuluje sám James: „Tajné kvality druhého se vám zdají nadřazené vašim kvalitám, jež jsou často výtečnější, ale poměrně běžné, a je-li ve vás jakožto v umělci jen trochu opravdového citu vůči životu, přitažlivost a zábavnost virtuálních možností, jež jsou vám takto vnukány, pro vás bude mít mnohem větší cenu než dostatečnost, poklid a štěstí vašich až příliš známých osobních jistot.“

Na druhé straně, má-li Berridge (a s ním i James) charakterizovat onen „život“, jenž se prosazuje na úkor psaní, nachází jediné slovo: tento život je „romaneskní“ (*romantic*). Lordovy schůzky musí být „vznešeně romaneskní“ a on sám se podobá „vzdáleným románovým výtvorům“. Kněžna by nedokázala prožít dobrodružství, jež by nemělo „svrchovaně romaneskní půvab“. Berridge, který uvěřil, že ho Kněžna miluje, není s to srovnávat vlastní cit s ničím jiným než s knihami: „Bylo to území, na něž se už odvážil vstoupit ve svých divadelních hrách – na jevišti, v umělecké rovině –, nikdy si však netroufl snít o tom, že by se mu dostalo takových „skutečností“ v plánu společenského života.“ Nehovoří se tu popravdě o „životě“ v protikladu k románu, ale o roli postavy ve vztahu k roli autora.

Johnu Berridgeovi se ostatně stejně málo daří stát se „půvabným pastýřem“ jako Kněžně stát se autorkou bestsellerů. Tak jako Clare Vawdrey v *Soukromém životě* nemohl být zároveň velkým spisovatelem i oslnivým společníkem, také Berridge se musí vrátit ke svému neromaneskniému údělu romanopisce – poté co si dopřeje jedno romaneskní gesto (políbí Kněžnu), gesto, které jí má právě zabránit chovat se jako spisovatelka! Umění a život jsou neslučitelná a Berridge nakonec s rezignovanou hořkostí volá: „Vy jste sám Román (*Romance*)...! Co můžete chtít víc?“ James ponechává na čtenáři, aby zohodl, na čí stranu se přidá; a my začínáme tušit, že tu může dojít i k převrácení „obrazce v koberci“.

[VII]

Hybatelem novel Henryho Jamese je podstatné tajemství, ono určuje jejich strukturu. Ale nejen to: tento organizační princip se alespoň ve dvou případech stal také jejich explicitním tématem. Jsou to v jistém smyslu metaliterární novely, novely věnované konstruktivnímu principu novely.

První jsem už pojmenoval na samém počátku této analýzy: jde o *Obrazec v koberci*. Tajemství, o jehož existenci se zmínil Vereker, se stává hnací silou nejprve v životě vypravěče, pak v životě jeho přítele George Corvicka, v životě jeho snoubenky a ženy Gwendolenny Ermové a nakonec v životě Gwendolenina druhého manžela Draytona Deana. Corvick v jistém okamžiku tvrdí, že tajemství odhalil, krátce nato však umírá; Gwendolen se řešení sice před smrtí svého muže dozvěděla, nikomu jinému je však neprozradila a zachovává mlčení až do své vlastní smrti. Na konci novely jsme tak stejně nevědomí jako na jejím začátku.

Tato totožnost je však jen zdánlivá, neboť mezi začátkem a koncem se nachází celé vyprávění, tj. samotné pátrání po tajemství; a nyní již víme, že tajemství Henryho Jamese (a proč ne: tajemství Verekerovo) spočívá právě jednak v existenci určitého tajemství, určité absolutní a nepřítomné příčiny, jednak v úsilí přijít tomuto tajemství na kloub, zpřítomnit nepřítomné. Verekerovo tajemství jsme se tedy dozvěděli, a to jediným možným způsobem: kdyby bylo pojmenováno, už by neexistovalo, je to nicméně právě jeho existence, co tajemství tvoří. Toto tajemství je *per definitionem* neporušitelné, neboť záleží v tom, že je. Hledání tajemství nemůže nikdy dospět do cíle, neboť právě hledání toto tajemství konstituuje. Kritikové už v tomto smyslu *Obrazec v koberci* interpretovali: tak Blackmur hovořil o „exasperation of the mystery without the presence of mystery“; Blanchot mluvil o „umění, které nedešifruje, ale je šifrou nedešifrovatelného“. Philippe Sollers novelu popisuje poněkud přesněji těmito slovy: „Řešením problému, který je nám zadán, není nic jiného než samo zadání tohoto problému.“

Ve vážnějším tónu a znovu značně nuancovaněji nám tutéž odpověď předkládá i *Selma v džungli* (1903). John Marcher věří, že v jeho životě se musí odehrát neznámá a podstatná událost. Organizuje proto svůj život beze zbytku se zřetelem k tomuto

budoucímu okamžiku. Jeho přítelkyně popisuje pocit, který ovládá Marchera, následovně: „Říkal jste, že odmalička nosíte hluboko v sobě pocit, jako byste byl určen pro něco nebývalého a podivného, možná i velkolepého a strašného, a prý se vám to dříve nebo později určitě přihodí, v samém morku kostí to tušíte a jste o tom přesvědčen a patrně vás to zničí.“⁷

Tato přítelkyně, May Bartramová, se rozhodne, že bude Marcherovi při jeho čekání stát po boku. Marcher velice oceňuje její péči a občas se dokonce ptá, zda s ní ta podivná věc nějak nesouvisí. Klade si tuto otázku, když se například slečna Bartramová přestěhuje blíže k němu: „...ona významná událost, připravená pro něj, jak už tak dlouho cítil, v klíně bohů, není snad nic jiného než právě to, co se ho tolik týká – to, že si opatřila byt v Londýně.“ Anebo když May Bartramová onemocní: „...měl se přistihnout – a skutečně se přistihl –, jak doopravdy přemýšlí, zda se teď z oné veliké události nevyklube nic většího než rozhodnutí osudu, aby přihlížel, jak ho tato okouzlující žena, tato podivuhodná přítelkyně opouští.“ Tyto pochyby se změny téměř v přesvědčení, když May zemře: „Její umírání, její smrt, jeho samota jako důsledek – právě tím se uskutečňuje, co si představoval jako onu šelmu v džungli, právě to bylo připraveno v klíně bohů.“⁸

Toto tušení se však nikdy nestane naprostou jistotou a Marcher, jakkoli oceňuje snahu May Bartramové být mu nápomocna, stráví život v nekończném čekání („jenom stav napjatého očekávání zůstal nezjednodušen“). Na smrtelném loži May Bartramová prohlásí, že na Věc už není třeba čekat – že už nadešla. Marcher zakouší stejný pocit, ale marně se snaží pochopit, v čem v tom případě Věc spočívá. Až mu jednoho dne – před Mayiným hrobem – bleskne hlavou, že „po celý čas, kdy čekal, sa-

mo čekání bylo jeho údělem“. Oním tajemstvím byla právě existence tajemství. Zděšen tím odhalením, vrhá se Marcher v hořkém pláči na hrob May Bartramové, a tímto obrazem se novela uzavírá.⁹

„Nebylo by ho zklamalo octnout se bez prostředků, být zbaven cti, veřejně ostouzen, oběšen; je zklaman, že se s ním neděje nic.“ Marcher se však mohl tomuto zklamání vyhnout: bylo by stačilo, kdyby existenci May Bartramové věnoval více pozornosti. Ona nebyla oním hledaným tajemstvím, jak se občas domníval; ale láska k ní by mu umožnila nepodlehnout smrtelnému zoufalství, jež se ho zmocnilo tváří v tvář pravdě. May Bartramová to pochopila: v lásce k druhému našla tajemství svého života; „podstatnou věcí“ pro ni bylo pomoci Marcherovi v jeho hledání. „...je spravedlivé [říká Marcher], že jsem vás do toho tak zapletl a že jsem ve vás probudil tolik zájmu...? [...] Skoro mám pocit, že jste vlastně ani neměla čas na nic jiného.“ – „Na nic jiného než se zajímat?“ zeptala se. „Ale co jiného si člověk vůbec přeje?“ „Je si také jista, že se jí dostane zasloužené odměny: „...vím bezpečněji než kdykoli jindy, že má zvědavost, jak vy tomu říkáte, bude až příliš dobře odměněna.“ Sám Marcher netuší, jak dobře to říká, když zvolá, polekán představou její smrti, že její nepřítomnost znamená nepřítomnost všeho. Hledání tajemství a pravdy nikdy není pouhopouhé hledání bez nějakého obsahu: obsahem života May Bartramové je její láska k Marcherovi. Obrazec, který jsme sledovali všemi Jamesovými novelami, zde dochází své poslední, nejvyšší formy – jež je zároveň jeho dialektickou negací.¹⁰

Je-li tajemstvím Henryho Jamese, obrazcem v koberci jeho díla, nití, která svazuje tyto perly – jednotlivé novely –, právě existence určitého tajemství, jak je možné, že dnes můžeme toto tajemství pojmenovat, zpřítomnit nepřítomné? Nezrazujeme tím

⁷ [H. James, *Šelma v džungli*, in: *Mistrova lekce*, přel. Zdeněk Urbánek, cit. vyd., s. 206.]

⁸ [Tamtéž, s. 215, 230–231, 243.]

⁹ [Tamtéž, s. 223, 261.]

¹⁰ [Tamtéž, s. 232, 220.]

základní jamesovské pravidlo, spočívající ve stvrzení nepřítomnosti, v oné nemožnosti označit pravdu jejím jménem? Avšak kritika (tu naši nevyjímaje) se vždy podřizovala témuž zákonu: také kritika je hledáním pravdy, a nikoli jejím odhalováním, pátráním po pokladu spíše než pokladem samotným; neboť poklad je vždy a nutně skrytý. Poté co jsme dokončili tuto „četbu Jamese“, musíme proto začít Jamese číst, hledat smysl jeho díla, třebaže je nám známo, že tímto smyslem není nic jiného než samo hledání.

[VIII]

Henry James se narodil v roce 1843 v New Yorku. Od roku 1875 žil v Evropě, nejprve v Paříži, potom v Londýně. Po několika krátkých návštěvách ve Spojených státech se stal britským občanem. Zemřel v Chelsea v roce 1916. Jeho život nepoznamenala žádná událost; strávil jej psaním knih. Je autorem dvaceti románů a řady novel, divadelních her, statí. Jinak řečeno, jeho život byl zcela bezvýznamný (jako každá přítomnost): jeho dílo, podstatná nepřítomnost, si vynucuje tím větší pozornost.

(7) Narativní transformace

Poznávání literatury neustále ohrožují dvě protikladná nebezpečí: buď vytváříme koherentní, avšak neplodnou teorii, anebo se spokojujeme s popisem „faktů“ v naději, že jednotlivé kamínky pomohou vystavět velkou budovu vědy. Tak je tomu například s žánry. Buď je popisujeme „tak jak existovaly“, či přesněji jak je kritická (metaliterární) tradice ustavila: óda nebo elegie „existují“ proto, že tato označení nacházíme v kritickém diskursu určitého období. Potom se však musíme vzdát naděje na vytvoření nějakého žánrového systému. Anebo vycházíme ze základních vlastností literárního faktu a tvrdíme, že žánry vznikají vzájemnými kombinacemi těchto vlastností. V tomto případě buď musíme zůstat v neuspokojivé obecné rovině a spokojit se například s dělením na lyriku, epiku a drama, anebo narážíme na obtíže toho druhu, že nedokážeme vysvětlit absenci žánru, který by rytmickou strukturu elegie spojoval s veselou tematikou.

základní jamesovské pravidlo, spočívající ve stvrzení nepřítomnosti, v oné nemožnosti označit pravdu jejím jménem? Avšak kritika (tu naši nevyjímaje) se vždy podřizovala témuž zákonu: také kritika je hledáním pravdy, a nikoli jejím odhalováním, pátráním po pokladu spíše než pokladem samotným; neboť poklad je vždy a nutně skrytý. Poté co jsme dokončili tuto „četbu Jamese“, musíme proto začít Jamese číst, hledat smysl jeho díla, třebaže je nám známo, že tímto smyslem není nic jiného než samo hledání.

[VIII]

Henry James se narodil v roce 1843 v New Yorku. Od roku 1875 žil v Evropě, nejprve v Paříži, potom v Londýně. Po několika krátkých návštěvách ve Spojených státech se stal britským občanem. Zemřel v Chelsea v roce 1916. Jeho život nepoznamenala žádná událost; strávil jej psaním knih. Je autorem dvaceti románů a řady novel, divadelních her, statí. Jinak řečeno, jeho život byl zcela bezvýznamný (jako každá přítomnost): jeho dílo, podstatná nepřítomnost, si vynucuje tím větší pozornost.

(7) Narativní transformace

Poznávání literatury neustále ohrožují dvě protikladná nebezpečí: buď vytváříme koherentní, avšak neplodnou teorii, anebo se spokojujeme s popisem „faktů“ v naději, že jednotlivé kamínky pomohou vystavět velkou budovu vědy. Tak je tomu například s žánry. Buď je popisujeme „tak jak existovaly“, či přesněji jak je kritická (metaliterární) tradice ustavila: óda nebo elegie „existují“ proto, že tato označení nacházíme v kritickém diskursu určitého období. Potom se však musíme vzdát naděje na vytvoření nějakého žánrového systému. Anebo vycházíme ze základních vlastností literárního faktu a tvrdíme, že žánry vznikají vzájemnými kombinacemi těchto vlastností. V tomto případě buď musíme zůstat v neuspokojivé obecné rovině a spokojit se například s dělením na lyriku, epiku a drama, anebo narážíme na obtíže toho druhu, že nedokážeme vysvětlit absenci žánru, který by rytmickou strukturu elegie spojoval s veselou tematikou.

Avšak cílem žánrové teorie by mělo být objasnění systému *existujících* žánrů: proč jsou používány právě tyto žánry, a ne jiné? Vzdálenost mezi teorií a popisem se tedy nijak nezmenšuje.

Nejinak je tomu s teorií vyprávění. Až do jisté chvíle existovaly jen různé poznámky o organizaci toho či onoho vyprávění – často pronikavé, ale vcelku neuspořádané. Potom přišel Propp a na základě stovky ruských pohádek postuloval strukturu vyprávění (tak aspoň byl jeho pokus nejčastěji chápán). Následující práce hodně přispěly k upevnění vnitřní soudržnosti Proppovy hypotézy, ale mnohem méně se jim dařilo zaplňovat mezeru mezi její obecností a různorodostí jednotlivých vyprávění. V současné době nejnaléhavější úkol analýzy vyprávění spočívá právě v tomto meziprostoru – ve *specifikaci této teorie*, ve vypracování „přechodných“ kategorií, které by místo obecného <général> popisovaly druhové <générique> a místo druhového zvláštní <spécifique>.

V dalším pokračování této úvahy navrhuji zavést do rozboru vyprávění kategorií *narativní transformace* <transformation narrative>, jež má právě ono „přechodné“ postavení. Můj postup zahrnuje tři kroky. Za prvé se *čtením* existujících analýz pokusím prokázat jak dosavadní absenci, tak i potřebnost této kategorie. Za druhé systematicky uspořádaným *popisem* ukážu její fungování a různé typy. A konečně za třetí několika příklady naznačím možné *využití* pojmu narativní transformace.

Ještě několik slov k obecnějšímu rámci této studie. Dodržuji rozlišení verbálního, syntaktického a sémantického aspektu v textu, přičemž transformace, jimiž se zde zabývám, patří pod syntaktický aspekt. V analýze dále rozlišuji tyto *roviny*: predikát (motiv nebo funkci), větu, sekvenci a text. Každou z těchto rovin je možno analyzovat jen ve vztahu k rovině hierarchicky nadřazené, například predikát v rámci věty, větu v rámci sekvence atd. Toto přesné vymezení se týká rozboru, nikoli rozebíraného předmětu; lze se dokonce domnívat, že pro literární text je charak-

teristická nemožnost uchovat autonomii jednotlivých rovin. V této analýze jsem se však zaměřil na vyprávění, nikoli na vyprávění literární.

Čtení

Tomaševskij se jako první pokusil o typologii narativních predikátů. Zavedl požadavek „klasifikovat motivy podle objektivního děje, jež popisují“, a navrhl následující dichotomii: „Motivy, které mění situaci, se nazývají *dynamické motivy*; motivy, které situaci nemění, se nazývají *statické motivy*“ [130]. Tutéž opozici najdeme u Greimase: „Je třeba zavést dělení uvnitř predikátů, a to vytvořením nové třídící kategorie, jež by vyjadřovala opozici ‚statičnost‘ versus ‚dynamičnost‘. Podle toho, zda obsahují sémém ‚statičnost‘, nebo sémém ‚dynamičnost‘, mohou predikativní sémémy poskytovat informace o stavech nebo o procesech týkajících se aktantů.“

Připomenu ještě další dvě podobné opozice, jež však nepatří k téže rovině. Propp rozlišuje (jako již dříve Bédier) motivy konstantní a proměnlivé; první charakterizuje jako funkce, druhé jako atributy. „Jména (a také atributy) postav se mění, ale nemění se jejich jednání a funkce.“ Avšak konstantnost nebo proměnlivost predikátu lze stanovit jen uvnitř určitého žánru (v jeho případě to jsou ruské pohádky); jde o rozlišení druhové, nikoli obecné (zde konkrétně větné). Pokud jde o opozici mezi funkcí a indexem navrženou Barthesem, je součástí roviny sekvence a týká se tedy vět, nikoli predikátů („dvě velké třídy funkcí, jedny distribuční, druhé integrační“).

Jediná kategorie umožňující popsat různost predikátů je tedy kategorie statičnosti–dynamičnosti, jež přejímá a rozvíjí gramatickou opozici mezi adjektivem a slovesem. Marně bychom na této rovině hledali jiná rozlišení; zdá se, že vše, co můžeme v syntaktickém plánu tvrdit o predikátech, se ome-

zuje na charakteristiku „statický–dynamický“, „adektivum–sloveso“.

Přejdeme-li však od teoretických vývodů k textovým analýzám, všimneme si, že jemnější odstínění typologie predikátu je možné a že je naznačeno právě v těchto analýzách (aniž by v nich bylo explicitně formulováno). Toto tvrzení doložíme četbou jedné části Proppova rozboru ruských pohádek.

Zde je resumé prvotních narativních funkcí, jež Propp podrobuje analýze. „1. Jeden ze členů rodiny opouští domov. 2. Hrdinovi je něco zakázáno. 3. Zákaz je porušen. 4. Škúdce se snaží vyzvídat. 5. Škúdce dostává informace o své oběti. 6. Škúdce se snaží oklamat svou oběť, aby se zmocnil jí nebo jejího majetku. 7. Oběť podlehne úskoku a tím bezděčně pomáhá nepříteli. 8. Škúdce působí jednomu ze členů rodiny škodu nebo újmu. 9. Neštěstí nebo nedostatek jsou sděleny. K hrdinovi se někdo obrací s prosbou nebo rozkazem. Je odeslán nebo propuštěn. 10. Hledač se rozhodne k protiaktci nebo s ní vysloví souhlas. 11. Hrdina opouští domov“ [32–41], atd. Jak známo, těchto funkcí je celkem 31 a podle Proppa každá z nich je nedělitelná a nesrovnatelná s ostatními.

Stačí však, porovnáme-li vždy dvě a dvě z výše uvedených vět, abychom si povšimli, že jejich predikáty často obsahují společné a opačné rysy; lze tedy odhalit skryté kategorie, jež definují kombinatoriku, z níž vycházejí Proppovy funkce. A tak se proti Proppovi samému obrací výčitka, kterou adresoval svému předchůdci Veselovskému, tj. odmítnutí dovést analýzu až k nejmenším jednotkám (dokud se tato výčitka neobráťí proti nám). Tento požadavek není ničím novým, již Lévi-Strauss napsal: „Není vyloučeno, že tato redukce může pokračovat i dále a že každou složku, posuzovanou odděleně, je možno rozložit na malý počet zvratných funkcí, takže několik funkcí, jak je rozlišuje Propp, by ve skutečnosti představovalo skupinu transformací jedné a téže funkce.“ Ve svém rozboru uplatním tento podnět, ale jak uvidíme, pojem transformace tu získává dosti odlišný význam.

Srovnání mezi 1. a 2. větou již ukazuje první odlišnost. Zatímco 1. věta popisuje jednoduchý děj, který se skutečně odehrál, 2. věta se týká dvou simultánních dějů. Je-li v pohádce řečeno „kdyby přišla baba Jaga, nic jí neříkej“ [32] (Proppův příklad), jde za prvé o možný, ale nikoli reálný děj informování baby Jagy, za druhé o reálný děj zákazu. Jinak řečeno, děj spočívající v poskytnutí informace není vyjádřen oznamovacím způsobem, nýbrž jako záporná povinnost.

Jestliže porovnáme 1. a 3. větu, objevíme další rozdíl. To, že některý člen rodiny (otec, matka) je mimo domov, je faktem jiného druhu než to, že jedno z dětí překročí zákaz. V prvním případě jde o časově neomezený stav, ve druhém o děj odehrávající se v určitém okamžiku. V terminologii B. Tomaševského je první motiv statický a druhý dynamický; první utváří situaci, zatímco druhý ji mění.

Přikročíme-li nyní ke srovnání mezi 4. a 5. větou, povšimneme si další možnosti jak pokračovat v rozboru. V první z těchto dvou vět se škúdce snaží něco vyzvědět, ve druhé se to již dozvídá. Společným jmenovatelem obou vět je tedy děj vyzvídání, ale v prvním případě popsáný jako záměr, kdežto ve druhém jako uskutečněná věc.

Stejně je tomu v 6. a 7. větě: napřed jde o snahu oklamat, potom o skutečné oklamání. Situace je tu však složitější, protože jak se děj vyvíjí od záměru ke skutku, přechází se od škůdcova hlediska ke hledisku oběti. Jeden a tentýž fakt se potom může objevit v odlišné perspektivě: „škúdce klame“, nebo „oběť podlehne úskoku“; je to však stále tentýž děj.

9. věta umožňuje další specifikaci. Neoznamuje žádný nový děj, jenom to, že hrdina se dozvěděl, co se stalo. Ostatně i 4. věta popisovala podobnou situaci: škúdce se pokoušel něco *vyzvědět*; avšak vyzvědět, dozvědět se, vědět – to jsou děje druhého stupně, jež předpokládají jiný děj (nebo jiný atribut), a to právě samotné vyzvídání.

V 10. větě se setkáváme s formou, na niž jsme už upozornili: předtím než opustí domov, se hrdina roz-

hodne, že odejde. Znovu si musíme uvědomit, že rozhodnutí nelze ztotožňovat s odchodem, protože jedno vyplývá z druhého. V prvním případě je dějem přání, povinnost nebo záměr, zatímco ve druhém případě se děj opravdu uskutečnil. V této souvislosti Propp dodává, že jde o „začínající protiakce“ [41], avšak „začínat“ není samostatným dějem – je to vid (inchoativní) jiného děje.

Není snad třeba dalších dokladů k objasnění principu, který tu prosazují. Na každém z uvedených příkladů je jistě patrné, jak by bylo možné v rozboru dále pokračovat. Poznamenejme však, že tato kritika zvýrazňuje různé aspekty vyprávění, z nichž pouze jeden nás zajímá i nadále. Nebudeme se už zabývat nedostatečným rozlišením mezi motivy statickými a dynamickými (adjektivy a slovesy). Claude Bremond zdůrazňoval nutnost jiné kategorie, již opominul Propp (a také Dundes): nelze ztotožňovat dva odlišné děje se dvěma perspektivami téhož děje. *Perspektivita* <*perspectivisme*> vyprávění by tedy neměla být „snižována“ – tvoří naopak jeden z jeho nejvýznamnějších rysů. Bremond k tomu říká: „Možnost a povinnost přecházet od jednoho hlediska ke druhému, od perspektivy jednoho agenta ke druhé, je podstatná... Na úrovni našeho rozboru z ní vyplývá odmítnutí pojmů ‚Hrdina‘, ‚Darebák‘ apod., chápaných jako nálepky udílené postavám jednou provždy. Každý agens je svým vlastním hrdinou. Z jeho perspektivy se ze spoluhráčů stávají spojenci, protivníci atd. Tato označení nabývají opačného významu, přejdeme-li z jedné perspektivy ke druhé.“ A na jiném místě: „Tatáž sekvence událostí umožňuje různé strukturování, podle toho, jak odpovídá zájmům toho kterého účastníka děje.“

Vezměme však v úvahu ještě jedno hledisko. Propp odmítá jakoukoli paradigmatickou analýzu vyprávění a své odmítnutí dokonce formuluje výslovně: „Dalo se samozřejmě čekat, že tam, kde je přítomna funkce A, nemohou být přítomny jisté funkce, které patří do jiných vyprávění. Dalo se oče-

kávat, že obdržíme několik stěžejních os, my však pro všechny kouzelné pohádky obdržíme jedinou stěžejní osu“ [28]. A dále: „Nadto, jestliže si přečteme všechny funkce tak, jak následují za sebou, uvidíme, s jakou logickou a uměleckou nevyhnutelností vyplývá jedna funkce z druhé. Skutečně, ani jedna funkce nevyklučuje druhou. Všechny náležejí k jediné stěžejní ose, jak jsme o tom již hovořili dříve“ [60].

Je pravda, že během analýzy se Propp dostal do rozporu se svým vlastním principem, avšak kromě několika „divokých“ paradigmatických poznámek je jeho rozbor v podstatě syntagmatický. Právě to vyvolalo reakci, podle mne rovněž nepřijatelnou, ze strany některých komentátorů Proppova díla (Lévi-Strausse a Greimase), kteří neuznávají průkaznost syntagmatického řádu, následnosti, a uzavírají se do stejně výlučného paradigmaticismu. Stačí citovat jednu větu z Lévi-Strausse: „Řád chronologické následnosti je pohlcován atemporální strukturou – maticí“, anebo z Greimase: „Redukce, již jsme provedli, vyžadovala paradigmatickou a nadčasovou interpretaci vztahů mezi funkcemi... Tato paradigmatická interpretace, nutná k pochopení smyslu vyprávění v jeho totalitě“ atd. Pokud jde o mne, odmítám se rozhodnout mezi těmito dvěma perspektivami; byla by velká škoda připravit analýzu vyprávění o dvojí prospěch, který jí mohou přinést jak syntagmatické studie Proppovy, tak paradigmatické rozborů například Lévi-Strausse.

V našem případě, protože nás zajímá stanovení kategorie *transformace*, podstatné pro narativní gramatiku, musíme vystoupit proti Proppovu odmítání jakékoli paradigmatické perspektivy. Predikáty, s nimiž se setkáváme v celém rozsahu syntagmatického řetězce, nejsou totožné, ale nepochybně jsou srovnatelné, a rozbor může jediné získat, ozřejmí-li jejich vzájemné vztahy.

Terminologická přesnost vyžaduje, abych uvedl, že slovo „transformace“ se vyskytuje u Proppa, ovšem ve významu transformace sémantické, nikoli syntaktické; najdeme je také u C. Lévi-Strausse a A.-J. Greimase, ve významu podobném tomu, v němž je užívám já, avšak mnohem užším, jak uvidíme dále. Setkáváme se s ním rovněž v současné lingvistické teorii, kde má technický význam, neodpovídající přesně mému termínu.

Lze říci, že dvě věty jsou v transformačním vztahu, jestliže predikát obou vět je totožný. Od počátku však musíme rozlišovat mezi dvěma typy transformace. První typ nazveme *prosté transformace* <*transformations simples*> (nebo *specifikace* <*spécifications*>): spočívají v tom, že pozměňují (nebo doplňují) operátor specifikující predikát. Za základní predikáty v tomto smyslu můžeme považovat ty, jež mají nulový operátor. Tento jev připomíná užívání pomocných sloves v jazyce, chápané v širším významu, to znamená případ, kdy nějaké sloveso doprovází hlavní sloveso a současně je upřesňuje („X začíná pracovat“). Nezapomínejme však, že můj pohled vychází z logické a univerzální gramatiky, nikoli z konkrétního jazyka, a proto se nebudeme zabývat tím, že například ve francouzštině tento operátor může být vyjádřen různými jazykovými formami: pomocnými slovesy, adverbii, částicemi či jinými lexikálními prvky.

(Druhým typem) jsou *komplexní transformace* <*transformations complexes*> (nebo *reakce* <*réactions*>), v nichž se objevuje druhý predikát, který je s prvním pevně spojen a nelze jej od něj oddělit. Zatímco u prostých transformací je pouze jeden predikát, a tedy pouze jeden subjekt, v případě komplexních transformací přítomnost dvou predikátů umožňuje existenci jednoho nebo dvou subjektů. „X si myslí, že zabil svou matku“ je podobně jako věta „Y si myslí, že X zabil svou matku“ komplexní transformací věty „X zabil svou matku“.

Poznamenejme ještě, že výše popsané odvozování je čistě logické, nikoli psychologické. Prohlásíme tedy například, že věta „X se rozhodne zabít svou matku“ je transformací věty „X zabije svou matku“, i když z psychologického hlediska je vztah přesně opačný. „Psychologie“ sem vstupuje jako předmět poznání, a nikoli jako pracovní nástroj: jak vidno, komplexní transformace označují psychické operace nebo vztah mezi událostí a jejím zobrazením.

Zdá se, že transformace má dvě omezení. Na jedné straně nejde *ještě* o transformaci, jestliže změna operátoru není zcela zřejmá. Na druhé straně *už* není transformací, jestliže místo dvou „transformem“ téhož predikátu nalezneme dva samostatné predikáty. Musíme pozorně odlišovat případy nejbližší transformovaným predikátům, a to děje vznikající jako *důsledky* jiných dějů (vztah implikace, motivace, předpokladu). Platí to například o větách „X nenávidí svou matku“ a „X zabije svou matku“, které už nemají společný predikát a vztah mezi nimi není transformační. Zdánlivě ještě bližším typem jsou věty, v nichž jsou děje označovány kauzativními slovesy: „X navádí Y, aby zabil svou matku“, „X způsobí, že Y zabije svou matku“, apod. Přestože taková věta připomíná komplexní transformaci, máme tu co činit se dvěma nezávislými predikáty a s jedním důsledkem; nejasnost vyplývá z toho, že první děj je – kromě svého účelu – zcela skrytý (není řečeno, jak X „navádí“, „způsobí“ apod.).

Abych mohl vyjmenovat různé druhy transformací, vycházím ze dvou hypotéz. Za prvé omezím studované děje na ty, jež jsou ve francouzském lexiku označeny jako slovesa uvozující vedlejší věty obsahové. Za druhé použiji v popisu každého druhu termínů, jež se často shodují s gramatickými kategoriemi. Tyto dva předpoklady by bylo možno pozměnit, aniž bychom tím zpochybnili samu existenci narativní transformace. – Slovesa zahrnutá do jednoho transformačního typu jsou propojena vztahem mezi predikátem základním a predikátem transformova-

ným, odlišují se však předpoklady obsaženými v jejich významu. Například ve větách „X potvrzuje, že Y zabil svou matku“ a „X odhaluje, že Y zabil svou matku“ došlo k téže transformaci v popis, ale „potvrdit“ se týká již známého faktu, zatímco „odhalit“ znamená, že X je první, kdo tento fakt oznamuje.

1. Prosté transformace

1. *Transformace modální* <transformations de mode>. Jazyk vyjadřuje tyto transformace týkající se možnosti, nemožnosti nebo nutnosti nějakého děje modálními slovesy jako *muset* a *moci* či jejich náhradami. Zákaz, velmi častý ve vyprávění, je negativní nutnost. Příklad děje náležejícího k těmto transformacím: „X se musí dopustit zločinu.“

2. *Transformace intenční* <transformations d'intention>. Jde o případy vystihující záměr subjektu věty uskutečnit nějaký děj, nikoli vlastní děj. Tento operátor je v jazyce vyjádřen pomocí sloves jako *pokusit se, mít v úmyslu, uvažovat*. Příklad: „X má v úmyslu provést zločin.“

3. *Transformace výsledkové* <transformations de résultat>. Zatímco v předchozím případě šlo o děj viděný ve stavu zrodu, tento typ transformace jej formuluje jako dokončený. Ve francouzštině je tato stránka děje vyjadřována pomocí sloves jako *réussir à, parvenir à, obtenir*; ve slovanských jazycích má stejnou funkci dokonavý slovesný vid. Stojí za zmínku, že intenční a výsledkové transformace, mezi nimiž se nachází tentýž predikát s nulovým operátorem, popsal pod názvem „triáda“ již Claude Bremond, který je však považoval za samostatné, kauzálně spojené děje, nikoli za transformace. Náš příklad tu dostává podobu: „X spáchal zločin.“

4. *Transformace způsobové* <transformations de manière>. I všechny ostatní skupiny transformací tohoto prvního typu by bylo možno označit za „způsobové“, neboť upřesňují způsob, jímž se odehrává

nějaký děj. Oddělil jsem však ještě dvě homogennější podskupiny, přičemž do jedné jsem zahrnul dosti různorodé jevy. Jde o transformaci, kterou jazyk vyjadřuje nejčastěji pomocí adverbíí. Najdeme však i řadu pomocných sloves plnících tuto funkci, například *spěchat, odvážit se, vynikat, snažit se*. Poměrně přesně vymezenou skupinu představují označení intenzity komparativem a superlativem. Náš příklad pro tento bod by mohl znít takto: „X spěchá spáchat zločin.“

5. *Transformace vidové* <transformations d'aspect>. Již A.-J. Greimas upozornil na blízkost mezi způsobovými adverbii a slovesným videm. Ve francouzštině je vid dosti zřetelně přítomen v pomocných slovesech jako *commencer, être en train de, finir* (inchoativum, progresivum, terminativum). Povšimněme si, že pokud jde o referent, blíží se vid inchoativní vidu finitivnímu a intenční transformace transformacím výsledkovým. Avšak tyto jevy náleží k odlišným kategoriím, do našich úvah nezahrnujeme ideu účelnosti a vůle. Dalšími vidy jsou durativnost, momentánnost, iterativnost, suspensivnost apod. Příklad pro tento bod: „X začne páchat zločin.“

6. *Transformace statutární* <transformations de statut>. Převezmeme-li termín „statut“ ve významu, v němž ho užíval B. L. Whorf, můžeme jím označit nahrazování kladné formy predikátu formou zápornou nebo formou opačnou. Jak známo, francouzština vyjadřuje zápor slovy „ne... pas“ a opak lexikální substitucí. Na tuto skupinu transformací stručně poukázal již Propp a stejný postup uplatnil zejména Lévi-Strauss ve svých úvahách o transformacích („mohli bychom považovat ‚násilný čin‘ za opak ‚zákazu‘, a ten zase za opačnou transformaci ‚příkazu‘“). Podobným směrem pokračoval Greimas, který však na rozdíl od nich vycházel z logických modelů, jak je popsali Brøndal a Blanché. Náš příklad zde dostává tuto podobu: „X se nedopustí zločinu.“

2. Komplexní transformace

1. *Transformace ve zdání* <transformations d'apparence>. Přístupme k druhému významnému typu transformací, jež nespecifikují původní predikát, nýbrž přidávají další děj odvozený od děje prvotního. Transformace, které podle mého označení odkazují ke „zdání“, nahrazují jeden predikát druhým, přičemž nový predikát může být považován za původní, aniž by jím skutečně byl. Ve francouzštině se taková transformace vyjadřuje pomocí sloves *předstírat, tvářit se, tvrdit, travestovat* <feindre, faire semblant, prétendre, travestir> apod.; jak vidno, tyto děje spočívají v rozlišení mezi být a zdát se, jež některé kultury postrádají. Ve všech těchto případech se děj prvního predikátu neuskutečňuje. Náš příklad se změnil následovně: „X (nebo Y) se tváří, že se X dopustí zločinu.“

2. *Transformace v poznávání* <transformations de connaissance>. V protikladu k tomuto klamnému zdání lze stanovit takový typ transformací, který přesně vyjadřuje schopnost poznat děj označený jiným predikátem. Slovesa jako *všimnout si, dozvědět se, uhodnout, vědět, nevědět* popisují různé fáze a modalities poznání. Již Propp postřehl autonomnost těchto dějů, ale nepřikládal jí velký význam. V tomto případě se obvykle subjekty obou sloves neshodují. Zachování stejného subjektu však není nemožné: například v příbězích vyprávěcích o ztrátě paměti při nevědomém jednání atd. Náš příklad tedy zní: „X (nebo Y) se dozvídá, že X se dopustil zločinu.“

3. *Transformace v popis* <transformations de description>. Tato skupina doplňuje transformace v poznávání, neboť zahrnuje děje, jejichž účelem je vyvolat poznání. Ve francouzštině je to řada „promluvovalých sloves“, která figurují nejčastěji ve funkci sloves konstativních nebo performativních označujících samostatné děje, jako *vyprávět, říci, vysvětlit*. Příklad potom bude: „X (nebo Y) vypráví, že X se dopustil zločinu.“

4. *Transformace v předpoklad* <transformations de supposition>. Určitá podskupina popisných sloves se vztahuje k dějům, které se ještě nestaly, například *předpokládat, tušit, podezřívát, očekávat*. Máme co činit s předvídaním; na rozdíl od jiných transformací je děj označovaný hlavním predikátem zaměřen do budoucnosti, nikoli do přítomnosti nebo minulosti. Povšimněme si, že společné situační prvky mohou být označeny různými transformacemi. Například modální a intenční transformace, stejně jako transformace ve zdání a v předpoklad znamenají, že událost označovaná hlavní větou se nerealizovala; pokaždé však do hry vstupuje jiná kategorie. Náš příklad v tomto bodě vypadá takto: „X (nebo Y) tuší, že X se dopustí zločinu.“

5. *Transformace subjektivizační* <transformations de subjectivation>. Nyní přecházíme do jiné oblasti, protože zatímco čtyři předchozí transformace se týkaly vztahů mezi diskursem a předmětem diskursu, mezi poznáním a předmětem poznání, následující transformace se vztahují k postojům větného subjektu, k dějům vyjadřovaným slovesy *věřit, myslet si, mít dojem, domnívat se* atd. Takové transformace ve skutečnosti nemění hlavní větu, pouze ji přisuzují nějakému subjektu jako jeho konstatování: „X (nebo Y) si myslí, že X se dopustil zločinu.“ Povšimněme si, že původní věta může být pravdivá nebo nepravdivá; člověk může být přesvědčen o něčem, co se ve skutečnosti nestalo. – Tím jsme se dostali k problematice „vypravěče“ a „hlediska“: zatímco věta „X se dopustil zločinu“ není sdělována jménem nějaké jednotlivé postavy (nýbrž jménem vševedoucího autora, případně vševedoucího čtenáře), věta „X (nebo Y) si myslí, že X se dopustil zločinu“, svědčí o tom, že tatáž událost se odrazila ve vnímání jednotlivce.

6. *Transformace postojové* <transformations d'attitude>. Tímto termínem označují stav subjektu vyvolaný hlavním dějem během celého jeho trvání. Jde o transformace blízké transformacím způsobovým, liší se však od nich tím, že přinášejí dodatečnou in-

formaci ohledně subjektu, zatímco způsobové transformace informují o predikátu; setkáváme se tu tedy s novým predikátem, nikoli s operátorem specifikujícím původní predikát. Takové děje jsou vyjádřeny slovesy jako *libovat si* (v něčem), *mít odpor* (k něčemu), *nedbat* (něčeho). Náš příklad by zněl: „X si libuje ve zločinu“ nebo „Y se hrozí, že by se X měl dopustit zločinu“. Transformace postojové, stejně jako transformace v poznávání a transformace subjektivační, jsou velmi časté v žánru obvykle nazývaném „psychologický román“.

Náš zběžný výčet doplníme ještě o tři poznámky.

1. Velmi často si můžeme povšimnout, že propojení několika transformací je v lexiku daného jazyka vyjádřeno jediným slovem, nelze však z toho vyvozovat nedělitelnost operace samé. Například činnosti označené slovesy *odsuzovat* nebo *blahopřát* apod. lze rozložit na hodnotový soud a slovní akt (transformace postojové a transformace v popis).

2. Prozatím se neodvažují vyhlašovat existenci pouze výše uvedených transformací a neexistenci jakýchkoli jiných. Jistě by to nebylo žádoucí předtím, než se objeví další poznatky, jež navrhovaný seznam doplní, nebo s ním naopak budou polemizovat. Kategorie pravdivosti, poznání, vypovídání, budoucnosti, subjektivity a hodnocení, jež umožňují vydělit skupiny komplexních transformací, jistě nejsou vůči sobě nezávislé. Ve fungování forem vzniklých transformacemi se nepochybně projevují ještě další vlivy a tlaky. Zatím jsem mohl jen naznačit tyto směry výzkumu a vyslovit přání, aby se v nich pokračovalo.

3. Prvořadým metodologickým problémem, jež jsem úmyslně ponechal stranou, je přechod mezi studovaným textem a mými popisnými termíny. Tato otázka je obzvláště aktuální v literární analýze, kde substituce části textu termínem, který v něm není obsažen, je považována za svatokrádež. Zdá se, že tu dochází k roztržce mezi dvěma tendencemi v analýze vyprávění: první – větná nebo sémická

analýza – vypracovává své jednotky; druhá – analýza lexikální – je nachází přímo v textu. I v tomto případě jedině další výzkumy prokážou větší užitečnost prvního nebo druhého směru.

Aplikace

Domnívám se, že aplikace pojmu transformace v popisu narativních predikátů nepotřebuje žádný komentář. Další zřejmou aplikací je možnost charakterizovat texty podle kvantitativní nebo kvalitativní převahy toho či onoho typu transformace. Analýze vyprávění se občas vyčítá, že není schopna ukázat komplexnost některých literárních textů. Pojem transformace umožňuje současně překonat tuto námitku a položit základy textové typologie. Mohli jsme například vidět, že *Putování za svatým grálem* se vyznačuje dvěma typy transformací: za první, všechny události, které se stanou, jsou ohlášeny předem; za druhé, jakmile se stanou, dostane se jim nové interpretace ve zvláštním symbolickém kódu. Na jiném příkladu – na novelách Henryho Jamese – jsem se pokusil ukázat úlohu transformací v poznávání, jež v nich převládají a určují lineární průběh vyprávění. Mluvíme-li o typologii, musíme si samozřejmě uvědomit, že textová typologie může být jedině vícerozměrná, zatímco transformace odpovídají vždy jen jednomu rozměru.

Za jiný příklad aplikace můžeme považovat jeden problém teorie vyprávění, o němž jsme se zmínili výše, a to definici narativní sekvence. Pojem transformace umožňuje tuto otázku objasnit či dokonce vyřešit.

Několik představitelů ruské formální školy se pokusilo formulovat definici sekvence. Šklovskij o to usiluje ve své studii o stavbě novely a románu. Vychází z toho, že každý z nás má schopnost hodnocení (dnes by se řeklo kompetenci), jež nám umožňuje rozhodnout, zda narativní sekvence je nebo není úpl-

ná. „Prostý obraz a prostá paralela nebo dokonce prostý popis nějaké události nevzbuzují ještě pocit novely“ [65]. „Uvedené úryvky zcela jasně nejsou novelami, a to nezpůsobuje nijak jejich krátkost“ [69]. „Novelu cítíme jako nezakončenou“ [70] apod. Tento „pocit“ je tedy nepopiratelný, ale Šklovskému se nedaří vysvětlit jej a předem přiznává svůj neúspěch: „...neznam, jaké vlastnosti musí mít motiv, nebo jak mají být motivy složeny, abychom dostali syžet“ [65]. Nahlédneme-li však do konkrétních analýz, jež provedl po tomto prohlášení, zjistíme, že řešení – i když neformulované – je v jeho textu již obsaženo.

Na konci každého analyzovaného příkladu Šklovskij vskutku stanoví pravidlo, o němž se domnívá, že funguje v tomto určitém případě: „Podle toho je potřeba k tomu, aby vznikla novela, nejenom akce, ale i protiakce, jakési neshody“ [67]. „Na rozporu je založen i motiv ‚falešné nemožnosti‘. Při proroctvích máme rozpor mezi úmyslem jednajících postav, snažících se proroctví uniknout, a faktem, že proroctví se právě tímto úsilím naplňuje (motiv oidipický)“ [67]. „...v povídce [...] se vylíčí nejprve bezvýchodnost situace a pak duchaplné východiště z ní. Sem patří povídky s motivem uhodnutých hádanek [...]. V motivu takového druhu máme nejprve přípravu na to, že může být obviněn nevinný, pak obvinění a na konec ospravedlnění“ [68]. „Tato zakončenost pramení z toho, že máme zprvu falešné předpoklady, potom se nám ukáže pravá situace, to je formule je realizována“ [69]. „Tento nový motiv vzniká paralelně s materiálem předešlým a novela vypadá, jako by byla zakončena“ [70].

Šest zvláštních příkladů, jež analyzoval Šklovskij, můžeme shrnout takto: úplná dokončená sekvence vyžaduje existenci dvou prvků, které lze zapsat jako

- 1) shoda mezi postavami – neshoda mezi postavami
- 2) proroctví – naplnění proroctví
- 3) předložení hádanky – vyřešení hádanky
- 4) falešné obvinění – ospravedlnění

- | | |
|-----------------------------|------------------------------|
| 5) fakta v pokřivené podobě | – správně prezentovaná fakta |
| 6) motiv | – paralelní motiv |

Nyní vidíme, že pojmem, jenž by byl Šklovskému dovolil sjednotit těchto šest zvláštních případů do jedné „formule“, by byla právě transformace. Sekvence předpokládá dvě odlišné situace, přičemž každou z nich lze popsat pomocí malého počtu vět. Mezi nejméně jednou větou jedné situace a nejméně jednou větou situace druhé musí existovat vztah transformace. Snadno rozpoznáme transformační skupiny, jak jsme je stanovili výše. V případě 1) jde o statutární transformaci: pozitivní–negativní; v případě 2) o transformaci v předpoklad: proroctví–jeho naplnění; v případech 3), 4) a 5) o transformaci v poznávání: neznalost nebo omyl jsou nahrazeny správnými vědomostmi; a nakonec v případě 6) jde o transformaci způsobovou: slabší–silnější. Dodejme, že existují také vyprávění s nulovou transformací: ty, v nichž snaha změnit předchozí situaci je neúspěšná (přítomnost takové snahy je však nezbytná, abychom vůbec mohli mluvit o sekvenci a o vyprávění).

Formule, k níž jsme dospěli, je samozřejmě velmi obecná, protože má za úkol vytvořit rámec pro studium veškerého vyprávění. Umožňuje sjednocovat různá vyprávění, nikoli je od sebe odlišovat. Abychom mohli přejít k odlišování, bylo by třeba popsat repertoár rozličných prostředků, jež má vyprávění k dispozici; tím by navrhovaná formule nabyla jemnějších odstínů. Anž bychom se nyní zabývali detaily, můžeme říci, že taková specifikace probíhá dvěma způsoby, a to buď přidáváním, anebo dalším dělením. V rovině funkcí odpovídá tato opozice větám *fakultativním* a *alternativním*: v prvním případě se věta buď objeví, nebo ne; ve druhém alespoň jedna z alternativních vět je povinnou součástí sekvence. Sama povaha transformace pochopitelně určuje, o jaký typ sekvence půjde.

Mohli bychom si položit otázku, zda pojem transformace je čistě technickým popisným prostřed-

kem, anebo zda nám umožňuje hlouběji pochopit samu povahu vyprávění. Osobně se přikláním ke druhé odpovědi, a zde jsou mé důvody. Vyprávění vzniká napětím mezi dvěma formálními kategoriemi – podobností a odlišností; pokud je zastoupena pouze jedna z nich, výsledkem je jistý druh diskursu, který není vyprávěním. Pokud se predikáty nemění, zůstáváme v zajetí monotónního papouškování daleko před vyprávěním; pokud si predikáty nejsou vůbec podobné, ocitáme se za hranicemi vyprávění, v jakési ideální reportáži založené na samých odlišnostech. Pouhé sdělování po sobě následujících faktů ještě nevytváří vyprávění; k tomu je třeba, aby fakta byla organizována, což koneckonců znamená, že musí mít společné prvky. Jsou-li však všechny prvky společné, nejde již o vyprávění, protože už není co vyprávět. Právě transformace představuje onu syntézu odlišnosti a podobnosti, jež spojuje dvě skutečnosti, aniž by je ztotožňovala. Spíše než „jednotkou o dvou stranách“ je postupem s dvojm smyslem: současně prosazuje podobnost i odlišnost; v mžiku spouští čas nebo ho zastavuje; umožňuje diskursu, aby nabyl významu, jenž nespočívá v pouhé informaci; jedním slovem – umožňuje vznik vyprávění a současně je definuje.

Citovaná díla

- R. Barthes a kol., *Poétique du récit*, Paris, Seuil 1977
C. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil 1973
A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse 1966
C. Lévi-Strauss, „La structure et la forme“, in: *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon 1973
V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil 1970. [Citovaný český překlad: *Morfologie pohádky*, přel. Marcela Pittermannová a Miroslav Červenka, 2. vyd. in: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, H&H 1999.]
Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, Paris, Seuil 1965. [Citované české překlady: Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, 2. vyd. Praha, Melantrich 1948; Boris Tomaševskij, *Teorie literatury*, přel. Renáta a Karel Šindlovi, Praha, Lidové nakladatelství 1970.]

Hra s jinakostí: *Zápisky z podzemí*¹

„Náhodný objev v jednom knihkupectví: Dostojevského *Zápisky z podzemí*... Ihned se ozval hlas krve (jak jinak to nazvat?) a má radost neznala mezí.“ (Friedrich Nietzsche, *Dopis Overbeckovi*.)

„Myslím, že v *Zápiscích z podzemí* se dotykáme vrcholu Dostojevského umělecké dráhy. Vidím v té knize (a nejsem sám) svorník celého jeho díla.“ (André Gide, *Dostojevskij*.)

„*Zápisky z podzemí*...: žádný jiný románový text neměl ve dvacátém století větší vliv na teorii románu a románovou techniku.“ (George Steiner, *Tolstoj nebo Dostojevskij*.)

V citátech bychom mohli pokračovat, není to však nutné; každému je dnes známa ústřední role této

¹ [Citovaný český překlad: Fjodor Michajlovič Dostojevskij, *Zápisky z podzemí*, přel. Ruda Havránková, in: *Hráč a jiné prózy*, Praha, SNKLU 1964.]

knihy jak v díle Dostojevského, tak v dostojevskovském mýtu, příznačném pro naši dobu.

Jestliže k věhlasu Dostojevského není co přidat, pro výklad jeho díla to neplatí. Kritických statí, jež jsou mu věnovány, je – jak se dalo čekat – bezpočet, ale mají jednu vadu: jen výjimečně se zabývají Dostojevského díly. Dostojevskij měl za své smůlu, že prožil pohnutý život: který erudovaný životopisec by odolal pokušení před onou kombinací nucených prací, hráčské vášně, epilepsie a bouřlivých milostných vztahů? Překročíme-li tento práh, narazíme na další překážku: Dostojevskij se vášnivě zajímal o filosofické a náboženské otázky své doby; tuto vášeň předal svým postavám a takto vešla i do jeho díla. To mělo za následek, že kritikové jen zřídka hovoří – jak se říkávalo – o „Dostojevském umělci“: všichni se nadchli pro jeho „ideje“ a zapomněli, že je nacházíme uvnitř románů. Pravda, i kdyby tito kritikové změnili perspektivu, nebezpečí by nebylo zažehnáno, jen by se převrátilo: cožpak lze studovat Dostojevského „techniku“ a nechat stranou velké ideologické diskuse, které oduševňují jeho romány (Školovskij tvrdil, že *Zločin a trest* je čistá detektivka, která má tu jedinou zvláštnost, že efekt „napětí“ je vyvoláván nekonečnými filosofickými debatami)? Předložit dnes četbu Dostojevského znamená – v jistém smyslu – zdvihnout rukavici: musíme postupovat tak, abychom současně spatřili Dostojevského „ideje“ i jeho techniku, aniž bychom nenáležitě upřednostnili jedno nebo druhé.

Běžným omylem interpretační kritiky (již odlišujeme od odbornické kritiky) bylo (a stále je) přesvědčení, že 1) Dostojevskij rád *filosofuje* a rezignuje na „literární formu“ a že 2) Dostojevskij *je filosof* (ačkoli i ten nejméně školený pohled si musí ihned všimnout různorodosti filosofických, morálních či psychologických koncepcí, které si v jeho díle podávají ruku). Jak píše Bachtin na začátku studie, kterou si ještě připomeneme: „Seznamujeme-li se s rozsáhlou literaturou o Dostojevském, vzniká v nás dojem,

že se nejedná o *jednoho* umělce, který psal romány a povídky, ale o celou řadu filosofických projevů *několika* filosofujících osobností – Raskolnikova, Myškina, Stavrogina, Ivana Karamazova, Velkého Inkvizitora a dalších.“²

Za tuto situaci mohou – více než kterákoli jiná Dostojevského próza, snad až na *Legendu o Velkém Inkvizitoru* – právě *Zápisky z podzemí*. Při četbě tohoto textu jsme měli dojem, že držíme v ruce bezprostřední svědectví o Dostojevském ideologovi. Jím také musíme začít, chceme-li číst Dostojevského dnes, či obecněji, chceme-li pochopit, v čem spočívá jeho úloha v onom neustále se proměňujícím celku, kterému říkáme literatura.

Zápisky z podzemí se skládají ze dvou částí, nazvaných „Podzemí“ a „Mokrý sníh“. Sám Dostojevskij je popisuje takto: „V první části, nazvané ‚Podzemí‘, se osoba představuje, vykládá své názory a pokouší se vysvětlit, z jakých příčin se vyskytla a musila se vyskytnout v našem prostředí. V druhém oddíle přijdou již skutečné ‚zápisky‘ oné osoby o některých událostech jejího života“ [120]. Výklad „nejpozoruhodnějších“ Dostojevského myšlenek byl vždy spatřován v prvním oddíle – vypravěčově obhajovací řeči. I my tudy vstoupíme do labyrintu tohoto textu – aniž zatím tušíme, kudy z něj budeme moci vyjít.

Vypravěčova ideologie

První téma, které si vypravěč bere na mušku, je téma vědomí (*soznanije*). Tento termín je zde třeba chápat nikoli jako protiklad nevědomí, ale jako protiklad nevědomosti. Vypravěč načrtává podobiznu dvou lidských typů: první je člověk jednoduchý a přímý (*něposredstvennyj*), „l'homme de la nature

² [Michail Bachtin, *Dostojevskij umělec*, přel. Jiří Honzík, Praha, Československý spisovatel 1971, s. 9.]

et de la verité“ (člověk přirozený a pravdivý; v textu uvedeno francouzsky), člověk, který jedná, aniž disponuje obrazem svého jednání; druhý je člověk vědomý. U druhého lidského typu je každé jednání doprovázeno obrazem tohoto jednání, tak jak vyvstává v jeho vědomí. Co horšího, tento obraz se objevuje ještě předtím, než dojde k činu, a tím znemožňuje jeho realizaci. Vědomý člověk nemůže být mužem činu. „Vždyt přirozeným, zákonitým plodem hlubokého chápání je nečinnost, totiž úmyslné sedění se založenými rukama. [...] Opakuji a podtrhuji: bezprostřední, činorodí lidé jsou proto činorodí, že jsou tupí a omezení“ [130].

Uvažme například případ urážky, jež by „normálně“ přivolala pomstu. Právě takto se zachová muž činu. „Jak to vlastně dělají lidé, kteří se dovedou mstít a vůbec se hájit? Představuji si to tak, že jakmile se jich zmocní duch pomsty, ovládne celou jejich bytost do té míry, že v ní pro tu dobu na nic jiného nezbude místo. Takový pán se žene za svým cílem jako rozružený býk, s rohama dopředu, a nic ho nezastaví, leda zeď“ [125]. U vědomého člověka je tomu jinak. „Řekl jsem, člověk se mstí, protože v tom vidí spravedlnost. [...] Ale já v tom nevidím ani spravedlnost, ani žádnou ctnost, a tak mstím-li se, mstím se jen ze záští. Zášť by ovšem mohla všechno překonat, přehlušit všechny mé pochybnosti a nahradit základní účel právě proto, že je bezúčelná. Ale co si počnu, když ani zášť v sobě nemám? V důsledku těch proklatých zákonů přírody podléhá i má zlost chemickému rozkladu, její předmět se mi ztrácí před očima, důvody se rozplývají, nenacházím viníka, křivda přestává být křivdou a stává se osudem, něčím jako bolení zubů, za které nikdo nemůže – a člověku nezbyvá nic jiného, než co by udělal v onom případě, totiž bušit pěstí do zdi, až to bolí“ [131].

Vypravěč nejprve lituje tohoto nadbytku vědomí („přisahám, pánové, že příliš hluboce chápat je choroba, opravdová, vážná choroba. Člověku by vrcho-

vatě stačilo obvyklé lidské chápání, to znamená poloviční, čtvrtinová dávka toho, co je údělem vzdělance našeho nešťastného devatenáctého století“ [122–123]); ale na konci svých úvah dospívá k názoru, že je to vlastně to nejmenší zlo: „Uvedl jsem sice na začátku, že poznání je podle mého názoru pro člověka největším neštěstím, ale vím přitom, že člověk poznání miluje a nevymění je za žádné jiné požitky“ [144]. „Koneckonců, pánové, nejlepší je nic nedělat. Nejlepší je úmyslná nečinnost“ [146].

Toto tvrzení má svůj korelát: solidárnost mezi vědomím a utrpením. Vědomí vzbuzuje utrpení, tím že člověka odsuzuje k nečinnosti; ale zároveň také utrpení probouzí vědomí: „Utrpení – ale vždyt je to jediná příčina poznávání“ [144]. Zde vstupuje do hry třetí termín, rozkoš. V tomto bodě jsme konfrontováni s tvrzením, které je velmi „dostojevskovské“. Prozatím je pouze předložme a nechtějme je vykládat. Vypravěč opakovaně konstatuje, že v hloubi největšího utrpení – pokud si je dobře uvědomí – nachází zdroj požitku, „který se někdy stupňuje až ve vrcholnou slast“ [129]. Například: „...dospěl jsem tak daleko, že jsem pocítoval jakousi nenormální, ničemňoučkou, tajnou rozkoš, když jsem se za některé škaredé petrohradské noci vracel domů do svého kouta s ostrým vědomím, že jsem se zase dopustil hanebnosti, že co se stalo, nelze odčinit, a v nitru se za to tajně hryzl, dráсал se a rozrýpával do takového stupně, až se bolest změnila v jakýsi nízký a hanebný požitek a nakonec ve skutečnou, opravdovou rozkoš. Ano, rozkoš, rozkoš! [...] Abych vám to vyložil: ta rozkoš vzniká z naprosto jasného vědomí vlastního ponížení; z toho, že člověk cítí, že došel až na krajní mez, že je to ohavné, ale že to nemůže být jiné, že pro něho není vyváznutí, že z něho už nikdy nebude jiný člověk...“ [123–124]. Anebo: „Ale právě v tom chladném, odporném polozoufalství, poloviře, v tom, že se člověk z hoře úmyslně pohřbí zažíva na čtyřicet let do podzemí, v té s námahou vykonstruované a přece do jisté míry pochybné beznadějnosti

vlastního postavení, v celé té jedovaté směsi neukojených, potlačovaných přání, horečných pochybností, skálopevných a za okamžik zase odvolávaných předsevzetí – v tom právě je jádro zvláštní rozkoše, o níž jsem se zmínil“ [127].

Toto utrpení, jež je uvědoměním přetvářeno v rozkoš, může být i čistě tělesné; může to být třeba bolení zubů. Zde je popis „vzdělaného člověka“ po třech dnech utrpení: „Naříká jaksi nepěkně, šeredně, rozezleně po celé dny a noci. Dobře ví, že si naříkáním neulehčí, ví líp než kdo jiný, že zbytečně rozčiluje a znervózňuje sebe i ostatní, ví, že posluchači, pro něž se namáhá, že celá rodina má už jeho nářků po krk, že mu ani dost málo nevěří a vědí, že by mohl naříkat docela jinak, prostěji, ne tak afektovaně a nabubřele, že tak vyvádí jen ze zlosti a ze škodolibosti. Člověk si to uvědomuje, hanbí se, ale má z toho požitek“ [129]. Toto je právě *masochismus* podzemního člověka.

Bez patrného můstku (ale možná to tak vypadá jen na první pohled) přechází vypravěč ke svému druhému velkému tématu: k tématu rozumu, k tomu, jaký podíl má v člověku a jaká je hodnota chování, jež se mu chce bezvýhradně podřídit. Argumentace je zhruba taková: 1) Rozum nepozná nikdy nic jiného, než „rozumné“, tedy pouze nějakou „dvacetinu“ lidské bytosti. 2) Ale podstatnou část této bytosti vytváří touha, chtění, a to není rozumné. „Co zná rozum? Rozum zná jen to, co stačil poznat (jsou věci, které ani nikdy nepozná; v tom není ovšem nic potěšujícího, ale proč to otevřeně neřící?), avšak lidská bytost se projevuje jako celek vším, co v ní je, vědomě i nevědomě, je třebaš na scesti, ale žije“ [139]. „Rozum je, pánové, nesporně krásná věc, ale je to jen rozum a uspokojuje jen rozumovou schopnost člověka, kdežto chtění je projevem celé živé bytosti, totiž celé lidské bytosti s rozumem i s každým zasvrbením“ [138]. 3) Je tedy absurdní chtít založit určitý způsob života výlučně na rozumu – a chtít jej poté vnutit ostatním. „Tak například, vy chcete člo-

věka odnaučit jeho staré obyčeje a napravit jeho vůli podle požadavků vědy a zdravého rozumu. Ale jak víte, že je nejen možné člověka takto předělat, ale že je to *nutné*? [...] Zkrátka, jak víte, že taková náprava bude člověku opravdu na prospěch?“ [142]. Dostojevskij tedy odhaluje onen totalitární determinismus, ježhož jménem jsou podnikány pokusy o vysvětlení všech lidských činů ve světle zákonů rozumu.

Tato úvaha se opírá o několik argumentů a vede k určitým závěrům. Nejprve argumenty. Jsou dvojího typu. Jednak jsou brány z kolektivní zkušenosti, z historie lidstva: civilizační vývoj nás nedovedl do království rozumu, v moderním světě je stejně tolik absurdity jako ve staré společnosti. „Rozhlédněte se kolem sebe: krev teče proudem, vesele bublá jako šampaňské“ [135]. Další argumenty jsou čerpány z vypravěčovy osobní zkušenosti: všechny touhy nelze vysvětlit rozumem; a i kdyby to bylo možné, člověk by jednal jinak – natruc by se stavěl proti rozumu; teorie absolutního determinismu je tedy falešná. Vypravěč hájí proti této teorii právo na rozmar: právě to si z Dostojevského odnese Gide. Ostatně milovat utrpení je proti rozumu, a přece je to možné (jak jsme už viděli a jak nám to na tomto místě znovu připomíná: „Člověk má někdy hrozně, až vášnivě rád utrpení, to je fakt“ [143]). A je tu ještě jeden argument, který má předejít případné námitce. Jistěže lze konstatovat, že většina lidských skutků přece jen sleduje rozumné cíle. V tomto případě je odpověď taková: je to pravda, ale je to jen zdání. Ve skutečnosti se i při zdánlivě rozumných činech člověk řídí jiným principem: koná pro čin jako takový, a ne proto, aby dospěl k určitému výsledku. Má-li razit cestu, ani mu „tolik nezáleží na tom, kam vede, jako na tom, aby tu prostě byla“ [142]. „...člověk, ten nepěkný, lehkomyšlný tvor, miluje po způsobu šachisty snad pouze cestu k cíli, nikoli cíl sám. A kdo ví (nedá se to zaručit), je možné, že veškerý cíl pozemského života, k němuž lidstvo směřuje, je právě ta nepřetržitá cesta k cíli, jinak řečeno život sám, a nikoli cíl...“ [143].

Závěry, které jsou vyvozovány z těchto tvrzení, se týkají všech sociálních reformátorů (revolucionáře nevyjímaje), neboť právě oni si namlouvají, že znají celého člověka, a abstrahují z těchto – ve skutečnosti dílčích – znalostí obraz ideální společnosti, „křišťálového paláce“. Jejich dedukce jsou ovšem falešné, protože popravdě člověka neznají; a následně to, co mu nabízejí, není palác, ale „byty pro chudé nájemníky“, nebo spíš kurník, nebo ještě spíš mraveniště. „Podívejte se: kdyby to místo paláce byl kurník a spustil se déšť, vlezu asi do kurníku, abych nezmokl, ale přece nebudu z vděčnosti, že mě ochránil před deštěm, pokládat kurník za palác. Smějete se a říkáte, že v tomto případě je to jedno, kurník jako velkolepá budova. Ano, odpovídám, kdyby člověk žil jen proto, aby nezmokl. Ale co počít, když jsem si vzal do hlavy, že lidé nežijí pouze proto... [...] ...odlákejte mě něčím jiným, dejte mi jiný ideál! Ale do té doby neuznám kurník za palác“ [144–145]. Totalitární determinismus je nejen falešný, ale nebezpečný: jsou-li lidé pokládáni za nýtky ve stroji nebo „animaux domestiques“, skončí ve stavbách toho druhu. Toto je označováno za Dostojevského *antisocialismus* (nebo konzervatismus).

Drama promluvy

Kdyby se *Zápisky z podzemí* omezily na tuto první část, a ta zase na ideje, které jsem právě vyložil, mohla by pro nás být pověst, které se těší, překvapivá. Ne že by vypravěčova tvrzení byla nekonzistentní. Také jim nelze – v důsledku změněné perspektivy – upírat veškerou originalitu: století, které nás dělí od vydání *Zápisků* (1864), nás možná až příliš navyklo uvažovat v pojmech, které jsou blízké pojmům Dostojevského. Nicméně čistě filosofická, ideologická, vědecká hodnota těchto tezí nepochybně nestačí na to, aby tato kniha mezi stovkami jiných nezapadla.

Avšak otevřeme-li *Zápisky z podzemí*, čteme něco jiného. Nečteme chrestomatii myšlenek, ale vyprávění, fikci. V zázraku této metamorfózy tkví první skutečná inovace Dostojevského. Nejde tu o to, stavět do protikladu formu a ideje: odstranit inkompatibilitu mezi fikcí a non-fikcí, anebo, chcete-li, mezi „mimetickým“ a „diskursivním“, je také „idea“, a nemalá. Je třeba odmítnout redukci díla na izolované věty, vytržené z kontextu a připsané přímo mysliteli Dostojevskému. Podívejme se nyní, poté co známe podstatu argumentů, jež budou předkládány, jak se k nám tyto argumenty dostávají. Neboť u Dostojevského nepřihlížíme poklidnému výkladu myšlenky, ale spíše jejímu *inscenování*. A jak se sluší na řádnou dramatickou situaci, setkáváme se zde s řadou rolí.

První role je přidělena textům, o nichž se hovoří v narážkách nebo z nichž se cituje. *Zápisky z podzemí* byly čtenářskou veřejností hned od prvního vydání vnímány jako polemický spis. Většinu referencí, které jsou rozptýleny nebo zamaskovány v textu, identifikoval ve dvacátých letech V. Komarovič. Text se vztahuje k ideologickému komplexu, který ovládal ruské liberální a radikální myšlení v letech 1840–1870. Výraz „krásné a vznešené“, vždy v uvozovkách, odkazuje ke Kantovi, Schillerovi a německému idealismu; „l’homme de la nature et de la vérité“ k Rousseauovi (ještě uvidíme, že jeho role je složitější); pozitivistický historik Buckle je uveden jmenovitě. Ale Dostojevského bezprostředním protivníkem je jeden jeho ruský současník: Nikolaj Gavrilovič Černyševskij, v šedesátých letech ideový vůdce radikální mládeže, autor utopického a didaktického románu *Co dělat?*³ a řady teoretických statí, z nichž jedna se nazývá O antropologickém principu ve filosofii. Právě Černyševskij hájí totalitární determinismus, jak v citované stati, tak – prostřednic-

³ [Česky: N. G. Černyševskij, *Co dělat?*, přel. Josef France, Praha, Svoboda 1949.]

tvím postav – ve svém románě (zejména prostřednictvím postavy Lopuchova). Právě on dává snít jiné postavě (Věře Pavlovně) o křišťálovém zámku, což je nepřímý odkaz na Fourierovu falanstéru a na spisy jeho ruských pokračovatelů. Text *Zápisů z podzemí* tak není v žádném okamžiku pouhým nestranným výkladem určité ideje; to, co čteme, je polemický dialog, jehož druhý účastník byl ve vědomí soudobých čtenářů jasně přítomen.

Vedle této první role, již bychom mohli nazvat *oni* (= předcházející diskursy), se objevuje druhá, role *vy* aneb role znázorněného adresáta. Toto *vy* se vynořuje hned s první větou, přesněji, je přítomno v teče, která odděluje „Jsem člověk chorobný“ od „Jsem zlý člověk“. Tón se od jedné ke druhé větě proměňuje, neboť za první větou vypravěč slyší, předpokládá soucitnou reakci, druhou větou pak tuto reakci odmítá. Hned vzápětí se toto *vy* objevuje v textu: „Tomu *vy* asi neráčíte rozumět“ [120]. „Nezdá se vám snad, pánové, že se vám za něco omlouvám, že vás žádám, abyste mi něco odpustili? Jsem si jist, že máte ten dojem...“ [121]. „Kdybyste tohohle plácání už měli dost (a já cítím, že ho začínáte mít dost) a napadlo vás zeptat se mě“ atd. [122].

Toto oslovování imaginárního posluchače, formule jeho předpokládaných replik pokračují v celém průběhu knihy; přitom obraz *vy* nezůstává totožný. V prvních šesti kapitolách první části *vy* označuje prostě průměrnou reakci, reakci pana Kohokoli, jenž poslouchá tuto horečnou zpověď, směje se, nevěří, projevuje rozhořčení atd. Počínaje sedmou kapitolou až do desáté kapitoly se tato role mění: *vy* se už nespokojuje pasivní reakcí, zaujímá stanovisko a jeho repliky začínají být stejně dlouhé jako repliky vypravěče. Toto stanovisko už známe: je to stanovisko, jež vyjadřují *oni* (pro zjednodušení řekněme: stanovisko Černyševského). K *nim* se nyní obrací vypravěč, když tvrdí: „Pokud všem, pánové, dospěli jste k svému kodexu lidského prospěchu tak, že jste vzali průměr ze statistických údajů a z pouček eko-

nomické vědy“ [133]. Tomuto druhému *vy-oni* vypravěč říká: „Vy věříte v křišťálový palác, věčný a dokonalejší...“ [144]. V poslední (jedenácté) kapitole se nakonec znovu vrací počáteční *vy*, a toto *vy* se zároveň stává jedním z témat diskursu: „Tahle vaše slova jsem si ovšem vymyslel sám. Vznikla také v podzemí. Čtyřicet let jsem tam poslouchal za dveřmi a slyšel tahle vaše slova. Vymyslel jsem si je, na nic jiného jsem jsem nemyslel než na to...“ [147].

Poslední roli v tomto dramatu přebírá *já*: samozřejmě zdvojené *já*, neboť jak víme, každý výskyt *já*, každé pojmenování toho, kdo mluví, vytváří nový kontext vypovídání, v němž vypovídá jiné *já*, dosud nepojmenované. Právě toto je zároveň nejsilnější i nejpůvodnější rys tohoto diskursu: jeho tendence volně směřovat jazykové s metajazykovým, opakovat jedním druhému, sestupovat donekonečna do metajazykového. Explicitní zobrazení toho, kdo mluví, umožňuje řadu figur. Tak například protimluv: „Jako úředník jsem byl zlý“ [120]. A o stránku dále: „Lhal jsem, když jsem před chvílí řekl, že jsem jako úředník byl zlý.“ K tomu metajazykový komentář: „Byl jsem hrubián a dělalo mi to dobře. Nebral jsem úplatky, musil jsem se tedy alespoň tímto odškodnit. (Nepěkná špička – ale neškrtnu ji. Napsal jsem ji v domnění, že vyzní hodně bodavě, a teď ji schválně neškrtnu, i když sám vidím, že jsem se chtěl jen ošklivě blýsknout)“ [120]. Nekonečný sestup (příklad je z druhé části): „Ale přece máte pravdu, je to skutečně sprosté a nechutné. A nejnechutnější na tom je, že se vám začínám omlouvat. A ještě nechutnější je tato má poznámka. Ale už dost, nebo tomu nikdy nebude konce, jedno bude nechutnější než druhé“ [162]. Celou jedenáctou kapitolu věnuje vypravěč problematice psaní: proč píše? pro koho? Vysvětlení, které tu nabízí (píše pro sebe, aby se zbavil trapných vzpomínek), je ve skutečnosti jen jedno z mnoha možných, předkládaných na jiných úrovních četby.

Drama, jež Dostojevskij inscenuje v *Zápisích*, je dramatem promluvy. Má stabilní aktéry: přítomný

diskurs neboli *toto*; nepřítomný diskurs, v němž promlouvají ostatní, *oni*; *vy* nebo *ty* adresáta, jenž se může kdykoli proměnit v mluvčího; a nakonec *já* subjektu vypovídání – které se objevuje jen tehdy, když jej vypovídání vypoví. V této hře ztrácí výpověď veškerou stabilitu, objektivitu, neosobnost: už neexistují absolutní ideje, nedotknutelné krystalizace navždy zapomenutého procesu; staly se stejně křehkými jako svět, který je obklopuje.

Nový statut ideje je právě jedním z bodů, jež osvětluje Bachtinova studie o Dostojevského poetice (vycházející z postřehů řady dřívějších ruských kritiků: Vjačeslava Ivanova, Grossmana, Askoldova, Engelgardta). V nedostojevskovském románovém světě, jež Bachtin nazývá monologickým, může mít idea dvojí funkci: vyjadřovat mínění autora (příčemž toto mínění je připisováno postavě jen z praktických důvodů); anebo – pokud je to idea, již autor nesdílí – sloužit k psychologické nebo sociální charakteristice postavy (jde tu o metonymii). Ale jakmile ideu bereme vážně, nepatří už nikomu. „Jednota vědomí, zaměňující jednotu bytí, se nutně zvrací v jednotu *jednoho* vědomí... [...] Vedle tohoto jednoho jednotného a nevyhnutelně *jediného* vědomí existuje mnoho jednotlivých empirických lidských vědomí. Tato mnohost vědomí je z hlediska ‚vědomí vůbec‘ náhodná a tak říkajíc nadbytečná. Vše, co je v těchto vědomích podstatné a pravdivé, stává se součástí jednotného kontextu ‚vědomí vůbec‘ a pozbývá jakoukoli individuální tvářnost. Naopak všechno individuální, všechno, čím se jedno vědomí odlišuje od druhého vědomí a od dalších vědomí, je z noetického hlediska nepodstatné a vztahuje se k psychické organizaci a ohraničenosti lidského individua. Z hlediska poznání pravdy jednotlivá individuální vědomí neexistují. Jediný princip noetické individualizace, jež idealismus zná, je *omyl*. Pravdivé soudy nejsou nikdy vázány na nějakou konkrétní osobu, ale jsou vlastní jistému jednotnému systémově

monologickému kontextu. Individualizovat může jedině omyl.“⁴

„Koperníkovská revoluce“, kterou provedl Dostojevskij, spočívá podle Bachtina právě v tom, že zrušil neosobnost a pevnost ideje. U Dostojevského je idea vždy „interindividuální a intersubjektivní“ a „jeho formotvorná koncepce světa nezná *odosobněnou pravdu*, a v dílech Dostojevského také nenajdeme žádné neosobní pravdy, jež by se odtud mohly vyjímat“.⁵ Jinak řečeno, ideje ztrácejí svůj specificky privilegovaný statut, přestávají být neměnnými podstatami a zapojují se do širšího okruhu označování, do nezměrné symbolické hry. Pro předchozí literaturu (takové zobečnění je samozřejmě přehnané) je idea čirým signifikátem, je *znamenána* (slovy a akty), ale sama *neznamená* (pokud ovšem není prostředkem psychologické charakteristiky). Pro Dostojevského a – na odlišné úrovni – pro některé jeho současníky (například pro Nervalu, autora *Aurelie*) však idea není *výsledkem* procesu symbolického znázornění, je jeho integrální *součástí*. Dostojevskij odstraňuje opozici mezi diskursivním a mimetickým tím, že přiděluje idejím roli *symbolizujícího*, a ne jen *symbolizovaného*; nepřetváří koncepci znázornění tím, že by ji odmítal nebo omezoval, ale naopak (jakkoli výsledky mohou vypadat podobně) tím, že ji rozšiřuje na oblasti, jež jí byly dotud cizí. Také v Pascalových *Myšlenkách* – stejně jako v *Zápisčích z podzemí* – jsme mohli najít výroky o srdci majícím důvody, jež rozum nezná; ale nelze si představit, že by se *Myšlenky* proměnily v takovýto „vnitřní dialog“, kde ten, kdo vypovídá, se zároveň obžalovává, protřečí si, obviňuje se ze lži, vysmívá se sobě samému – i nám.

Když Nietzsche říká, že „Dostojevskij je jediný, kdo mi řekl něco nového o psychologii“, hovoří z pozic prastaré tradice, která v literatuře nachází

⁴ [M. Bachtin, cit. d., s. 109–110.]

⁵ [Tamtéž, s. 131.]

všechno možné – psychologii, filosofii či sociálně –, jen ne samu literaturu neboli diskurs; z pozic tradice, která nedokáže postřehnout, že Dostojevského inovace je mnohem větší v symbolickém plánu než v plánu psychologickém, jenž je tu jen jedním prvkem mezi mnoha dalšími. Dostojevskij mění naše myšlení o ideji a náš názor na názorňování.

Je však nějaká vazba mezi tímto *tématem dialogu* a *tématy* dotčenými v *dialogu*?... Tušíme, že labyrint nám ještě nevydal všechna svá tajemství. Vydejme se jinudy, vstupme na území, jež dosud nebylo pro pátráno: analyzujme druhou část knihy. Kdo ví, možná že oklika bude tou nejkratší cestou.

Tato druhá část je narativní v tradičnějším smyslu slova, to však ještě neznamená, že by prvky onoho dramatu promluvy, jež jsme studovali v první části, vypadly ze hry. *Já* a *vy* se chovají podobně, ale *oni* se proměňuje a získává na významu. Spíše než aby vyprávění vstupovalo se staršími texty do polemického dialogu – tedy do syntagmatického vztahu –, osvojuje si formu *parodie* (paradigmatický vztah) a napodobuje či převrací situace předchozích vyprávění. V jistém smyslu sledují *Zápisky z podzemí* stejný zájem jako *Don Quijote*: zesměšnit soudobou literaturu, a to jak parodickým převrácením, tak otevřenou polemikou. Úlohu rytířských románů tu přebírá ruská i západní romantická literatura. Přesněji, tato úloha je zdvojena. Hrdina jednak participuje na situacích, které parodují peripetie Černyševského románu *Co dělat?*; tak je tomu v epizodách s důstojníkem a s Lízou. V Černyševského románu si Lopuchov uložil zásadu nikdy nikomu – s výjimkou žen a starců – neustupovat z cesty; když se mu jednou jakýsi tlustoch nevyhne, prostě ho srazí do příkopu. Jiná postava, Kirsanov, potká prostitutku a svou láskou ji vykoupí (je studentem medicíny, stejně jako Lízin mladičský ctitel). Tento parodický plán není nikdy v románu pojmenován. Naopak samotný člověk z podzemí si je neustále vědom, že se chová (nebo chce chovat) jako romantické postavy z počátku sto-

letí. V tomto případě jsou díla a jejich hrdinové jmenovitě uváděni: připomíná se Gogol (*Mrtvé duše*, *Bláznovy zápisky*, *Plášť* – poslední text nikoli explicitně), Gončarov (*Všední příběh*), Někrasov, Byron (*Manfred*), Puškin (*Výstřel*), Lermontov (*Maškaráda*), George Sandová, a nepřímou dokonce sám Dostojevskij (*Urazení a ponižení*). Jinak řečeno, liberální literatura třicátých a čtyřicátých let je zesměšňována uvnitř situací, které si Dostojevskij vypůjčil od radikálních spisovatelů z let šedesátých. Což znamená nepřímou obžalobu jedněch i druhých.

Na rozdíl od první části tu hraje hlavní úlohu liberální a romantická literatura. Hrdina-vypravěč je adeptem této romantické literatury a hodlá se chovat podle ní. Avšak – a v tom spočívá parodie – toto chování je ve skutečnosti řízeno zcela jinou logikou, v důsledku čehož romantické projekty vesměs krachují. Kontrast je naprosto očividný, neboť vypravěč se nespokojuje s vágními a mlžnými sny, ale každou scénu, k níž se schyluje, si představuje do všech podrobností, někdy dokonce opakovaně; avšak jeho předpoklady jsou vždycky mylné. Nejprve v případě důstojníka: sní (a ještě uvidíme, v čem je tento sen romantický) o hádce, v jejímž závěru bude vyhozen oknem („Nevím, co bych tenkrát dal za skutečnou srážku, slušnější, více podle pravidel, abych tak řekl *literárnější* srážku!“ [154]); ve skutečnosti s ním důstojník jedná jako s někým, kdo si žádnou rvačku nezaslouží, kdo vůbec neexistuje. Poté sní o tom, že se s důstojníkem smíří ve jménu lásky; ale jedině, co nakonec dokáže, je, že se s ním srazí ramenem o rameno, „dokonale jako rovný s rovným“ [159]. V epizodě se Zvěrkovem sní o večeru, kde by ho všichni obdivovali a milovali; večer však prožije v tom nejhlubším pokoření. V Lízině případě se pohrouží do toho nejtradičněji romantického snu: „Zachraňuji například Lízu právě tím, že ke mně chodí a já k ní promlouvám. Rozvíjím ji a vzdělávám. Konečně se dohaduji, že mě miluje, vášnivě miluje. Tvářím se, že nic nechápu“ atd. [202]. Ale když za ním Líza při-

jde, jedná s ní jako s prostitutkou. Jeho sny jsou ještě romantičtější, pokud za nimi nenásleduje žádná konkrétní akce. Tak je tomu v bezčasí snu, který nacházíme ve druhé kapitole: „Tak například triumfují nade všemi; všichni samozřejmě leží přede mnou v prachu, donuceni dobrovolně uznat mou dokonalost, a já jim všem milostivě odpouštím. Nebo jsem slavným básníkem a státním hodnostářem a zamíluji se; dostanu nespočetné miliony a ihned je věnuji lidstvu a zároveň se před celým člověčenstvem zpovídám ze svých hříchů, které ovšem nejsou pouhými hříchy, nýbrž mají v sobě neobyčejně mnoho ‚krásy a vznešenosti‘, něčeho z Byronova Manfreda“ atd. [161]. Nebo v souvislosti se Zvěrkovem, když si představuje tři následné verze scény, k níž nikdy nedojde: v první verzi Zvěrkov na kolenou žádání o jeho přátelství; v druhé se bijí v souboji; ve třetí se vypravěč zakousne Zvěrkovovi do ruky, pošlou ho na Sibiř a o patnáct let později přichází navštívit svého nepřítel: „Pohled, vyvrheli, na mé vpadlé tváře a na mé cáry! Ztratil jsem vše, kariéru, štěstí, umění, vědu, *milovanou ženu*, a to vše tvou vinou. Tady jsou pistole. Přišel jsem vybit svou pistolí a... a odpouštím ti: Vystřelím do vzduchu a zmizím beze stopy. – Dojalo mě to až k slzám, ačkoliv jsem i v tom okamžiku dobře věděl, že je to všechno z Puškinova Silvia a Lermontovovy *Maškarády*“ [182].

Všechny tyto sny jsou tedy sněny výslovně ve znamení literatury, jisté konkrétní literatury. Když hrozí, že události se budou vyvíjet jinak, vypravěč je označí za neliterární („jak to všechno bude ubohé, *neliterární*, všední“ [170]). Rýsuje se tak dvojí logika nebo dvojí koncepce života: *literárního* či *knižního* života proti *skutečnosti* neboli *živému životu*. „...všichni jsme odvykli životu, všichni jsme zmrzačení, někdo víc, někdo méně. Tak jsme odvykli skutečnému ‚živému životu‘, že k němu občas cítíme jakýsi odpor, a proto nesnášíme, když nám ho někdo připomíná. Dospěli jsme tak daleko, že pokládáme skutečný ‚živý život‘ za námahu, skoro za službu, a všichni se

v duchu shodujeme na tom, že podle knihy je to lepší. [...] Nechte nás o samotě, bez knihy, a my se ihned zmátneme, hned budeme v koncích...“ [217]. Takto hovoří rozčarovaný vypravěč na konci *Zápisků*.

Pán a otrok

Ve skutečnosti nepřihlížíme prostému zavržení snů. Zobrazené události se neorganizují pouze tak, aby vyvrátily romantickou koncepci člověka, organizují se podle logiky, která je jim vlastní. Tato logika, nikdy nezformulovaná, ale neustále znázorňovaná, vysvětluje všechny vypravěčovy činy – zdánlivě odporující zdravému rozumu – i činy těch, kdo ho obklopují. Je to logika pána a otroka, nebo jak říká Dostojevskij, „pohrdání“ a „ponížení“. Chování člověka z podzemí zdaleka není ilustrací vrtošivosti, iracionality a spontaneity, ale jak postřehl René Girard, podřizuje se zcela přesnému schématu.

Člověk z podzemí žije ve světě tří hodnot: hodnot podřadnosti, rovnosti a nadřazenosti. Jen zdánlivě vytvářejí tyto hodnoty homogenní řadu. Především termín „rovný“ může existovat pouze jako hodnota negovaná: nejpříznačnějším rysem vztahu pán–otrok je právě jeho výlučnost, nepřipouštějící žádný třetí termín. Ten, kdo se domáhá rovnosti, už tím dokazuje, že ji nevlastní; a bude se muset smířit s tím, že mu bude přidělena role otroka. Jakmile jedna osoba zaujme jeden z pólů této relace, jeho partner je automaticky připoután k druhému.

Avšak být pánem není o nic snadnější. Ve skutečnosti jakmile konstatujeme, že naše nadřazenost je potvrzena, tato nadřazenost právě v důsledku svého potvrzení zaniká; neboť nadřazenost paradoxně existuje pouze mezi sobě rovnými; jestliže jsme opravdu přesvědčeni, že otrok je podřadná bytost, nadřazenost ztrácí svůj smysl. Přesněji řečeno, ztrácí jej, když pán registruje nejen svůj vztah k otroku, ale také obraz tohoto vztahu; nebo, chcete-li, když si jej

uvědomí. V tom právě spočívá rozdíl mezi vypravěčem a ostatními postavami *Zápisků*. Na první pohled se tento rozdíl může zdát iluzorní. Ve čtyřia dvaceti si to myslel sám vypravěč: „Ještě jedna věc mě tenkrát trápila, totiž to, že se mi nikdo nepodobá a já se nepodobám nikomu jinému. „Já jsem sám, kdežto oni jsou všichni,“ říkal jsem si a upadal v zamyšlení“ [151]. O šestnáct let později však vypravěč dodává: „Z toho vidíte, že jsem byl ještě úplně dítě.“ Rozdíl vskutku existuje pouze v jeho pohledu; to však stačí. To, co ho činí jiným než druhí, je touha neodlišovat se; jinak řečeno, jeho vědomí, právě to vědomí, jež tak vychvaloval v první části. Jakmile si uvědomíme problém rovnosti a prohlásíme, že chceme být „rovni“, oznamujeme – v tomto světě, kde existují jen páni a otroci –, že ve skutečnosti nejsme „rovni“, a tedy – protože pouze páni jsou si rovni – že jsme podřadné bytosti. Všude číhá na člověka z podzemí nezdar: rovnost je nemožná; nadřazenost nemá smysl; podřadnost je bolestná.

Zastavme se u první epizody, setkání s důstojníkem. Vypravěčovo přání být vyhozen oknem bychom mohli pokládat za podivné. Abychom je vysvětlili, mohli bychom se uchýlit k onomu „masochismu“, o němž nám referoval v první části. Vysvětlení je však třeba hledat jinde, a jestliže považujeme jeho přání za absurdní, pak jen proto, že bereme v potaz výhradně explicitně ohlášené činy, a nikoli to, co je jejich předpokladem. Srážka pravidelně *implikuje* rovnost účastníků: bije se pouze rovný s rovným. (Nietzsche napsal – nepochybně poučen onou psychologií, již vyčetl z Dostojevského –: „Necítíme k člověku nenávisť, pokud ho pokládáme za méněcenného, nenávidíme ho jen tehdy, když ho pokládáme za sobě rovného nebo sobě nadřazeného.“) Poslušen téže logiky pána a otroka, důstojník nemůže tuto výzvu přijmout: požadavek rovnosti implikuje podřadnost, důstojník se tedy zachová nadřazeně. „Vzal mě za ramena a mlčky – aniž mě předem upozornil nebo vysvětlil proč – odstrčil mě z místa, kde

jsem stál, a prošel jakoby nic“ [154]. V témž okamžiku se také náš hrdina ocitá v pozici otroka.

Pln zatrpklosti, člověk z podzemí začíná snít – ne o pomstě, ale znovu o stavu, který by nastolil rovnost. Píše důstojníkovi dopis (který neodešle), dopis, jenž má důstojníka buď přimět k souboji, to jest k rovnosti soupeřů, nebo k tomu, aby k němu „přiběhl, vrhl se mu kolem krku a nabídl mu své přátelství. To by byla krása! Jak nádherně bychom si žili!“ [156] – jinými slovy, k rovnosti přátelského svazku.

Teprve potom vypravěč objevuje východisko v pomstě. Spočívá v tom, že důstojníkovi neustoupí z cesty na Něvském prospektu, kde oba často korzují. Ještě jednou je to sen o rovnosti. „Proč ustupuješ vždycky první?“ dotíral jsem sám na sebe s hysterickým vztekem, když jsem se někdy ve tři hodiny v noci probudil. „Proč ty, proč ne on? Nestojí to přece nikde psáno. Mělo by to být jako rovný s rovným, jak tomu bývá, když se setkají dva zdvořilí lidé: on ustoupí napůl, ty napůl a minete se ve vzájemné úctě“ [157]. A když dojde ke střetu, vypravěč konstatuje: „...veřejně jsem se s ním postavil společensky na rovinu“ [159]. Právě to ostatně vysvětluje nostalgii, kterou v něm nyní budí vzpomínka na tuto tak málo přitažlivou bytost („Copak asi dělá, můj holoubek?“ [159]).

Incident se Zvěrkovem je poslušen přesně stejné logiky. Člověk z podzemí vstoupí do místnosti, kde se sešli někdejší spolužáci. Také oni se chovají tak, jako by tu nebyl, což v něm probudí neodbytnou touhu dokázat, že je jim roven. Když se dozví, že chtějí uspořádat oslavu dalšímu starému kamarádu (který ho přitom v nejmenším nezajímá), žádá, aby se mohl rovněž zúčastnit pitky: aby mohl být jako druhí. Do cesty se mu postaví tisíc překážek; všechny je ale překoná a je přítomen večeři na Zvěrkovu počest. Vypravěč si přitom ve svých snech nic nenamlouvá; je mu jasné, že buď pokoří Zvěrkov jeho, nebo on Zvěrkova: může volit pouze mezi vlastním ponížením nebo pohrdáním druhým.

Zvěrkov přijde a chová se laskavě. Ale člověk z podzemí znovu reaguje na to, co předpokládá, a nikoli na to, co je před něj kladeno; a je před Zvěrkovovou laskavostí okamžitě ve střehu: „To je si tedy tak dokonale jist, že stojí po všech stránkách nesmírně vysoko nade mnou? [...] Ale co když nechce urážet a doopravdy a vážně mu do té jeho beraní palice vlezla myšlenka, že je nesmírně vysoko nade mnou a že se ke mně nemůže chovat jinak než protektor-sky?“ [172].

Stůl, okolo něhož všichni sedí, je kulatý; ale tím všechna rovnost končí. Zvěrkov a jeho kamarádi dělají narážky na chudobu a nehody vypravěče, jedním slovem, na jeho podřadnost – neboť i oni jsou poslušni logiky pána a otroka, a jakmile někdo požádá o rovnost, je jim jasné, že se ve skutečnosti nachází v podřadné pozici. Přes všechno jeho úsilí si ho nakonec přestanou všímat. „Ještě nesvědomitěji se dobrovolně sám před sebou pokořovat nebylo už možné...“ [178]. Pak však při první příležitosti znovu požádá o rovnost (chce jít s ostatními do bordelu); je mu odmítnuta; následují znovu sny o nadřazenosti atd.

Druhá role mu ovšem není zcela upřena: i on nachází bytosti slabší, než je sám, bytosti, jimž je pánem. Nepřináší mu to však žádné uspokojení, neboť nemůže být pánem na způsob „čínorodého člověka“. To, čeho si žádá, je proces zpanštění, nikoli stav nadřazenosti. Tento mechanismus je ve zkratce evokován v jedné vzpomínce na školní léta: „Jednou jsem měl dokonce přítele. Ale už tenkrát jsem byl v srdci despota, chtěl jsem neomezeně vládnout nad jeho duší, chtěl jsem mu naočkovat pohrdání k jeho okolí a žádal na něm, aby se s ním povýšeně a navždy rozešel. Vyděsil jsem ho svým vášnivým přátelstvím až k slzám a křečovitým záchvatům – byl naivní a snadno podléhající duše –, ale když se mi zcela oddal, ihned jsem k němu pojal nenávisť a odstrčil ho od sebe. Snad jsem ho potřeboval jen k tomu, abych nad ním zvítězil, jen abych si ho podrobil“

[169]. Otrok, který se jednou podrobil, není už pro vědomého pána nijak zajímavý.

Avšak především v epizodě s Lízou se člověk z podzemí nachází na druhém pólu relace. Líza je prostitutka, stojí na nejnižším stupni společenského žebříčku. To projednou umožňuje člověku z podzemí jednat podle romantické logiky, jež je mu tak drahá: být velkodušný a šlechetný. Příkládá však svému vítězství tak málo důležitosti, že na ně nazítrá s klidným srdcem zapomíná, zcela zaměstnán svým vztahem ke svým vlastním pánům: „Hlavní a nejdůležitější bylo teď *samozřejmě* něco jiného: musil jsem si pospíšet a stůj co stůj co nejrychleji zachránit svou reputaci u Zvěrkova a Simonova. Na tom mi nejvíc záleželo. A tak jsem v starostech toho dopoledne na Lízu docela zapomněl“ [199]. Pokud se vzpomínka znovu vynoří, pak jen proto, že člověk z podzemí se obává, že se nedokáže udržet na oné nadřazené úrovni, kam se vyšvihl. „Včera jsem se před ní ukázal takovým hrdinou – a teď!“ [201]. Bojí se, aby také Líza nedala vůči němu najevo *pohrdání* a aby nebyl znovu *ponížen*. Shodou okolností za ním Líza přijde právě ve chvíli, kdy je ponižován vlastním sluhou. Proto také první otázka, kterou jí položí, zní: „Nepohrdáš mnou, Lízo?“ [209]. Po hysterickém záchvatu si začíná myslet, „že jsme si definitivně vyměnili role, hrdinkou že je teď ona a já právě takové ponížené a zdrcené stvoření, jako oné noci před třemi dny byla ona přede mnou...“ [213]. To v něm probudí přání získat zpět pozici pána, zmocní se jí a pak jí dá peníze jako tuctové prostitutce. Avšak stav nadřazenosti mu neskýtá žádnou rozkoš a přeje si jen jediné: aby Líza co nejrychleji zmizela. Když Líza odejde, zjistí, že si peníze nevzala. Nebyla tedy vůči němu podřadná! V jeho očích znovunabývá hodnoty a on vyrazí za ní. „Proč? Abych se před ní vrhl na kolena v kajicném pláči, abych jí zlíbal nohy a úpěnlivě prosil za odpuštění“ [215–216]. Jako otrok pro něho Líza neměla cenu, znovu ji však potřebuje jako potenciálního pána.

Nyní je nám jasné, že romantické sny nestojí mimo logiku pána a otroka. Jsou růžovou podobou onoho postoje, jehož černou verzí je panské chování. Romantický vztah rovnosti a šlechtnosti předpokládá nadřazenost, tak jako srážka předpokládala rovnost. Vypravěč si to plně uvědomuje, když hovoří před Lízou o jejich prvním setkání: „Tamti mě ponížili, chtěl jsem je ponížít, udělali ze mne ošlepek, chtěl jsem ukázat svou moc... Tak to bylo, a ty sis už myslila, že jsem tě úmyslně přijel zachraňovat, vid, že sis to myslila?“ [210]. „Potřeboval jsem ukázat moc, vlády nad někým mi bylo tenkrát třeba, zahrával jsem si, potreboval jsem tvé slzy a ponížení, tvůj hysterický záchvat – vidíš, to jsem tenkrát potreboval!“ [211]. Romantická logika tedy není pouze neustále porážena na hlavu logikou pána a otroka, ale ve skutečnosti se od ní nikterak neliší; proto se také mohou „růžové“ sny volně střídát se sny „černými“.

Veškerá zápleтка ve druhé části *Zápisů z podzemí* pouze využívá těchto dvou základních figur ve hře na pána a otroka. Za marným pokusem o rovnost, který končí ponížením, následuje stejně marný – výsledky jsou totiž pomíjivé – pokus o pomstu, jenž je ve většině případů pouhou kompenzací. Hrdina ponízuje nebo pohrdá, protože ho ponížili nebo jím pohrdali. První epizoda – epizoda s důstojníkem – představuje v kostce obě možnosti; ty se pak střídají podle pravidla kontrastu: člověk z podzemí je ponížen Zvěrkovem a jeho kamarády, poníží Lízu, nakonec je znovu ponížen svým sluhou Apollonem, ještě jednou se pomstí na Líze. Ekvivalence situací je vyznačena buď totožností postavy, nebo podobností detailů: tak Apollon „neustále šišlal a sykal“ [204], zatímco Zvěrkov „začal sladce a šeplavě nathovat slova, což dříve nedělal“ [172]. Epizoda s Apollonem, která inscenuje konkrétní vztah mezi pánem a otrokem, je pro komplex těchto tak málo rozmarných peripetií emblematická.

Člověk z podzemí je neustále tlačěn k tomu, aby přijal roli otroka. Krutě tím trpí; ale zároveň, jak se zdá, tyto situace vyhledává. Proč? Protože ani sama logika pána a otroka není poslední pravdou, i ona je jen kladeným zdáním, které zakrývá podstatný předpoklad. Jemu se nyní musíme věnovat. Tento střed, tato podstata, k níž nyní dospíváme, nám ale připravuje překvapení: spočívá v konstataci prvotního charakteru vztahu k druhému, v umístění podstaty bytosti do druhého, v téži, že jednoduché je dvojitě a že poslední nedílný atom sestává ze dvou prvků. Člověk z podzemí neexistuje mimo vazbu s druhým, bez pohledu druhého. A nebýt je ještě úděsnější zlo než nebýt ničím, být otrokem.

Člověk neexistuje bez pohledu druhého. – Pokud jde o význam pohledu v *Zápisích z podzemí*, mohli bychom se nicméně snadno zmýlit. Při zběžné četbě se totiž zdá, že údaje, které se ho týkají – a je jich značné množství –, se hlásí k logice pána a otroka. Vypravěč se nechce dívat na druhé, neboť kdyby to udělal, uznal by jejich existenci, a tím by jim také udělil výsadu, o níž si není jist, zda ji sám vlastní; jinak řečeno, pohledem riskuje, že se z něho stane otrok. „V úřadě jsem na nikoho ani nepohlédl...“ [149]. Při setkání s někdejšími spolužáky se jim úporně vyhýbá pohledem. „Snažil jsem se, abych na nikoho z nich nepohlédl“ [177]. Když se na někoho podívá, hodlá vložit do svého pohledu všechnu svou důstojnost – a tedy výzvu. „Ale já, já na něho hleděl se zlobou a nenávistí“ [155], říká o důstojníkovi; a o svých spolužácích: „Vyzývavě jsem je všechny přelétl nepřítčetným pohledem“ [175]. Připomeňme, že ruská slova *prezirat* a *něnavidět*, pohrdat a nenávidět – v textu velmi často užívaná pro popis tohoto citu –, obsahují obě kořeny *zírat* a *vidět*.

Druzí se chovají naprosto stejně, jsou však většinou úspěšnější. Důstojník ho mine, jako by ho vůbec neviděl, Simonov se snaží „vyhnout pohledu na

mne“ [166], jeho opilí spolužáci si ho nevšímají. A pokud se na něho podívají, pak se stejnou agresivitou a stejně vyzývavě. Ferfičkin „se mi rozlíceně díval do očí“ [174], Trudoljubov „si mě změřil pohrdlivým pohledem“ [175]. Expertem na pohrdlivé pohledy je zejména Apollon, vypravěčův sluha: „...nejprve na mne upíral neobvykle přísný pohled a díval se tak na mne třeba několik minut, zvlášť když mi při návratu nebo při odchodu z domu otvíral dveře. [...] Zčistajasna přijde tiše a plynule do mého pokoje, když přecházím nebo čtu, postaví se u dveří, jednu ruku dá za záda, jednu nohu kupředu a upře na mne pohled už ne pouze přísný, ale dokonale pohrdlivý. Zeptám-li se ho, co chce, neodpoví, ještě několik vteřin se na mne upřeně dívá, pak zvláštním způsobem stáhne rty a s významným výrazem se pomalu obrátí a pomalu odejde do svého pokojíku“ [205].

Právě v této optice je třeba analyzovat i ony vzácné chvíle, kdy člověk z podzemí dokáže uskutečnit své romantické sny: má-li k tomu dojít, vyžaduje to absolutní nepřítomnost pohledu. Není náhoda, že pohled je zrušen už při vítězném střetnutí s důstojníkem: „A tu jsem se tři kroky od svého nepřítelův najednou odhodlal, *přimhouřil jsem oči* – a srazili jsme se rameno o rameno“ [159]. A hlavně není náhoda, že totéž se zopakuje při prvním setkání s Lizou; na samém počátku rozhovoru nám vypravěč říká: „Svíčka docela zhasla, neviděl jsem jí už do obličejů“ [185], a teprve na samém konci, když zdárně dokončil svou promluvu, nahmatá „krabičku sirek a svícen s novou, nenačatou svíčkou“ [197]. Právě mezi těmito dvěma okamžiky světla může člověk z podzemí vypovědět svou romantickou řeč, růžový rub panské tváře.

Ale toto vše je pouze logika „doslovného“, konkrétního pohledu. Ve skutečnosti je ve všech těchto situacích úděl podřadnosti přijímán, a co víc, vyhledáván, neboť dovoluje dát na sobě spočinout pohledy druhých, být byl tento pohled pohrdlivý. Člověk

z podzemí je si vždy vědom utrpení, které mu způsobuje ponižující pohled; nevyhledává ho však o to méně. Navštívit svého nadřízeného Antona Antonoviče pro vypravěče není žádným potěšením; rozhovory, které u něho slyší, jsou neslané nemastné. „Mluvilo se o akcizu, o jednání v senátě, o platech a povyšování v úřadě, o jeho excelenci, o tom, jak se zalíbit, a podobně. Vydržel jsem trpělivě sedět s těmi lidmi až čtyři hodiny, tvářil se jako hlupák, naslouchal jim, ale sám jsem se neodvážil ani neuměl s nimi promluvit. Byl jsem celý zpitomělý, několikrát mi vyrazil na těle pot, pokoušely se o mne mráčky – ale bylo to dobré a užitečné“ [162]. Proč? Protože předtím ho to „neodolatelně nutkalo vrhnout se do společnosti“ [162]. Ví, že Simonov jím pohrdá: „Tušil jsem, že jsem mu velmi nesympatický... [...] Když jsem k němu stoupal do třetího patra, myslil jsem na to, že jsem tomu pánovi nepříjemný a že bych tam neměl chodit. Ale,“ pokračuje vzápětí, „jelikož podobné úvahy mě naopak vždycky tím víc nutkaly, abych lezl do ožehavé situace, vstoupil jsem“ [163]. Pohled, a třeba pohled pána, je vždycky lepší než nepřítomnost pohledu.

Celou scénu se Zvěrkovem a spolužáky lze vysvětlit stejným způsobem. Vypravěč potřebuje jejich pohled; jestliže předstírá lhostejnost, pak jen proto, že s napětím čeká, „kdy se mnou oni *první* začnou mluvit“ [177]. A o kus dále: „Namáhal jsem se ze všech sil, abych jim ukázal, že se obejdu bez nich, ale zatím jsem schválně dupal“ [177–178]. S Apollonem je to stejné: vypravěč nemá žádný užitek z toho hrubého a líného sluhu, ale přesto se od něho nedokáže odloučit. „Ale tenkrát jsem ho nedovedl vyhnat, jako by byl nějak chemicky sloučen s mým denním životem. [...] Apollon, čert ví proč, patřil podle mého mínění k tomu bytu a já ho celých sedm let nedokázal vyhodit“ [204]. Toto je vysvětlení iracionálního „masochismu“, o němž vypravěč referoval v první části a jenž tolik pobláznil kritiky: člověk z podzemí přijímá utrpení, protože stav otroka je nakonec jedi-

ný, jenž mu garantuje pohled druhých; a bez tohoto pohledu není bytí.

Ve skutečnosti tato teze zazněla explicitně už v první části, v souvislosti s přiznáním vlastního krachu: člověk z podzemí není naprosto nic, není ani otrok, neboli – jak se tu říká – ani hmyz. „Nejenže jsem nedovedl být zlý, nedovedl jsem být vůbec nijaký: ani zlý ani dobrý, ani podlec ani čestný člověk, ani hrdina ani hmyz“ [121]. Hrdina sní o tom, že se přesto prosadí, a třeba nějakou negativní vlastností, například leností, absencí činů a vlastností. „Kdybych nic nedělal z pouhé lenosti, pane, to bych měl k sobě úctu! Vážil bych si sebe za to, že dovedu být alespoň líný; měl bych alespoň jednu pozitivní vlastnost, o které bych mohl být přesvědčen. Otázka: co je to zač? Odpověď: lenoch. Ale vždyť by bylo nesmírně příjemné slyšet to o sobě. Měl bych své označení, dalo by se o mně něco říci“ [132]. Neboť teď o sobě nemůže říci ani to, že není nic (a vymezit negaci doplněkem); teď *není*, teď je negován až do samého existenčního slovesa.

Téměř všechny stránky *Zápisků z podzemí* vyplňuje veliká – a téměř vědecká – debata o samotném pojetí člověka, o jeho psychické struktuře. Člověk z podzemí se snaží dokázat, že opačná koncepce je nejen amorální (amorální je sekundárně, odvozeně), ale také nepřesná a falešná. Přirozený a pravdivý člověk, člověk jednoduchý a bezprostřední, jak si ho představoval Rousseau, není jenom méněcenný ve vztahu k vědomému člověku, člověku z podzemí; on dokonce ani neexistuje. Člověk jednotný, jednoduchý a nedělitelný je pouhá fikce; i ten nejjednodušší je už rozdvojen; individuální bytí neexistuje před druhým člověkem či nezávisle na něm. Právě proto sny o „rozumném egoismu“, hýčkané Černyševským a jeho přáteli, musí ztroskotat, tak jako každá teorie, která nevychází z duality individuální existence. Univerzálnost těchto závěrů je potvrzena na posledních stránkách *Poznámek*: „Co se týče mne osobně, dovedl jsem ve svém životě až do kraj-

nosti to, co vy jste se neodvážili dovést ani do poloviny, a ještě jste svou zbabělost pokládali za rozumnost, utěšovali se tak a sami sebe klamali“ [217].

Jediným škrtem pera jsou takto odmítnuty jak esencialistická koncepce člověka, tak objektivní chápání idejí; a není náhoda, jestliže se v obou případech objeví narážka na Rousseaua. Rousseauova *Vyznání* byla napsána *pro druhé*, ale jejich pisatelem je *autonomní* bytost; člověk z podzemí píše svá vyznání *pro sebe*, on sám je však už *dvoji*, jsou v něm i druzí, vnějšek je vnitřek. Jako je nemožné uvažovat jednoduchého a autonomního člověka, tak je třeba překonat i ideu autonomního textu, koncipovaného nikoli jako odraz jiných textů a hra mezi účastníky dialogu, nýbrž jako autentický výraz subjektu. Nejde tu o dvojí problematiku, problematiku povahy člověka a povahy jazyka, přičemž první údajně tkví v „idejích“ a druhá ve „formě“. Ve skutečnosti jde o jedno a totéž.

Hra symbolů

Takto nalézají zdánlivě chaotické a protikladné aspekty *Zápisků z podzemí* svou soudržnost. Morální masochismus, logika pána a otroka, nový statut ideje – to vše participuje na téže základní struktuře, spíše sémiotické než psychické: struktuře jinakosti. Ze všech podstatných prvků, jež jsem izoloval v průběhu analýzy, zbývá jen jediný, jehož místo v celku se dosud neukázalo: totiž pranýřování moci rozumu v první části. Je to snad jen Dostojevského bezděčný výpad proti jeho socialistickým přátelům-nepřátelům? Dočtěme však *Zápisky* do konce a objevíme i jeho místo – a jeho význam.

Ve skutečnosti jsem nechal stranou jednu z nejdůležitějších postav druhé části: Lízu. Není to náhoda: její chování se nepodřizuje žádnému z mechanismů, jež dosud byly popsány. Všimněme si například jejího pohledu: nepodobá se ani pohledu pána, ani po-

hledu otroka. „Mihla se mi svěží, mladá, poněkud bleďá tvář s rovným, tmavým obočím a vážnýma, trochu udivenýma očima“ [183]. „Vtom jsem vedle sebe spatřil pár otevřených očí, které si mě zvědavě a upřeně prohlížely. Jejich pohled byl chladně lhostejný, nevlídný, docela cizí; tížil mě“ [184]. V závěru setkání: „Byl to docela jiný obličej, docela jiný pohled než před nedávnem; ne tak zasmušilý, nedůvěřivý a zatvrzelý. Nyní byl její pohled prosebný, měkký a zároveň důvěřivý, laskavý a nesmělý. Tak se dívají děti na někoho, koho mají velice rády a koho o něco prosí. Měla krásné světlehnědé živé oči, které dovedly vyjádřit lásku i zasmušilou nenávisť“ [198]. Když přijde za hrdinou, její pohled si zachová svůj zvláštní ráz i poté, co je svědkem trapné scény: „Bolestné ohromení vystřídalo nejdříve na její tváři úlek...“ [212]. „Její tvář vyjadřovala zpočátku překvapení, dokonce strach, ale jen na okamžik“ [213].

Uzlovým místem v příběhu, který podávají *Zápisky z podzemí*, je okamžik, kdy Líza, urážená vypravěčem, náhle zareaguje: a zareaguje nečekaným způsobem, způsobem, který nezapadá do logiky pána a otroka. Je to tak překvapivé, že sám vypravěč musí na toto překvapení upozornit: „Ale tu se stalo něco zvláštního. Byl jsem tak zvyklý myslet podle knih a představovat si všechno na světě tak, jak jsem si to předem vymyslel“ – nyní už víme, že knižní logika romantiků a logika pána a otroka ve skutečnosti spadají vjedno –, „že jsem v první chvíli ani nepochopil, jak je to zvláštní. Stalo se toto: Líza, kterou jsem urazil a přišlápl, pochopila mnohem víc, než jsem si představoval“ [212].

Jak vlastně zareagovala? „V prudkém hnutí mysli vyskočila ze židle, nejraději by se ke mně byla rozeběhla, ale netroufala si pohnout se z místa, vztáhla jen ke mně ruce... To otřásló i mým srdcem. A tu se Líza ke mně vrhla, objala mě kolem krku a rozplakala se.“ Líza odmítá jak roli pána, tak roli otroka, nechce ani ovládat, ani se kochat vlastním utrpením: miluje druhého *pro něho sama*. Právě tento

zášleh světla dělá ze *Zápisů* mnohem jasnější dílo, než se obvykle soudí. Právě tato scéna také dovoluje ukončit vyprávění, jakkoli se toto vyprávění povrchně může jevit jako náhodně useknutý fragment: knihu nebylo možné ukončit dříve a není už důvodu, aby pokračovala; jak říká Dostojevskij v posledních řádcích, „zde můžeme přestat“ [217]. Chápeme teď rovněž fakt, který často znepokojoval Dostojevského komentátory: z jednoho autorova dopisu, napsaného v době, kdy kniha vznikala, vysvítá, že v původním rukopise byl do závěru první části vložen kladný princip: vypravěč naznačoval, že řešením by mohl být Kristus. Cenzori tuto pasáž vyškrtli už v prvním vydání; zajímavé však je, že Dostojevskij ji v dalších vydáních nikdy nevrátil. Důvody toho jsou nyní zřejmé: kniha by měla dva konce místo jednoho; a Dostojevského řeč by ztratila mnoho na své výmluvnosti, kdyby byla vložena spíše do úst vypravěče než do Lízina gesta.

Rada kritiků (Skaftymov, Frank) už poukázala na to, že navzdory rozšířenému mínění Dostojevskij nehájí stanoviska člověka z podzemí, ale bojuje proti nim. K tomuto nedorozumění mohlo dojít proto, že jsme tu svědky dvou simultánních dialogů. První je dialog mezi člověkem z podzemí a zastáncem racionálního egoismu (je lhostejné, zda s ním spojíme jméno Černyševského, Rousseaua nebo ještě někoho dalšího). Tato diskuse se týká lidské přirozenosti a jsou v ní postaveny do opozice dva její obrazy, jeden autonomní a druhý podvojný; přitom je zřejmé, že Dostojevskij přijímá za pravdivý ten druhý. Ale tento první dialog má ve skutečnosti pouze odstranit nedorozumění, jež zastírá tu pravou diskusi; a proto nyní dochází na druhý dialog, tentokrát mezi člověkem z podzemí a Lízou, nebo chcete-li, „Dostojevským“. Největší nesnáz v interpretaci *Zápisů* spočívá v tom, že nelze smířit zdánlivou pravdu, jež je přiznána argumentům člověka z podzemí, s Dostojevského pozicí, jak ji známe odjinud. Ale tato nesnáz pochází z toho, že tu jsou dvě diskuse staženy

z jednu. Člověk z podzemí není představitelem morální pozice, vepsané Dostojevským do textu ve vlastním jménu; pouze rozvíjí do krajních důsledků pozici Dostojevského protivníků, radikálů z šedesátých let. Ale jakmile jsou tyto pozice logicky předloženy, začíná se hlavní proces – byť zaujímá jen malou část textu –, v němž Dostojevskij, setrvává nicméně v rámci jinakosti, klade proti logice pána a otroka logiku lásky druhých ke druhým, tak jak je ztělesněna v Lízíně chování. Jestliže v první diskusi byly konfrontovány – v rovině *pravdy* – dva popisy člověka, ve druhé diskusi už autor tento problém považuje za rozřešený a staví proti sobě – v rovině *morálky* – dvě pojetí správného chování.

V *Zápisčích z podzemí* se toto druhé řešení pouze mihne, když Líza prudce vztáhne ruce, aby objala toho, kdo ji uráží. Ale počínaje touto knihou bude se objevovat v díle Dostojevského stále zřetelněji, i když zůstane spíše na motivickém horizontu a nestane se ústředním tématem vyprávění. Ve *Zločinu a trestu* vyslechne se stejnou láskou prostitutka Soňa Rasokolnikovova zpověď. Totéž platí o knížeti Myškinovi v *Idiotu* a o Tichonovi, který naslouchá Stavroginově zpovědi v *Běsech*. V *Bratřech Karamazových* se toto gesto symbolicky zopakuje třikrát. Na počátku knihy přistoupí *starec* Zosima k velkému hříšníkovi Mítovi a mlčky se před ním ukloní až k zemi. Kristus, naslouchající řeči Velkého Inkvizitora, jenž mu hrozí hranicí, přistoupí ke starému muži a mlčky ho políbí na bezkrevná ústa. A Aljoša, poté co vyslechl Ivanovu „vzpoudu“, v sobě nalezne stejnou odpověď: přistoupí k Ivanovi a rovněž ho beze slova políbí na ústa. Mlčenlivé objetí, němý polibek: znamená to překonání jazyka, ale nikoli rezignaci na smysl. Verbální jazyk, sebe-vědomí, logika pána a otroka – to vše se ocitá na jedné hromadě, to vše zůstává aparáží člověka z podzemí. Neboť jazyk, říká se nám v první části *Zápisčů*, zná jen to, co je jazykové – a rozum zná jen to, co je rozumné –, tedy nějakou dvacetinu člověka. Ústa, která už *nemluví*, ale *libají*,

však uvádějí na scénu gesto a tělo (my všichni jsme ztratili, říká vypravěč *Zápisčů*, své „vlastní tělo“); přerušují řeč jazyka, ale o to silněji zapojují symbolický okruh. Jazyk bude překonán nikoli pohrdlivým mlčením, jež ztělesňuje „přirozený a pravdivý člověk“, člověk čínorodý, ale onou vyšší symbolickou hrou, již řídí Lízino čisté gesto.

Nazítří po smrti své první ženy, ve dnech, kdy pracuje právě na *Zápisčích z podzemí*, si Dostojevskij zapisuje do deníku (poznámka z 16. 4. 1864): „Milovat člověka *jako sebe sama* podle Kristova přikázání je nemožné. Zde na zemi nás svazuje zákon osobnosti, naše já nám brání... Přesto je nad slunce jasnější, že poté co se nám zjevil Kristus jako *ideál tělesného člověka*, poslední a nejvyšší rozvoj osobnosti musí dosáhnout právě tohoto stupně (na samém konci tohoto rozvoje, v okamžiku, kdy dospíváme k cíli), stupně, na němž člověk shledává, uvědomuje si a vši silou své přirozenosti se přesvědčuje, že svrchovaně využití vlastní osobnosti, úplného rozvoje vlastního já, znamená v jistém smyslu zničení tohoto já, tím že je nedílné a bez výhrad darujeme všem a každému jednotlivě. A v tom je nejvyšší štěstí.“

Ponechejme tentokrát autorovi poslední slovo.

(9)

Poznání
prázdná:
*Srdce temnoty*¹

Srdce temnoty od Josepha Conrada se na první pohled podobá dobrodružným vyprávěním. Jako malý chlapec sní Marlow nad bílými místy na mapě; když dospěje, rozhodne se prozkoumat to nejrozsáhlejší z nich – srdce černého kontinentu, kam vede klikatá řeka. Dostane za úkol vyhledat Kurtze, jednoho z agentů společnosti zabývající se sběrem slonoviny, a současně se dozvídá, že jde o nebezpečný podnik. Tato tradiční návada však nedojde naplnění, neboť rizika, jež předvídá doktor společnosti, jsou niterné povahy: měří lebku účastníkům výpravy a vyptává se jich, zda v rodině neměli nějaký případ šílenství. Podobně švédský kapitán, který dovede Marlowa k první stanici, činí pesimistické prognózy, ale zkušenost, již

¹ [Citujeme z překladu Jana Zábrany, obsaženého ve výboru z Conradových novel *Neklidné příběhy*, Praha, Panorama 1981, s. 89–210.]

evokuje, se týká člověka, který se sám oběsil. Nebezpečí tedy přichází zevnitř, dobrodružství se odehrává ve vědomí cestovatele, nikoli v situacích, jež prožívá.

Pokračování příběhu nás jen utvrzuje v tomto dojmu. V Ústřední stanici, kam se Marlow po čase dostane, je odsouzen k nečinnosti kvůli havárii parníku, jemuž by měl velet. Během dlouhých měsíců má jedinou povinnost: čekat na dodání chybějících nýtů. Nic se neděje, a když se něco přece jen stane, vyprávění nás o tom neinformuje, například o okamžiku odjezdu ke Kurtzově stanici, o setkání Kurtze s přednostou Ústřední stanice, o Marlowově návratu a o jeho vztazích s „poutníky“ po Kurtzově smrti. Během rozhodující scény navázání kontaktu s Kurtzem zůstává Marlow na parníku a hovoří s jakýmsi podivným Rusem, takže se vůbec nedozvíme, co se stalo na břehu.

Podívejme se také na tradičně nejnapínavější epizodu dobrodružného vyprávění – bitvu, zde střetnutí mezi bělochy a černochoy. Jediný mrtvý stojící za zmínku je kormidelník, a to o něm mluví Marlow jen proto, že krev umírajícího mu promáčela boty, což ho přinutilo hodit je přes palubu. Boj dopadl neslavně: běloši svou střelbou nikoho nezasáhli, jenom scénu zahalili kouřovou clonou. („Z toho, jak se rozšelestily a rozlétaly vrcholky keřů, jsem totiž poznal, že skoro všechny výstřely šly příliš vysoko“ [169].) Černoši se zase dali na útěk, sotva zaslechli pískání parní píšťaly: „Vzteklá vřava a válečnický řev okamžitě zmlkl a vzápětí se z hlubin lesů rozlehlo rozechvělé a táhlé kvílení, prozrazující žalostný strach a krajní zoufalství [...]. V křoví se strhl hotový poprask, šípy přestaly pršet, ostře třesklo pár roztroušených výstřelů – a pak už jen ticho...“ [160].

Podobně je tomu i v dalším okamžiku, v němž vyprávění dosahuje nejvyšší intenzity – v nezapomenutelném obraze černošky, jež se zjevila na okraji džungle, zatímco nosiči odnášejí Kurtze na palubu parníku: „Pojednou rozpráhla nahé paže a strnule je

vymrštila nad hlavu, jako v neovladatelné touze do-
tknout se oblohy...“ [185]. Toto působivé gesto je však
jen jakýmsi záhadným znamením – nikoli dějem.

Pokud tu najdeme dobrodružnost, není tam, kde
bychom ji nejspíš hledali, tedy v ději, nýbrž v inter-
pretaci určitých údajů známých od počátku. Dobro-
družství, která by měla upoutat naši pozornost, neplní
tuto roli, neboť v rozporu se všemi zákony udržová-
ní napětí se už napřed dozvídáme jejich rozuzlení,
a ještě ke všemu několikrát. Na samém začátku ces-
ty upozorňuje Marlow své posluchače: „...vytušil
jsem předem, že v oslňujícím slunečním žáru téhle
země se seznámím s nanicovatým, pretenciózním
a přisleplým ďáblem chamtivé a bezcitné pošetilost-
ti“ [111]. Několikrát se připomínají nejen Kurtzova
smrt, ale i Marlowův osud („...jak to pak dopadlo –
měl jsem pečovat i o jeho památku“ [167]).

Průběh událostí není důležitý, platí jediné jejich
výklad. Marlowova cesta měla jediný cíl – promluvit
si s panem Kurtzem („...uvědomil [jsem] si, že přes-
ně na to jsem se těšil – že si s panem Kurtzem poho-
vořím“ [161]). Účelem rozhovoru však není jednání,
nýbrž pochopení. Zřejmě z tohoto důvodu se Mar-
low vydá Kurtze hledat po jeho útěku, i když jinak
neschvaluje, že ho poutníci unesli: Kurtz by totiž
unikl jeho očím a ušima a nemohl by být poznán.
Cesta proti proudu řeky se tak stává cestou k pravdě,
prostor symbolizuje čas, dobrodružství slouží k po-
chopení. „Plavba proti proudu té řeky připomínala
cestování až kamsi do pravěku, k samým počátkům
světa [...] ...putovali jsme nocí prvopočátečních sta-
letí“ [139, 143].

Dějové („mytologické“) vyprávění je tu pouze pro-
to, aby umožnilo rozvinout vyprávění poznávací
(„gnoseologické“). Děj je bezvýznamný, protože veš-
keré úsilí se soustřeďuje na hledání *bytí*. (Conrad ně-
kde napsal: „Není nic malichernějšího pod sluncem
než čistý dobrodruh.“) Conradův dobrodruh – pokud
ho tak vůbec chceme nazývat – změnil směr svého
usilování: už se nesnaží zvítězit, nýbrž poznat.

Četné detaily roztroušené v celém příběhu potvr-
zují převahu poznávání nad činy, neboť celkový ob-
raz se odráží v množství přesných gest stejného za-
měření. Postavy neustále uvažují o skrytém smyslu
slov, jež zaslechnou, a o neproniknutelném význa-
mu signálů, jež vnímají kolem sebe. Přednosta kon-
čí každou svou větu úsměvem, který „se objevoval
na konci toho, co pronesl, jako pečť přitisknutá na
slova, která působí, že se i ta nejbánálnější věta zdá
naprosto nevyzpytatelná“ [120]. Rus, jehož sdělení
má cestovatelům pomoci, je bůhvíproč napíše ne-
srozumitelným telegrafickým stylem. Kurtz zná
místní černošský jazyk, ale na otázku „Rozumíte to-
mu?“ odpoví jen úsměvem, „o němž se nedá říct, co
znamenal“ [194], tedy úsměvem stejně záhadným
jako slova neznámého jazyka.

Slova vyžadují interpretaci, a tím spíše ji vyžadují
neverbální symboly, jimiž se lidé dorozumívají. Když
parník plul proti proudu řeky, „dunění bubnů, roz-
léhající se za oponou stromů, doléhalo někdy v noci
až k řece a slabě tam znělo dál, jako by strnulo ve
vzduchu vysoko nad našimi hlavami až do prvního
rozbrěsku. Co mělo to bubnování znamenat – zda
válku, mír či modlitbu –, to jsme nedokázali určit“
[142]. Podobně je tomu i s dalšími symbolickými
fakty neintencionální povahy, tj. s událostmi, chová-
ním, situacemi. Například v okamžiku ztroskotání
parníku: „Pravý význam toho ztroskotání mi nebyl
hned jasný...“ [119]. Na Ústřední stanici se poutníků
zmocňuje pasivita: „Občas jsem se ptal sám sebe, co
to všechno znamená.“ Ostatně i Marlowova práce –
řízení parníku – není ničím jiným než schopností
interpretovat znaky: „Neustále jsem musel odhado-
vat, kudy se dá prolout a kudy ne; musel jsem ro-
zeznávat, většinou podle pouhého vnuknutí, kde asi
je skrytý břeh; dával jsem pozor na kameny pod vo-
dou [...] musel jsem se pořád rozhlížet, kde je nějaké
suché dřevo, které bychom mohli v noci nasekat,
aby bylo příští den čím topit pod kotlem. Když člo-
věk musí dávat pozor na takovéhle věci, na pouhé

povrchní a náhodné lapálie, potom skutečnost – skutečnost, věřte mi, se poněkud vytratí. Ta vnitřní pravda je naštěstí ukrytá – naštěstí“ [140]. Pravda, skutečnost a podstata jsou i nadále nedosažitelné a život plyne ve snaze o výklad znaků.

Vztahy mezi lidmi nejsou ničím jiným než hermeneutickým hledáním. Rus je pro Marlowa „nevysvětlitelný“, „představoval neřešitelný problém“ [173]. Avšak i sám Marlow se stává předmětem interpretace pro výrobce cihel. A také Rus, když mluví o vztahu mezi Kurtzem a jeho ženou, musí přiznat: „Nechápu...“ [185]. Rovněž džungle se Marlowovi jeví „tak temná, tak nepřístupná lidské myšlence“ [175] (povšimněme si, že jde o neproniknutelnost pro myšlenku, nikoli tělo) a zdá se mu, že v ní vidí jakési „podivné kouzlo“ [129].

Také několik emblematických příhod prokazuje, že v tomto vyprávění převládá interpretace symbolů. Na začátku děje se u vchodu společnosti v jednom evropském městě setkáváme se dvěma ženami. „Později jsem v těch dalekých končinách často myslel na ty dvě ženy střežící bránu Temnoty a pletoucí z černé vlny cosi jako hřejivé palium na rakev – jednu, která bez přestání uváděla a představovala neznámou další a další adepty, a tu druhou, která pátravě hleděla na rozjařené a bláhevové tváře netečnými starými očima“ [101–102]. První se pokouší poznat (ale jen pasivně), druhá se blíží k poznání, jež jí však uniká; jsou to dvě podoby poznávání, které předznamávají celý průběh vyprávění. Úplně na konci příběhu nacházíme další symbolický obraz – Kurtzova snoubenka si představuje, jak by se chovala, kdyby bývala byla v jeho blízkosti: „Vážila bych si jako pokladu každého jeho povzdechu, každého slova, každého znamení, každého pohledu“ [209]. Vytvořila by si tedy sbírku ze všech těchto znaků.

Celé Marlowovo vyprávění začíná parabolou, jež se zatím netýká Kurtze ani černého světadflu, nýbrž imaginárního Římana, dobyvatele Anglie v roce nula. I on se nejspíš střetával se stejnou divočinou a se

stejnou nepochopitelnou tajemností. „Musí žít uprostřed něčeho, co je nepochopitelné a navíc i ohavné. A přitom to má svou uhrančivost – působí to na něho“ [94]. Následující vyprávění je dalším dokladem tohoto obecného případu, v němž jde o získání umění interpretovat znaky.

Nápadně častá metaforika bílé a černé barvy či světla a tmy, již si v tomto textu brzy povšimneme, zjevně souvisí s otázkou poznávání. V jazykově fixovaných metaforách obvykle tma odpovídá nevědomosti a světlo poznání. Anglie na samém počátku dějin je charakterizována výrazem temnota. Stejně působí i záhadný úsměv přednosty Ústřední stanice: „Ten výrok zapečetil tím svým úsměvem, jako by to byla dvířka pootevřená do temnoty, která je jeho vlastnictvím“ [121]. Naproti tomu Kurtzův příběh osvětluje Marlowovu existenci: „Měl jsem pocit, že to na všechno kolem mne vrhá jakési světlo – dokonce i do mých myšlenek. Navíc to bylo dost ponuré – a žalostné – rozhodně nic mimořádného – a nebylo to ani příliš jasné. Ne, jasné to zrovna moc nebylo. A přesto jsem měl pocit, že to vrhá jakési světlo“ [96].

K tomu se ostatně vztahuje i název příběhu, *Srdce temnoty*. Tento výraz se v textu několikrát opakuje; označuje nitro neznámého světadflu, k němuž se parník blížil („Pronikali jsme stále hlouběji do srdce temnoty“ [142]), nebo od něhož se vzdaloval („Hnědý proud se prudce valil ze srdce temnoty a unášel nás dolů k moři...“ [195]). V užším smyslu označuje také postavu ztělesňující ono nedosažitelné srdce – Kurtze, jak si ho Marlow vybavuje ve chvíli, kdy vstupuje do domu, v němž žije Snoubenka. Obecného významu nabývá nepoznatelné místo v poslední větě textu: „...a klidný proud vodní cesty směřující do nejvzdálenějších končin světa se pochmurně valil pod zataženou oblohou – jako když vede do srdce nesmírné temnoty“ [210]. V souladu s tím tma symbolizuje také nebezpečí nebo beznaděj.

Statut temnoty je však dvojnásobný, neboť se stává i objektem touhy; stejně tak světlo splývá se vším, co

přináší frustrujícího. Kurtz, objekt touhy celého vyprávění, náleží „neproniknutelné temnotě“ [197]. Ztotožňuje se s ní natolik, že pokud se v jeho blízkosti objeví světlo, ani si ho nepovšimne. „Ležím tu ve tmě a čekám na smrt. Světlo nebylo ani půl metru od jeho očí“ [197]. Když se v noci rozsvítí světlo, nemůže na tom místě zůstat: „Uvnitř svítilo světlo, ale pan Kurtz tam nebyl“ [189]. Tato dvojznačnost světla je nejlépe vyjádřena ve scéně Kurtzovy smrti. Marlow vidí, že Kurtz umírá, a proto uhasí svíčky, neboť Kurtz patří temnotě. Hned poté sám odchází do osvětlené kabiny a odmítá ji opustit, i když mu to může vynést obvinění z necitelnosti: „Tam uvnitř byla lampa – světlo, snad mi rozumíte –, kdežto venku byla tak ukrutná, ukrutná tma“ [198]. Světlo uklidňuje, je-li temnota neuchopitelná.

Obdobná dvojznačnost se týká rozložení černé a bílé barvy. Neznámo je – opět v souladu s jazykově fixovanými metaforami – popsáno jako černé: je to barva vlny, z níž pletly dvě ženy u vchodu do společnosti, i barva neznámého kontinentu („okraj kolosální džungle, tak temně zelené, že byla skoro černá“ [105]) a také barva kůže jeho obyvatel. Je výmluvné, že ti černoši, kteří se dostali do kontaktu s bělochy, jsou „nakaženi“ a určitě na sobě mají nějakou bílou skvrnu. Tak například veslaři připlouvající na člunu od pobřeží: „Pádlovali v něm černí veslaři. Už z dálky bylo vidět, jak se jim lesknou bělma v očích“ [106]. Podobně ti, kteří pracují pro bílé: „Na jeho černém krku vypadal ten bílý hadřík přivezený ze zámoří opravdu děsivě“ [113]. Takže nebezpečí je také černé, a to i v komických souvislostech: jakýsi dánský kapitán se nechal zabít v hádce kvůli dvěma slepicím, „ano, kvůli dvěma černým slepicím“ [98].

A přesto bílá, podobně jako světlo, není jen vytouženou hodnotou. Člověk touží po černé, a bílá je pouze neuspokojivým výsledkem zdánlivě splněného přání. Bílá je popřena a pravda se jeví buď jako klamná (například v tom, že bílá místa na mapě skrývají černý kontinent), nebo iluzorní; běloši se

domnívají, že bílá slonovina je tou nejvyšší pravdou, ale Marlow v jednom okamžiku zvolá: „Panebože! Jaktěživ jsem neviděl nic tak neskutečného“ [122]. Bílá může bránit v poznání, jako ona bílá mlha, „velice teplá a lepkavá, v níž bylo vidět hůř než v noci“ [149], jež znemožnila přiblížit se ke Kurtzovi. A konečně bílá – to je také běloch vůči černochovi; ani veškerý Conradův paternalistický etnocentrismus (který mohl být v 19. století považován za antikolonialismus) nám nebrání všimnout si, že jeho sympatie směřují k původním obyvatelům černého kontinentu. Bílí jsou krutí a hloupí. Kurtz, dvojznačný z hlediska vztahu světlo–tma, je stejně dvojznačný, pokud jde o černou a bílou. Na jedné straně se domnívá, že má právo hlásat ve své zprávě bělošskou nadvládu nad černými a pokračovat v hledání slonoviny, až se i jeho hlava stane jakousi „koulí ze slonoviny“ [163]; na druhé straně však prchá před bílými a chce zůstat mezi černochoy. Ne náhodou Marlow vzpomíná na setkání s Kurtzem jako na „mimořádně černou zkušenost“ [190].

Celé vyprávění je tedy prosyceno černou a bílou, tmou a jasem, neboť tato barevnost odpovídá procesu poznání – a jeho rubu, ignoranci, se všemi odstíny, jež mohou tyto dva výrazy obsahovat. Všechno se vztahuje k poznávání, včetně barev a stínů. Nic však neprozrazuje jeho výsadní postavení tak zřetelně jako úloha, již v příběhu hraje Kurtz. Text je ve skutečnosti vyprávěním o hledání Kurtze, ale dozvídáme se to postupně a retrospektivně. Gradace naznačuje, jak poznáváme do druhé prostřednictvím epizody, v níž si Marlow říká: „...měl jsem pocit, že Kurtze prvně vidím“ [137]. Z druhé do třetí nás přivádí setkání s Rusem, tj. s tím, kdo ho ze všech postav knihy znal nejdůvěrněji. Kurtz zdaleka není jediným tématem první kapitoly, ale ve druhé již dominuje. Konečně ve třetí kapitole jsme svědky epizod, které nijak ne-souvisejí s cestou po řece, ale přispívají k lepšímu poznání Kurtze; je to například setkání s osobami

jemu blízkými, po jeho smrti, anebo pátrání těch, kteří touží dozvědět se, jaký vlastně byl. Kurtz je magnetickým polem celého vyprávění, ale jeho siločáry objevujeme až dodatečně. Kurtz je současně temnotou i objektem touhy ve vyprávění: srdcem temnoty je „neplodná temnota jeho srdce“ [196]. Potud maluje, lze předem uhadnout, že bude malovat světlo a tmu: „malý obrázek namalovaný olejovými barvami na tenké destičce, který znázorňoval jakousi zahalenou ženu s páskou přes oči a nesoucí rozžatou pochodň. Pozadí bylo tmavé, skoro černé“ [125–126].

Kurtz je středem vyprávění a snaha poznat ho je hnací silou zápletky. Kurtzův statut uvnitř vyprávění je však zcela zvláštní, protože se s ním vlastně přímo nesetkáváme. V největší části textu je ohlašován v budoucím čase, jako bytost, k níž chceme dospět, ale ještě jsme ji ani nezahledli; tak je tomu v prvních Marlowových zmínkách i v dalších popisech, jež postupně podávají účetní, přednosta Ústřední stanice a výrobce cihel. Jejich vyprávění, až vycházejí z obdivu či z hrůzy, v nás vyvolávají touhu seznámit se s Kurtzem, ale nesdělují nám nic konkrétního kromě toho, že se dozvíme něco důležitého. Pak následuje cesta proti proudu řeky, která nás má dovést ke skutečnému Kurtzovi; je však narušována četnými překážkami – tmou, útokem černochů a hustou mlhou znemožňující orientaci. V této pasáži textu se k nástrahám džungle připojují i vlastní narativní překážky: Marlow náhle přerušuje své vyprávění o událostech, jež vedly k seznámení s Kurtzem, a nastiňuje retrospektivní portrét svého hrdiny, jako by nebylo možno zpřítomnit Kurtze jinak než v časech vyjadřujících nepřítomnost, tj. pouze v čase minulém nebo budoucím. To vyslovuje i přednosta Ústřední stanice ve chvíli, kdy se Marlow seznámí s Kurtzem a přesvědčeně tvrdí: „Přesto si myslím, že pan Kurtz je pozoruhodný člověk“ [186]. Přednosta mu odpoví „*byl*“ – a otočí se k němu zády. Od portrétu se opět dostáváme k vyprávění, ale čeká nás

další zklamání, protože místo s Kurtzem se setkáváme s Rusem, autorem dalšího svědectví o nepřítomném hrdinovi. Konečně se objeví sám Kurtz, ale mnoho se přitom nedozvíme. V té chvíli umírá, a je tedy už spíše nepřítomný než přítomný; navíc je k vidění jen nakrátko a zdálky. Když se konečně octneme v jeho přítomnosti, zůstává z Kurtze jenom hlas, tedy slova, jež jsou stejně jako předchozí vyprávění o něm podrobena interpretaci. Mezi Kurtzem a námi opět vyrůstá zeď („Kurtz hovořil. Co jen to bylo za hlas! Neztratil svou hloubku do poslední chvíle“ [195]). Není nijak překvapivé, že ten hlas je neobyčejně působivý: „Ohromila mě zvучnost tónu, který vycházel z pohybujících se rtů bez námahy, téměř bez obtíží. A ten hlas – co to bylo za hlas! Vážný, hluboký, rozechvělý, zatímco on sám vypadal, jako když není s to ani zašeptat“ [183]. Avšak ani tato tajuplná přítomnost netrvá dlouho, neboť Kurtzovou tvář jako by náhle přikryl neproniknutelný „závoj“. Smrt nepřinesla takřka žádnou změnu, jelikož poznat Kurze se jevílo jako nemožné již za jeho života; znamená pouze to, že od dohadů jsme přešli ke vzpomínkám.

Nejenže tedy proces poznání Kurtze naplňuje celé Marlowovo vyprávění, ale zároveň se ukazuje, že toto poznání je nemožné: Kurtz je nám povědomý, neznáme ho však a nevíme nic o jeho tajemství. O této frustraci se Conrad zmiňuje mnoha způsoby. A tak nakonec Marlow pronásleduje pouhý stín, „stín pana Kurtze“ [165], jež neosvětlují lépe ani vlastní Kurtzova slova: „stín temnější než stín noci a vznešeně zahalený do našasených záhybů oslnivé výmluvnosti“ [204]. Srdce temnoty je „Nikde“, a proto k němu nelze dospět. Kurtz umírá dříve, než bylo možno ho poznat („Všechno, co Kurtzovi patřilo, vyklouzlo mi z rukou: jeho duše, jeho tělo, jeho stanice, jeho plány, jeho slonovina, jeho kariéra. Zbyla jen památka na něho..“ [203]). Jeho jméno – Kurtz, Krátký – je zavádějící jen zdánlivě. Když se s ním Marlow poprvé setká, poznamenává: „Kurtz – Kurtz – to přece znamená německy krátký, ne? Nu, to jmé-

no bylo stejně pravdivé jako všechno ostatní v jeho životě – a smrti. Zdálo se, že měří přinejmenším dva metry patnáct“ [182]. Kurtz není malý, jak by to naznačovalo jeho jméno, ale naše vědomost o něm už navždy zůstane „krátká“ a nedostatečná. Ne náhodou Kurtz odolává snaze bílých vytrhnout ho z jeho temnoty. Marlow Kurtze nepochopil, i když se nakonec stal jeho důvěrníkem („pocitl mě svou ohromující důvěrou“ [165]), a jeho snaha lépe ho poznat je marná i po Kurtzově smrti: „...ani [Kurtzův] bratranec [...] mi nedokázal povědět, čím přesně byl“ [202].

Kurtz je srdcem temnoty, ale to srdce je prázdné. Můžeme se upnout jedině k poslední chvíli na prahu smrti, v níž je naše poznání absolutní („vrcholný okamžik dovršeného poznání“ [198]). Slova, jež Kurtz v této chvíli skutečně pronese, však vypovídají prázdnost a anulují možnost poznání: „Ta hrůza! Ta hrůza!“ [198]. Je to absolutní zděšení, jehož předmět nikdy nepoznáme.

Nedokonalost poznání nevymluvněji dokazuje závěrečná scéna – setkání s Kurtzovou snoubenkou, která prohlašuje: „Znála jsem ho nejlíp“ [206] – ve skutečnosti je však její znalost povrchní či dokonce iluzorní. Z Kurtze si neuchovala nic kromě vzpomínky – a ta je falešná. Když zvolá: „Je to tak – je!“ [206], vyslovuje lež. Utěšuje se, že všechno nemohlo přijít nazmar: „Přinejmenším jeho slova – ta nezemřela“ [208]; vzápětí však přinutí Marlowa ke lživému svědectví o Kurtzových posledních slovech: „Poslední slovo, které pronesl, bylo vaše jméno: [...] Věděla jsem to – byla jsem si tím jistá!“ [209], odpovídá snoubenka. Snad právě proto „s každým proneseným slovem se však v pokoji stímvalo víc a víc“ [206]?

Celý text nám sděluje, že poznání je nemožné a že samo srdce temnoty je temné. Cesta směřuje do středu, „do samého středu“, do nejhlubšího nitra: „...měl jsem pár vteřin pocit, jako když nejedu do středu kontinentu, ale vydávám se právě na cestu do samého středu země“ [105]. Kurtzova stanice se také jmenuje Ústřední, je ve vnitrozemí, „v tom nejvzdá-

lenějším rájónu vůbec“ [115]. Avšak střed je prázdný: „Prázdný říční proud, veliké ticho, neproniknutelný prales“ [139]. Jak tvrdí přednosta, „chlapi, kteří se sem vypraví, by neměli mít vůbec žádné vnitřnosti“ [121], a zdá se, že toto pravidlo se tu vskutku přísně dodržuje. Při pohledu na výrobce cihel si Marlow říká: „...měl jsem pocit, že bych ho – kdybych se o to pokusil – propíchl ukazováčkem skrz nasaz a uvnitř nenašel nic než trochu sesypaných sází, a kdoví jestli“ [128]. Vzpomeňme si také na přednostu, který vše uzavírá záhadným úsměvem; je však možné, že jeho tajemství je neproniknutelné právě proto, že neexistuje: „Tohle tajemství nikdy neprozradil. Možná že v něm nebylo vůbec nic“ [121].

Žádný vnitřek neexistuje, stejně jako neexistuje žádný konečný smysl; Marlowovy pokusy nás nemohou přesvědčit o opaku. Náhle je zpochybněn i sám akt poznání: „Život je komická záležitost – ten tajemný a krutý logický systém, jehož cílem je marnost. V nejlepší případě se od něho člověk může nadít, že v něm do jisté míry pozná sám sebe, ale k tomu dospěje příliš pozdě a navíc je takové poznání zdrojem neutišitelných výčitek“ [198–199]. Stroj pracuje dokonale – jenže naprázdno, a sebelepší poznání toho druhého informuje jen o sobě samém. To, že proces poznání probíhá bez závad, ještě nedokazuje možnost dosáhnout jeho cíle; jsme dokonce v pokušení říci: právě naopak. Tuto stránku věci nepostřehl E. M. Forster, který v souvislosti s Conradem vyjádřil své rozpaky: „V jeho případě je cosi zvláště neuchopitelného: neustále nám slibuje nějaké obecné filosofické závěry o světě, a místo toho se vždy uchýlí k jakémusi zatrpklému deklamování... Ústřední místo u něho zaujímá temnota – je v tom něco ušlechtilého, hrdinského, podnětného, půl tuctu velkých děl – ale temných! Temných!“ Ostatně o této temnotě už víme své. Conrad na jednom místě napsal: „Cílem umění není jasná logika triumfujícího závěru, ani odhalování některého z těch tajemství bez srdce, jimž se říká Zákony Přírody“

Jak jsme se mohli přesvědčit, slovo hraje rozhodující roli v procesu poznání. Je světlem, jež má rozptýlit temnotu, ale obvykle se mu to nedaří, o čemž nás poučil i Kurtzův příklad: „...mezi všemi jeho schopnostmi dominovala právě ta, která vyvolávala pocit, že je skutečně přítomen – jeho schopnost hovořit, jeho slova – dar výrazu, ten matoucí, vysvětlující, krajně exaltovaný a opovrženfhodný, chvějivý proud světla nebo snad jiný, falešný proud ze srdce neproniknutelné temnoty“ [162]. To vše slouží jako příklad něčeho mnohem obecnějšího – možnosti konstruovat skutečnost a vyslovit pravdu pomocí slov. Kurtzovo dobrodružství se v tomto smyslu stává podobností o vyprávění. Není náhodné, že hrdina je jednou básníkem a jindy malířem nebo hudebníkem. Rovněž není náhoda, že vznikají četné analogie mezi rámcovým vyprávěním <écrit encadrant> a tím, jež je zarámováno <écrit encadré>, mezi tamější a zdejší řečou, tj. mezi Kurtzem a Marlowem-vyprávěčem (jedinými dvěma postavami s vlastním jménem; ostatní jsou omezeni na svou funkci, například přednosta nebo účetní, a setkáváme se s nimi jak v rámcovém příběhu, tak uvnitř rámce), a také mezi Marlowem-postavou a jeho posluchači (jejichž roli hrajeme my, čtenáři). Kurtz je hlas. „Učinil jsem podivný objev: nikdy jsem si ho nepředstavoval, jak něco dělá, chápete, ale vždycky jen, jak přednáší. Neřekl jsem si v duchu ‚Tak – teď už ho nikdy nevidím‘ nebo ‚Tak – teď už si s ním nikdy nepotřesu rukou‘, ale – ‚Teď už ho nikdy neuslyším‘. Představa toho člověka – to pro mne byl hlas“ [161]. Ale neplatí snad totéž o Marlowovi-vyprávěči? „Seděl kousek stranou a hezkou chvíli už pro nás byl jen pouhý hlas“ [130]. To není nic jiného než definice spisovatele. „Umělec [...] natolik splývá s hlasem, že mlčení je pro něho jako smrt,“ napsal Conrad v jednom článku. Marlow v jednom okamžiku přerušuje své vyprávění, aby se pokusil vysvětlit vztahy mezi těmito dvěma řadami: „[Kurtz] byl pro mne pouhé slovo. Neuměl jsem si za tím jménem představit člo-

věka o nic víc, než si ho teď za ním dokážete představit vy. No řekněte, vidíte ho před sebou? Vidíte před sebou to, co vám vyprávím? Vidíte vůbec něco?“ [129]. Cestovatel i čtenář se oba setkávají jen se znaky, z nichž má ten první zkonstruovat referent (skutečnost, jež ho obklopuje), druhý pak referenci (to, o čem jde ve vyprávění). Čtenář (každý čtenář) chce poznat předmět vyprávění, podobně jako Marlow touží poznat Kurtze.

Stejně jako zůstane nesplněno toto Marlowovo přání, ani čtenář či posluchač nebude nikdy moci, jak si původně přál, odhalit referenci vyprávění: srdce vyprávění je také prázdné. Není dostatečně výmluvné to, že vyprávění začíná při západu slunce a pokračuje za houstnoucí tmy? „Tma už teď byla tak hluboká, že jsme na sebe jen stěží viděli – my, kteří jsme mu naslouchali“ [130]. A jako v Marlowově vyprávění není možné poznat Kurtze, nelze ani něco konstruovat či uchopit slovy. „Ne, to je nemožné; není možné sdělit životní pocit, jaký člověk v tom či onom období své existence má – to, co vytváří její pravdu, její smysl – její jemnou a pronikavou podstatu. Není to možné“ [129–130]. Podstata a pravda – srdce vyprávění – jsou nedosažitelné a čtenář se k nim nikdy nedostane. „Nemůžete to pochopit.“ Slova dokonce neumožňují ani předávání slov. „Už jsem vám vyprávěl, o čem jsme mluvili – opakoval jsem vám věty, které jsme pronesli – ale k čemu to je dobré? Byla to obyčejná, všední slova – neurčitá a dobře známá, jaká si lidé v životě vyměňují každý den. Co ale z toho? Podle mne za nimi byla hrůzná naléhavost slov zaslechnutých ve snu, vět pronesených, když člověka rdousí noční můra“ [193]. Tento aspekt slov nejsme schopni reprodukovat.

Není možné dospět k referenci, neboť srdce vyprávění je prázdné, tak jako byli prázdní lidé. V Marlowově případě platilo, že „smysl té či oné epizody pro něho nebyl uvnitř, nebyl v ní jako jádro v pecce, ale zvenčí a obklopoval příběh, který jej odhaloval, pouze tak, jako záře odhaluje přítomnost páry – podob-

ně jako tomu bývá v případě těch mlžných kruhů, které lze občas vidět, jestliže je přízračně ozáří měsíční svit“ [93]. Světlo vyprávění se podobá právě takovému slabému měsíčnímu svitu.

Kurtzův příběh symbolizuje fikci, konstrukci kolem chybějícího středu. Nedejme se zmýlit: Conradův způsob psaní je nepochybně alegorický, o čemž svědčí řada okolností (počínaje absencí vlastních jmen, tj. prostředkem sloužícím ke generalizaci), ale ne všechny alegorické interpretace *Srdce temnoty* jsou stejně oprávněné. Pokud kritik spatřuje v plavbě po řece jenom sestup do pekel nebo objev nevědomí, nese za takový výklad plnou odpovědnost. Conradova alegoričnost je intratextová: jestliže hledání Kurtzovy identity je alegorií četby, potom četba symbolizuje veškerý proces poznání – snaha poznat Kurtze je příkladem tohoto procesu. Symbolizované se postupně stává symbolizujícím činitelem toho, co bylo symbolizující předtím; symbolizace je reciproční. Nejhlubší význam a konečná pravda se nenacházejí nikde, neboť uvnitř není nic, srdce je prázdné. Co platilo pro věci, platí ještě ve větší míře pro znaky; jsou tu jen odkazy, točící se v kruhu, ale nezbytné, odkazy z jednoho povrchu na druhý, od jednoho slova k druhému.

(10)
Čtení
jako konstrukce

Člověk nevnímá to, s čím se setkává na každém kroku. Není nic obvyčejnějšího než zážitek četby, a přitom o něm víme velmi málo. Čtení je natolik samozřejmé, že se na první pohled zdá, že o něm nelze říci nic nového.

V úvahách o literatuře byl jen zřídka předkládán problém čtení, a to ze dvou zcela odlišných hledisek. Jedno bere v úvahu čtenáře v jejich různorodosti historické či společenské, kolektivní či individuální, zatímco druhé sleduje obraz čtenáře, jak je zachycen v různých textech, tj. čtenáře jako postavu, případně jako „naratáře“ <“narrataire“>. Zůstává však ještě jedna neprozkoumaná oblast, a to logika čtení, jež není obsažena v textu, a přitom předchází rozlišení v rovině individuálního čtenáře.

Existuje několik typů čtení, zde se však zastavím jen u jednoho, zato však častého – jde o četbu klasických fikčních textů, přesněji těch, jež bývají označo-

vány jako zobrazující. Právě a jedině tento druh čtení se uskutečňuje jako konstrukce.

Přestože jsme přestali považovat umění a literaturu za nápodobu, jen obtížně se zbavujeme jistého způsobu vidění, zakořeněného i v našich jazykových návycích, podle něhož vnímáme román jako zobrazení či transpozici skutečnosti – jež románu předcházela. Tento pohled okamžitě vyvolává problémy, byť by směřoval jen k popsání tvůrčího procesu; pokud se vztahuje k samému textu, je skutečně pokřivený. To, co existuje napřed, je jen text a nic jiného; teprve podrobíme-li ho určitému typu čtení, konstruuujeme na jeho podkladě jakési imaginární univerzum. Román nenapodobuje realitu, nýbrž ji tvoří. Tato preromantická formule není pouhou terminologickou novotou, neboť jedině perspektiva konstrukce nám umožňuje správně pochopit fungování zobrazujícího textu.

Problém čtení se tedy zužuje na následující otázku: jak nás text vede ke konstruování imaginárního univerza? Které jeho aspekty určují povahu konstrukce, jež vzniká během našeho čtení, a jakým způsobem?

Začneme tím nejjednodušším.

Referenční diskurs

Jedině referenční věty umožňují konstrukci. Každá věta však není nutně referenční, což dobře vědí lingvisté a logici a není třeba se u toho dlouze zdržovat.

Pochopení je proces odlišný od konstruování. Podívejme se na tyto dvě věty z románu *Adolf*: „Cítil jsem, že je lepší než já, a opovrhoval jsem sám sebou, neboť jsem jí nebyl hoden. Je hrozné neštěstí, když člověk miluje a není milován, ale je ještě horší, je-li vášnivě milován, když už sám nemiluje.“ První z těchto dvou vět je referenční, protože evokuje jistou událost (Adolfovy pocity), zatímco druhá není – je to sentence. Rozdíl mezi nimi je vyjádřen i gra-

maticky: sentence vyžaduje přítomný čas, třetí osobu slovesa a neobsahuje anafory.

Věta buď je referenční, anebo není; neexistuje žádný mezistupeň. Avšak slova, z nichž se skládá, nejsou z tohoto hlediska všechna podobná a autorův výběr lexika může vést k velmi různorodým výsledkům. Zdá se, že důležitou roli tu hrají dvě na sobě nezávislé opozice, a to: vnímatelné–nevnímatelné <sensible–non-sensible> a obecné–zvláštní <général–particulier>. Například Adolf se takto vyjadřuje o své minulosti: „uprostřed rozmařilého života“; tento výraz evokuje vnímatelné události, avšak ve velmi obecné rovině. Lze si představit stovky stránek, jež by popisovaly tentýž fakt. Naproti tomu ve větě „Viděl jsem ve svém otci ne zrovna soudce, ale chladného a jizlivého pozorovatele, který se napřed soucitně usmíval, ale za chvíli netrpělivě končil rozhovor“ vidíme vedle sebe prvky vnímatelné a nevnímatelné: úsměv a mlčení jsou pozorovatelná fakta, zatímco soucit a netrpělivost jsou jen předpoklady – nepochybně oprávněné – jistých citů, jež nemůžeme přímo vnímat.

Obvykle se v jednom a též fikčním textu setkáváme s příklady všech těchto rejstříků promluvy (víme však, že jejich uplatnění se mění podle období a škol – nebo podle celkové organizace textu). Nereferenční věty při čtení směřujícím ke konstrukci zůstávají stranou (zapojují se do jiného druhu čtení). Referenční věty vedou ke konstrukci s různými vlastnostmi, podle toho, zda jsou více či méně obecné a zda evokují události více nebo méně vnímatelné.

Narativní filtry

Vlastnosti diskursu, jež jsme doposud připomněli, mohou být identifikovány mimo jakýkoli kontext, neboť jsou inherentní i samotným větám. Avšak čtenář nechte jednotlivé věty, nýbrž celé texty. Proto srovnává věty mezi sebou z hlediska imaginárního uni-

hoto opakování, jež buď přispívá k odhalení faktů (při policejním vyšetřování), nebo k jejich zamlžení, například v *Adolfovi*, kde jedna a táž postava projevuje krátce za sebou protichůdné pohledy na jednu a tutéž skutečnost, což nás nutí uvědomit si, že psychické stavy neexistují samy o sobě, nýbrž vždy ve vztahu k dalšímu účastníku hovoru, k partnerovi. Sám Benjamin Constant formuloval tuto zákonitost takto: „Objekt, jenž nám uniká, je nutně zcela odlišný od toho, který nás pronásleduje.“

Aby při čtení nějakého textu mohlo dojít ke konstrukci imaginárního univerza, je především třeba, aby tento text byl sám o sobě referenční; pak už jenom po jeho přečtení necháme „pracovat“ svou představivost a přefiltrujeme získané informace prostřednictvím otázek typu: do jaké míry je popis tohoto univerza věrný (modus)?; v jakém pořadí se události odehrály (čas)?; nakolik je třeba brát v úvahu deformující vidění „reflektora“ vyprávění (pohled)? Tím však čtení a úsilí s ním spojené teprve začínají.

Označování a symbolizace

To, co se děje během čtení, poznáváme prostřednictvím introspekce, a pokud si chceme ověřit svůj dojem, obracíme se na někoho jiného, kdo nám vypráví příběh podle svého vlastního čtení. Dvě vyprávění na základě téhož textu však nikdy nebudou totožná. Jak si vysvětlit tuto různorodost? Tím, že ona vyprávění nepopisují vlastní univerzum díla, nýbrž univerzum transformované podle psychiky každého jedince. Jednotlivé etapy tohoto procesu bychom mohli schematicky vyjádřit takto:

- | | | |
|--|---|--|
| 1. Vyprávění autora
<i>označování</i> | | 4. Vyprávění čtenáře
↑ |
| 2. Imaginární univerzum
evokované autorem | → | 3. Imaginární univerzum
konstruované čtenářem |
- symbolizace*

Můžeme si položit otázku, zda skutečně existuje rozdíl mezi 2. a 3. etapou tohoto schématu. Existují však jiné konstrukce než individuální? Lze snadno dokázat, že odpověď na tuto otázku musí být kladná. Žádný čtenář *Adolfa* není na pochybách, že Eleonora žila napřed s hrabětem de P***, že ho pak opustila a žila s Adolfem, že se odloučili, že za ním přijela do Paříže atd. Naproti tomu nelze se stejnou jistotou stanovit, zda je Adolf slaboch, anebo jen prostě upřímný.

Důvodem této dvojnáčnosti je to, že v textu se evokují fakta dvěma způsoby, jež nazývám označování <signification> a symbolizace <symbolisation>. Cesta do Paříže, kterou Eleonora podnikla, je *označena* slovy obsaženými v textu. Adolfova (případná) slabost je *symbolizována* jinými fakty imaginárního univerza, jež jsou rovněž označovány slovy. Například to, že Adolf neumí bránit Eleonoru ve svých promluvách, je označeno, ale tato skutečnost současně symbolizuje jeho neschopnost někoho milovat. Označovaná fakta jsou v textu *zahrnuta* – stačí znát jazyk, v němž je text napsán. Symbolizované skutečnosti jsou však *interpretovány* – a interpretace se liší od jednoho subjektu k druhému.

Vztah mezi 2. a 3. etapou ve výše uvedeném schématu je tedy založen na symbolizaci (zatímco mezi 1. a 2. etapou a podobně mezi 3. a 4. jde o vztah označování). Nejde tu ostatně o jediný vztah, nýbrž o různorodý celek. Za prvé dochází k zestručňování: 4. fáze je (takřka) vždy kratší než 1., takže i 3. fáze je chudší než 2. Za druhé, člověk má sklon se mýlit. Ve většině případů nás rozbor přechodu z 2. fáze do 3. dovede k psychologické projekci a vzniklé transformace nás informují o subjektu čtení: proč si dotyčný subjekt zapamatoval (či dokonce přidal) právě tato fakta, a nikoli jiná? Existují však i další transformace, totiž takové, jež nás informují o samém procesu čtení, a především ty nás budou nyní zajímat.

Těžko mohu říci, zda stav odpozorovaný v nejrůznějších příkladech fikce platí univerzálně, anebo

zda je podmíněn historicky a kulturně. Je však nepochybné, že symbolizace a interpretace (tj. přechod z 2. do 3. fáze) předpokládají ve všech případech jistou *determinovanost* faktů. Možná, že čtení jiných textů, například lyrických básní, vyžaduje symbolizační úsilí, jež spočívá na jiných předpokladech (na univerzální analogii). K tomu se nemohu vyjádřit, ale pokud jde o fikční texty, v nich se symbolizace zakládá na implicitním nebo explicitním přijetí kauzality. Otázky, jež si klademe v souvislosti s událostmi vytvářejícími mentální obraz 2. fáze, jsou zhruba takové: co bylo příčinou této události? a jaký byl její důsledek? Odpovědi na tyto otázky se pak objeví v mentálním obrazu 3. fáze.

Připusťme, že tento determinismus je univerzální, ale univerzální zcela určitě není forma, jíž nabývá případ od případu. Nejjednodušší formou, ale v naší kultuře málo rozšířenou jako *norma* čtení, je konstrukce jiného faktu téže povahy. Nějaký čtenář si může říct: jestliže Jan zabil Petra (což je fakt obsažený ve fikci), je to proto, že Petr spal s Janovou ženou (to ve fikci není obsaženo). Takový způsob uvažování, typický pro soudní vyšetřování, není pro román relevantní; mlčky připouštíme, že autor nepodvádí a že nám předal (označil) všechny události nezbytné pro pochopení příběhu (případ *Armance* je v tomto smyslu výjimečný). Obdobně je tomu s důsledky; existuje mnoho knih, které jsou pokračováním jiných knih a popisují důsledky imaginárního univerza ta představovaného výchozím textem, avšak obsah druhé knihy není obvykle *inherentní* univerzu té první. I v tomto případě se praxe čtení odlišuje od praxe každodenního života.

Během čtení-konstrukce postupujeme obvykle podle jiné kauzality: příčiny a důsledky událostí musíme hledat v materiálu, který je jiné povahy. Lze říci, že nejčastější jsou dva případy (jak si povšiml už Aristoteles): událost je vnímána jako důsledek (a/nebo příčina) buď nějakého charakterového rysu, anebo nějakého neosobního zákona. *Adolf* obsa-

huje četné příklady první i druhé interpretace, začleněné do vlastního textu. *Adolf* například takto popisuje svého otce: „Nevzpomínám si, že bych až do svých osmnácti let s ním někdy hovořil déle než hodinu... Tehdy jsem ovšem nevěděl, že to bylo kvůli jeho nesmělosti...“ První věta označuje jistý fakt (absence delších rozhovorů), druhá nás nutí považovat tuto skutečnost za symbolizaci určitého povahového rysu, tj. nesmělosti; jestliže se otec takto chová, znamená to, že je nesmělý. Povahový rys se tu stává příčinou děje. Připojme ještě ilustraci druhého případu: „Říkal jsem si, že není třeba spěchat, že Eleonora zatím není dostatečně připravena na vyznání, o němž jsem uvažoval, a že tedy bude lépe ještě počkat. A tak je tomu skoro vždycky: abychom mohli žít ve smíru se sebou samými, snažíme se proměnit na výpočty a systémy naši neschopnost a naše slabosti, což uklidňuje tu část našeho já, která, jak by se dalo říci, sleduje tu druhou.“ První věta popisuje událost a druhá ji zdůvodňuje – to je obecná zákonitost lidského chování, nikoli individuální povahový rys. Dodejme rovněž, že v *Adolfovi* převládá právě tento druhý typ kauzality, neboť tento román ilustruje psychologické *zákony*, nikoli psychologii jednotlivců.

Po konstrukci událostí, z nichž se skládá příběh, se pouštíme do jeho reinterpretace, jež nám umožňuje konstruovat jednak charaktery, jednak myšlenkový a hodnotový systém spočívající v podtextu. Tato reinterpretace není libovolná, neboť je usměřována dvěma typy omezení. První z nich je obsaženo přímo v textu: stačí, když nám autor po nějakou dobu sám naznačuje, jak interpretovat události, které evokuje. Je to případ výše citovaných úryvků z *Adolfa*. Poté co zavedl několik deterministických interpretací, Constant už nemusí jmenovat příčinu dalších událostí, neboť my jsme si zapamatovali jeho lekci a budeme i nadále interpretovat děj tak, jak nás tomu naučil. Taková interpretace obsažená v textu díla má tedy dvojí funkci: na jedné straně nám sdě-

luje příčinu konkrétního faktu (funkce exegetická), na druhé straně nás zasvěcuje do autorova interpretačního systému platného v celém jeho textu (funkce meta-exegetická). – Druhá řada omezení je dána kulturním kontextem: dočteme-li se například, že kdosi rozsekal svou ženu na kousky, nepotřebujeme žádný údaj v textu k tomu, abychom usoudili, že jde o někoho obzvláště krutého. Tato kulturní omezení nejsou nic jiného než *loci communes* dané společnosti (její „pravděpodobnost“); časem se proměňují, což vysvětluje rozdílné interpretace některých děl minulosti. Například mimomanželská láska už není považována za důkaz mravní zkaženosti, a proto stěží chápeme přísné odsouzení, jehož se dostalo mnohým dřívějším románovým hrdinkám.

Pokud jde o charakter a ideje, jsou to prvky symbolizované prostřednictvím dějů, ale mohou být rovněž označovány. Právě tak tomu bylo v uvedených citátech z *Adolfa*: děj symbolizoval otcovu nesmělost, ale vzápětí ji Adolf sám označil, když řekl, že jeho otec byl nesmělý. Totéž platí i o zevšeobecňující průpovídce. Charaktery a ideje lze tedy evokovat dvěma způsoby: přímo či nepřímo. Čtenář při svém úsilí o konstrukci porovnává informace z obou zdrojů. Ty se mohou, ale také nemusí shodovat. Během dějin písemnictví se samozřejmě vzájemný poměr obou druhů informace velmi proměňoval: Hemingway nepíše jako Constant.

Takto vytvořený charakter musíme odlišovat od postavy, protože ne každá postava je charakterem. Postava je segmentem zobrazovaného prostorově-časového univerza, nic víc; postavy se objevují, jakmile nějaká referenční jazyková forma (vlastní jméno, nominální spojení, osobní zájmeno) v textu poukáže na antropomorfní bytost. Postava jako taková nemá žádný obsah: někdo je identifikován, aniž by byl popsán. Můžeme si představit texty – a skutečně takové existují –, v nichž se postava omezuje na to, že je agentem řady nějakých dějů. Jakmile se však objeví psychologický determinismus, transformuje se po-

stava na charakter, tj. jedná jistým způsobem, *protože je nesmělá, slabá, odvážná* atd. Bez determinismu (tohoto druhu) by charakter nemohl vzniknout.

Konstrukce charakteru je kompromisem mezi rozdílností a opakováním. Na jedné straně je třeba zajistit kontinuitu, protože i čtenář musí konstruovat tentýž charakter. Kontinuita je dána již totožností jména, je to vlastně jeho hlavní funkce. Dále je však možné jakékoli míšení: všechny děje mohou dokládat tentýž povahový rys, nebo se postava může chovat protikladně, či může změnit okolnosti svého života, anebo může projít podstatnou změnou charakteru... Příkladů by bylo nepřeberně, a tak je snad ani nemusíme uvádět. I v tomto případě je volba diktována spíše historií uměleckých stylů než autorovou přirozeností.

Charakter tedy může vzniknout jako důsledek čtení: existuje psychologizující četba, jíž se podřizuje celý text. Ve skutečnosti však nejde o libovůli; není to náhoda, že nacházíme charaktery v románech 18. a 19. století, zatímco je nenalzáme v řeckých tragédiích ani v lidových pohádkách. Uvnitř každého textu najdeme poznámku týkající se návodu k použití.

Konstrukce jako téma

Jedna z obtíží spojených se studiem čtení vyplývá z toho, že sledování této činnosti je svízelné: introspekce je nejistá, zatímco psychosociologické výzkumy jsou zdoulhavé a nezajímavé. Proto zjišťujeme s pocitem ulehčení, že úsilí o konstrukci je někdy zachyceno přímo uvnitř fikčních textů, kde je můžeme studovat mnohem snadněji.

Ve fikčním textu se konstrukce jako téma objevuje především proto, že není možné evokovat lidský život bez zmínky o tomto podstatném procesu. Každá postava musí na základě získaných informací konstruovat fakta a postavy, které ji obklopují; obdobně postupuje čtenář, jenž konstruuje imaginární

univerzum na základě vlastních informací (text, pravděpodobnost), a čtení se tak (nevyhnutelně) stává jedním z témat díla.

Tuto tematiku je však možno více či méně zdůraznit, více či méně využít. Například v *Adolfovi* je okrajová, zdůrazněna je pouze etická neurčitelnost dějů. Chceme-li využít fikčních textů jako materiálu ke studiu konstrukce, musíme si zvolit takové, v nichž se právě konstrukce stává jedním z hlavních témat. Vhodným příkladem je Stendhalova *Armance*.

Celá zápleтка tohoto románu je vskutku založena na tom, jak postavy usilují o poznání. Výchozím bodem je Oktáviova chybná konstrukce: na základě určitého chování usoudí, že Armance má ráda peníze (interpretace směřující od děje k povahovému rysu). Sotva se toto nedorozumění rozptýlí, následuje další, symetrické a inverzní: nyní si zase Armance myslí, že Oktávius příliš miluje peníze. Tato úvodní výměna nastoluje podobu následujících konstrukcí. Armance posléze správně konstruuje své pocity vůči Oktáviovi, ale Oktávius potřebuje deset kapitol na to, aby zjistil, že to, co cítí k Armance, se nenazývá *přátelství*, nýbrž *láska*. Během pěti kapitol se Armance domnívá, že ji Oktávius nemiluje; Oktávius si myslí, že ho Armance nemiluje, v patnácti ústředních kapitolách románu; podobné nedorozumění se odehrává ještě na konci. Život postav je naplněn hledáním pravdy, tj. konstruováním událostí a faktů, jež je obklopují. Tragické rozuzlení milostného vztahu nezavinila nemohoucnost, jak bylo mnohokrát řečeno, nýbrž nevědomost. Oktávius spáchá sebevraždu kvůli chybné konstrukci – domnívá se, že ho Armance už nemiluje. Jak o něm řekl Stendhal ve výstižné větě: „Chyběla mu pronikavost, nikoli charakter.“

Z tohoto zběžného přehledu vyplývá, že různé aspekty konstrukčního procesu mohou variovat. Postava může být agentem nebo patientem, může být emitorem nebo příjemcem nějaké informace, může také být obojím. Oktávius je agentem, když něco skry-

vá nebo odhaluje, ale je i patientem, když se něco dozvídá nebo se v něčem mýlí. Lze tedy konstruovat jistý fakt („prvního stupně“) nebo uvést něčí konstrukci téhož faktu („druhého stupně“). Tak se Armance vzdává myšlenky na sňatek s Oktávíem, protože si představuje, co by si ostatní v tom případě představovali. „Všichni ve společnosti by mě považovali za spolčníci, která svedla mladého pána. Už teď slyším, co by řekla paní vévodkyně d'Ancre a dokonce i nejctihodnější dámy, například markýza de Seyssins, která vidí v Oktáviovi manžela pro jednu ze svých dcer.“ Podobně se Oktávius chce vzdát sebevraždy, neboť si pro sebe konstruuje možné konstrukce ostatních postav. „Jestliže se zabiji, Armance bude kompromitována; ve společnosti se celý týden budou přetřásat nejmenší detaily toho večera a každý z těch pánů, kteří u toho byli, si bude myslet, že má právo vyprávět nějaký jiný příběh.“

V *Armance* se hlavně dozvídáme, že konstrukce může být úspěšná nebo chybná. Všechny úspěšné konstrukce se navzájem podobají (je to „pravda“), zatímco ty chybné se od sebe liší, stejně jako jejich příčiny – chyby v přenosu informací. Nejjednodušším případem je všeobecná nevědomost; například Oktávius do jistého bodu zápletky předstírá, že se ho týká jakési tajemství (aktivní role), zatímco Armance o existenci takového tajemství nic netuší (pasivní role). Posléze je možno vzít je na vědomí, avšak bez jakékoli doplňující informace, a tak si příjemce může jen domýšlet, jaká je pravda (Armance předpokládá, že Oktávius někoho zabil). Další stupeň představuje iluze: agens neskrývá, ale travestuje, patiens tuší, ale mýlí se. Ve Stendhalově románu je to nejčastější případ: Armance maskuje svou lásku k Oktáviovi tvrzením, že se provdává za někoho jiného, zatímco Oktávius si myslí, že Armance k němu chová jen přátelský cit. Tatáž postava může být současně agentem i patientem travestování, a tak Oktávius skrývá sám před sebou, že Armance miluje. A konečně agens může odhalit pravdu a patiens se ji může dovědět.

Nevědomost, představivost, iluze, pravda: proces poznání prochází přinejmenším třemi stupni, než dovede postavu k definitivní konstrukci. Tytéž etapy mohou samozřejmě nastat při procesu čtení. Konstrukce obsažená v textu je obvykle izomorfní vůči té, která z téhož textu vychází. Pokud postavy něco nevědí, neví to ani čtenář, a možné jsou i různé jiné kombinace. V detektivce Watson vytváří konstrukci jako čtenář, zatímco Sherlock Holmes konstruuje lépe, ovšem obě role jsou stejně důležité.

Ostatní způsoby čtení

Nedostatky ve čtení-konstrukci nijak nezpochybňují jeho identitu, protože snaha konstruovat není omezoována tím, že informace jsou nedostatečné nebo chybné. Takové nedostatky naopak konstrukční proces zintenzivňují. Někdy se však může stát, že konstrukce už nepokračuje a je vystřídána jinými druhy čtení.

Odlišnosti jednoho druhu čtení od druhého se nutně nemusí vyskytovat tam, kde bychom je nejspíš očekávali. Nezdá se například, že by byl velký rozdíl mezi konstrukcí na základě literárního textu a na základě jiného textu, referenčního, ale neliterárního. O této blízkosti jsme se zmínili v předchozí části naší úvahy; konkrétně šlo o to, že konstruování postav (na základě neliterárních materiálů) je obdobné jako čtenářská konstrukce (na základě románového textu). „Fikci“ nekonstruujeme jinak než „realitu“. Historik vycházející z psaných dokumentů nebo soudce opírající se o ústní svědectví znovu skládají „fakta“ a v podstatě nepostupují jinak než čtenář *Armance*, což neznamená, že by mezi nimi nebyly detailní rozdíly.

Složitější otázka, jež však překračuje rámec této studie, by se týkala vztahu mezi konstrukcí na základě slovních informací a konstrukcí založenou na jiných vjemech. Jakmile člověk ucítí vůni pečene,

vykonstruuje si pečeni, a podobně je tomu v případě auditivních nebo vizuálních vjemů apod.; Piaget to nazývá „konstrukcí skutečného“. Zde půjde pravděpodobně o větší rozdíly.

Nemusíme však chodit tak daleko od románu, abychom našli materiál, který nás bude nutit k jinému způsobu čtení. Existuje mnoho literárních textů, jež nás nevedou k žádné konstrukci, protože nejsou zobrazující. Měli bychom tu rozlišit několik případů. Nejvýraznější je případ poezie obvykle nazývané lyrická, tj. takové, která nepopisuje žádné události a nezmiňuje se o ničem, co je mimo ni. Naproti tomu moderní román nás nutí k odlišnému čtení: text je nepochybně referenční, ale nedochází ke konstrukci, protože by byla neřešitelná. Tento důsledek je vyvolán porušením některého z mechanismů potřebných ke konstrukci, jak jsme je popsali výše. Postačí nám jediný příklad: všimli jsme si, že totožnost postavy spočívala na totožnosti a jednoznačnosti jejího jména. Představme si nyní, že v nějakém textu bude postava nazývána dvěma různými jmény, třeba „Jan“ a „Petr“, nebo „muž s černými vlasy“ a „muž s modrýma očima“, aniž bychom byli upozorněni, že obě jména si navzájem odpovídají. Vedle toho si představme situaci, že jméno „Jan“ nebude označovat jednu postavu, ale třeba tři nebo čtyři. Ve všech těchto případech dojdeme ke stejnému výsledku, totiž že konstrukce už není možná, protože zobrazení obsažené v textu je neřešitelné. V tom je patrný rozdíl vůči nedostatkům konstrukce, o nichž jsme se zmínili výše – zde totiž přecházíme od neznámého k nepoznatelnému. Tato moderní literární praxe má svůj protějšek v mimoliterárním světě, a to ve schizofrenickém diskursu. Takový diskurs si uchovává svůj zobrazující záměr, ale současně znemožňuje konstrukci, a to prostřednictvím různých postupů (uvedených v předchozí kapitole).

Prozatím nám postačí, že jsme vymezili místo těchto ostatních způsobů čtení vedle čtení chápaného jako konstrukce. Uznání čtení-konstrukce je na-

léhavé především proto, že individuální čtenář, aniž by myslel na teoretické nuance svého přístupu, čte text několika způsoby najednou nebo postupně. Tato činnost se mu zdá natolik přirozená, že ji ani nevnímá. A proto je třeba naučit se konstruovat čtení – ať ve smyslu konstrukce nebo dekonstrukce.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Todorovova studie *Poetika* vyšla poprvé ve sborníku *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris, Seuil 1968, s. 97–166), redigovaném Françoisem Wahlem. Figuruje zde jako druhá v pořadí po studii Oswaldy Ducrota (*Le structuralisme en linguistique*); za ní následují studie Dana Sperbera (*Le structuralisme en anthropologie*), Moustafy Safouana (*De la structure en psychanalyse, contribution à une théorie du manque*) a Françoise Wahla (*La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme*). Separátně byla přetištěna v témž roce jako 45. svazek řady „Points. Sciences humaines“, vydávané nakladatelstvím Seuil, pod titulem *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*. Svazek byl poté opakovaně reeditován, od roku 1974 v aktualizované podobě. Tato aktualizovaná verze byla rovněž podkladem pro náš překlad (viz Todorovovu poznámku na s. 9).

Soubor studií *Poetika prózy* byl přeložen ze svazku *Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, vydaném v řadě „Points. Littérature“ v nakladatelství Seuil v roce 1978. Svazek je uveden touto poznámkou: „Toto vydání shrnuje všechny studie, které byly v prvním vydání *Poetiky prózy* věnovány analýze vyprávění. K nim byly připojeny tři další, které později vyšly v *Žánrech diskursu* a které se týkají téže problematiky. Text byl přehlédnut a opraven.“

První vydání zmíněné v této poznámce (*Poétique de la prose*, Paris, Seuil 1971) obsahuje navíc studie *L'héritage méthodologique du Formalisme, Langage et littérature, Poétique et critique, Introduction au vraisemblable, La parole selon Constant, Le nombre, la lettre, le mot, L'art selon Artaud, Comment lire?* Ze svazku *Les genres du discours* (Paris, Seuil 1978) převzal Todorov do námi přeloženého souboru studie *Le jeu de l'altérité, Connaissance du vide a La lecture comme construction*.

Pokud Todorov cituje ve svých studiích francouzské texty (Flaubert, Constant apod.), jsou překládány v zájmu přesnosti

přímo z francouzského originálu. Pokud cituje původně cizojazyčné texty ve francouzských překladech (Homér, Joyce, Boccaccio, Dostojevskij, ruští formalisté atd.), česká verze využívá všude, kde je to možné, existujících českých překladů. Prameny citací jsou v těchto případech identifikovány v překladatelských poznámkách, signalizovaných hranatými závorkami. V zájmu snazší verifikace doplnili překladatelé rovněž stránkové odkazy na citovaná vydání.

Jiřímu Stromšíkovi patří dík za identifikaci citátů z Lessinga, který uvádí soubor *Poetika prózy*.

J. P.

OD STRUKTURY K DIALOGU

Tzvetan Todorov se narodil 1. března 1939 v bulharské Sofii. Vysokoškolská studia, započatá na sofijské univerzitě, dokončil v Paříži, a zde se také roku 1963 natrvalo usadil. Od počátku šedesátých let působil jako vědecký pracovník v lingvistickém oddělení pařížského Národního centra vědeckého výzkumu (Centre national de la recherche scientifique); nyní zde vede Centrum výtvarných a jazykových studií (Centre de recherches sur les arts et le langage). Svým dílem se záhy plně integroval do francouzského literárněvědného kontextu.

Todorovovo jméno je v obecném povědomí spjata rovněž s proslulým časopisem *Poétique*, jež rediguje od roku 1970 spolu s Gérardem Genettem a Hélène Cisouxovou, a se stejnojmennou knižní řadou, vydávanou v nakladatelství Seuil. Programovým prohlášením, otiskem v prvním čísle této revue (1970/1), lze také poměrně výstižně zakreslit Todorovovo místo v kontextu francouzské „nové kritiky“.

Redaktoři tu představili svou revue jako tribunu obrozeného teoretického myšlení, jež přinesla zejména šedesátá léta a jež bylo možno ilustrovat obnoveným zájmem o problematiku básnického jazyka, narativních struktur, rétorických figur, žánrového systému apod. Výslovně ocenili, že toto „renouveau théorique“ znamenalo i vykročení za hranice vědy o literatuře, jak byla tradičně ve Francii pěstována: teoretický výzkum, dlouho utlačovaný monopolem historických disciplín, se nyní otevřel internacionál-

nímu dialogu a čerpá impulsy z ruského formalismu, anglosaského „new criticism“ a německé literární vědy. Autoři prohlášení sice nepožadují rezignaci na historickou dimenzi literatury, za své hlavní zájmové pole však prohlašují poetiku, chápanou v tradici jdoucí od Aristotela k Valérymu. Předmětem poetologických studií má být napříště sama „literárnost“, tj. způsob, jímž se v textu projevuje poetická funkce. Materiálem tohoto průzkumu poetické funkce se může stát jakákoli rétorika *in actu*, tedy i nekanonické literární fakty (folklór, triviální literatura, řeč snu či „šlénství“).

Tento program ovšem neměl pouze charakter vize, ale byl i určitou bilancí. V okamžiku jeho zveřejnění měl už Todorov na svém kontě čtyři významné práce: antologii ruských formalistů, nazvanou *Teorie literatury* (Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, Paris, Seuil 1966), monografii *Literatura a význam* (Littérature et signification, Paris, Larousse 1967), studii *Poetika* (Poétique), publikovanou v kolektivním sborníku *Co je strukturalismus?* (Qu'est-ce que le structuralisme?, Paris, Seuil 1968) a originální naratologickou analýzu *Gramatika Dekameronu* (Grammaire du Décaméron, Haag, Mouton 1969). Pro Todorovovy vlastní metodologické volby byly přitom v programovém prohlášení z prvního čísla *Poétique* charakteristické zejména dvě teze. Za první teze, že hlavním tématem poetiky je „literárnost“; tedy teze odkazující k myšlení ruských formalistů a zejména k Romanu Jakobsonovi a orientující poetologický výzkum ke strukturálnímu pohledu na literární text. A za druhé teze, že poetiku je nutno vyvázat – opět po vzoru ruských formalistů – z tradičního materiálového omezení; tedy teze, jež umožňovala vyjít za hranice básnictví v úzkém slova smyslu a formulovat také „poetiku prózy“ čili „naratologii“.

Formalistická inspirace sice ovlivnila už před válkou strukturální lingvistiku (Todorov připomíná v úvodu ke své chrestomatii zejména Pražský lingvistický kroužek) a prostřednictvím lingvistiky

metodologicky zasáhla i poválečnou francouzskou literární teorii, na autentické poznání formalistických textů však ve Francii nedošlo. Todorovova antologie z roku 1966, představující základní texty Ejchenbaumovy, Šklovského, Jakobsonovy, Vinogradovovy, Tyňanovovy, Brikovy, Proppovy a Tomaševského, tak znamenala pro rozvíjející se poetologická studia zásadní přínos. Pro samotného Todorova bylo poznání ruského formalismu nepochybně určující lekcí. Když později v knize *Kritika kritiky* (Critique de la critique, Paris, Seuil 1988) podával přehled kritického myšlení o literatuře ve 20. století (přiznaně subjektivní přehled; kniha má podtitul „výchovní román“, „un roman d'apprentissage“), vyznal se mimo jiné ze stále obnovovaného kontaktu s teoriemi formální školy. První setkání na prahu šedesátých let, z něhož vzešla zmíněná chrestomatie, bylo pro něho podle jeho vlastních slov skutečným „objevem“: jednak tu našel důkaz, že o literatuře lze hovořit radostným, neuctivým a invenčním způsobem, jednak se tu setkal s vyhraněným zájmem o to, co sám pokládal za zcela podstatné, o čem však francouzská kritika téměř mlčela: totiž se zájmem o „literární techniku“. V druhé fázi recepce ho v textech formalistů zaujala především přítomnost „teorie“, nedokončený a ne zcela systematický náčrt „poetiky“, vyzývající k domyšlení. Odpovědí na tento impuls byl Todorovův vlastní pokus o syntetické schéma *Poetiky*, v němž se pokusil pojednat tuto disciplínu jako obecnou teorii zákonů literárního diskursu.

Z *Poetiky* lze zřetelně vyčíst, které z formalistických myšlenek byly pro Todorova specificky významné. Vedle Tyňanova (rozlišení formy a funkce literárního znaku, protiklad geneze a evoluce literárních faktů, parodie jako hybatel evoluce) je tu připomenut zejména Tomaševskij (časový a prostorový řád jako principy syntaktické organizace vyprávění), Jakobson (literárnost, poetická funkce, konfigurační segmenty v rámci prostorové organizace),

Šklovskij (protiklad syžetu a fabule, kombinace sekvencí v textu) a Propp (kombinace základních narativních jednotek v pohádkovém vyprávění). Jakkoli je ovšem rozsah formalistické inspirace nepřehlédnutelný, východiska Todorovovy teoretické konstrukce jsou tu zjevně širší. Do této konstrukce byl nyní integrován nejen protiformalisticky orientovaný Bachtin (opozice jednohlasí a mnohohlasí jako jeden z rejstříků narativní promluvy), ale i anglosaští teoretici románového vyprávění zdůrazňující problematiku pohledů (H. James, P. Lubbock, E. M. Forster) a němečtí badatelé zkoumající polaritu času vyprávění a vyprávěného času (G. Müller, E. Lämmert) či zabývající se otázkami žánru (H. R. Jauss, K. Stierle). V neposlední řadě byla tato Todorovova syntéza napájena i výsledky recentních naratologických výzkumů francouzských sémiotiků (R. Barthes, G. Genette, A. J. Greimas, C. Bremond).

To, o co Todorovovi v *Poetice* jde, však není jen přehledná katalogizace dosavadních příspěvků k teorii vyprávění, ale právě pokus o jejich systemizaci v rámci jednotné metodologie (jakkoli Todorov opakovaně přiznával provizornost tohoto pokusu a upozorňoval na nedořešená místa). Metodologickou jednotu zajišťuje jasné pochopení poetiky jako disciplíny, jejímž úkolem není interpretace či popis konkrétních literárních děl, ale „stanovení obecných zákonů, jichž je tenkerý text produktem“ (s. 14). Tyto zákony přitom nejsou hledány v extraliterárních „diskurzech“ (formalisté by řekli „řadách“), jako je filosofie, psychologie nebo sociologie, ale v rámci struktury samotného „literárního diskursu“. Literaturu pak vnímá Todorov důsledně jako „symbolický systém“ (a v tomto smyslu je jeho poetika součástí sémiotiky).

Za vzor „symbolického systému“ – díky geniální intuici de Saussurově ostatně nejlépe probádaný – je obecně pokládán jazyk. Také literární diskurs lze do jisté míry uchopit kategoriemi lingvistické analýzy. Jako zvláště produktivní se Todorovovi jeví – s oporou v dosavadních teoretických výzkumech – rozliše-

ní roviny *syntaktického* a *sémantického* uspořádání textu. Věc ovšem komplikuje fakt, že literatura není primárním symbolickým systémem – což se Todorov snaží mít neustále na zřeteli – a že jazyk je tu surovinou, již literární diskurs znovu organizuje. V narativních textech pak takto zorganizovaný jazyk označuje děje a postavy, jež svými konfiguracemi vytvářejí cosi, co se již od jazyka odděluje a může být popřípadě vyjádřeno i jinými prostředky symbolizace – totiž fikční univerzum. Právě k tomuto fikčnímu univerzu je třeba zásadně vztahovat i úvahy o syntaktickém a sémantickém aspektu literárních textů. Způsob, jímž je toto fikční univerzum v literárních textech reprezentováno, je třeba uvažovat zvláště: představuje jejich *verbální* aspekt. Takto vzniklá triáda analytických kategorií (v jejímž podloží znovu nacházíme formalistickou inspiraci) vytváří pro Todorova dostatečně komplexní mřížku, do níž lze zasadit v relativní úplnosti celou poetologickou problematiku.

Pod hlavičkou sémantického aspektu se Todorov dotýká zejména tropologie a otevírá nedořešenou otázku symbolického potenciálu nadvětných útvarů (postav, zápletek), otázka „co text znamená“ jej pak vede k zamyšlení nad žánrovými paradigmaty jako kritérii pravděpodobnosti představené fikce. Pod hlavičkou verbálního aspektu zkoumá Todorov (poté co probral „rejstříky promluvy“ jakožto ony charakteristiky diskursu, jež lze zkoumat mimo zřetel k fikčnímu univerzu, k němuž text odkazuje) rozmanité způsoby, jimiž se jazykový diskurs transformuje ve fikční světy. Popisuje postupy, kterými jsou v textu evokovány verbální i neverbální činnosti představených postav (*modus*), vztah mezi časem diskursu a časem fikčního univerza (*čas*), optiku, v níž jsou nám o fikčním univerzu podávány informace (*pohled*), a na závěr věnuje pozornost *hlasu* vypravěče. Pod hlavičkou syntaktického aspektu jsou poté probrány principy, podle nichž se v textu organizují narativní jednotky, a hierarchie těchto organizací (věta, sekvence, text).

Toto schéma umožnilo Todorovovi nejen přehledně se vyrovnat s dílčími příspěvky k naratologické problematice, ale také kriticky posoudit jejich systematickou důležitost, popřípadě zpochybnit jejich nároky na klíčovou roli v interpretaci literárního diskursu. Sympatickým rysem jeho výkladu je i to, že přes vysokou míru zobecnění neztrácí ze zřetele konkrétní texty (i toto je nepochybně produktem školení u ruských formalistů) a neustále ilustruje svá tvrzení analytickými exkursy (Boccaccio, Joyce, Flaubert, Constant aj.). Třebaže Todorovo myšlení vyznačuje mimořádná schopnost logické abstrakce, jeho odpor k „přeteoretizování“, z něhož se vyznal na jednom místě své knihy, ho stále vrací ke konfrontaci s texty. To ovšem neplatí jen o jeho *Poetice*, ale o celé jeho teoreticky orientované produkci z šedesátých let. Už jeho první původní práce *Literatura a význam* (vzniklá pod vedením Rolanda Barthesa) zkoumala vztahy postav uvnitř fikčního univerza na materiálu Laclosových *Nebezpečných známostí* a jeho v odborných kruzích nejproslulejší kniha, *Gramatika Dekameronu*, vycházela z analýzy Boccacciových novel. Tuto potřebu neustálého kontaktu s živým organismem literárního textu vytkl ostatně sám Todorov ve své *Poetice* jako jednu z metodologických direktiv: „Teoretická reflexe poetiky, která není živena studiem existujících děl, zůstává sterilní a neefektivní. [...] Interpretace poetiku zároveň předchází i následuje: pojmy poetiky jsou raženy jako odpověď na potřeby konkrétní analýzy, a ta zase může postoupit dopředu, jen pokud použije nástrojů, které vypracovala teorie. Žádná z obou těchto aktivit není primární ve vztahu k druhé: obě jsou ‚sekundární‘.“

Právě *Gramatika Dekameronu* je nicméně knihou, v níž se Todorov pokusil o tak vysoký stupeň teoretického zobecnění, že jeho zpětné využití ve sféře interpretace vzbuzuje oprávněné pochyby. Cílem, který si tu stanovil, je vypracování obecné naratologické teorie, aplikovatelné na všechny domény vyprávění (film, mýtus, sen atd.). Jeho pohled je

zde plně upřen na fikční univerzum evokované diskursem, odhlíží však od verbálních aspektů jeho vytváření a zaměřuje se zejména na aspekty syntaktické. Metodologickou hypotézou, z níž vychází jeho analýza, je hypotéza univerzální gramatiky. Todorov sice nehodlá tvrdit (jako modisté 13. a 14. století či raný Wittgenstein), že struktura jazyka je totožná se strukturou myšlení a struktura myšlení je projekcí struktury samého světa, chce však prokázat, že existuje univerzální gramatika, jíž je poslušna veškerá symbolizace včetně narativního diskursu.

Základní syntaktickou jednotkou této narativní gramatiky je – jak o tom psal již v *Poetice* – věta. Věty se skládají v sekvence. Věty lze popsat jednak primárními, jednak sekundárními kategoriemi. Primárními kategoriemi jsou slovní druhy. V narativní větě lze identifikovat pouze tři takovéto slovní druhy. Na straně podmětu se objevuje vždy vlastní jméno (X, Y) jako schematický lidský nebo antropomorfizovaný agens. Na straně predikátu nacházíme adjektivum A (o substantivu není třeba hovořit, neboť substantivum lze vždy transformovat v adjektivum: král = dobře narozený) a verbum; teprve tyto predikáty obdaňují agens jeho typologií. Existují pouze tři typy adjektiv (podle toho, zda vyjadřují stav [láska], vlastnost [urozený] nebo stabilní statut [křesťan, žena]) a tři syntaktická slovesa (sloveso *a* vyjadřuje změnu situace, *b* přestoupení zákona a *c* potrestání). Sekundární kategorie vyjadřují například negaci, komparativ, různé způsoby (obligativ, optativ, kondicionál, prediktiv) apod. Konkrétní sekvenci lze pak zapsat například takovouto formulí: X-A + (XA)_{opt}Y => Ya => XA. Znamená to: ženské postavě X se nedostává lásky vůči Y; Y si přeje změnu této situace v tom smyslu, aby si ho X zamilovala; Y přivodí změnu situace; v důsledku toho se X změní v osobu milující.

Po řadě konkrétních analýz pak dochází Todorov k tomuto závěru: struktura boccacciovské novely (a možná novely obecně) je dvoudílná, přičemž první část představuje určitý stav, jež lze shrnout po-

jmem „touha“, a druhá část podává transformaci tohoto stavu. Ze syntaktického pohledu je to schéma, které má charakter zadání a řešení či otázky a odpovědi; ze sémantického hlediska jde o směnu (jednoho stavu za druhý, jedné normy za druhou).

Todorovovu průzkumu narativní gramatiky jistě nelze upřít originalitu, jakkoli tato originalita není absolutní (sám Todorov ostatně na svou inspiraci úvodem upozorňuje). Do značné míry je *Gramatika Dekameronu* pokusem o co nejradikálnější formalizaci Proppovy narativní morfologie, další impulsy pak poskytli E. Souriau, C. Bremond a A. J. Greimas. Todorovovi se v této práci vskutku podařilo prokázat, že v podloží narativních *paroles* existuje jakási narativní *langue*, tato *langue* je však natolik elementární, že se v okamžiku, kdy je vrácena interpretaci, jeví téměř neplodná. Jakkoli je Todorovova analýza v detailu mnohem bohatší, než to mohlo naznačit naše příliš stručné resumé, zůstává nápadné, že tento pokus o obecnou naratologii redukuje rozmanitost hledisek zkatalogizovaných v *Poetice* pouze na problematiku vět a sekvencí. Tato redukce znamená zároveň, jak už bylo řečeno, systematickou rezignaci na ryze jazykové kvality jednotlivých promluv, což má za důsledek, že Todorov pracuje výlučně se segmenty fikčního univerza již oddělenými od textu (sám konstatuje v úvodní kapitole, že abstrahuje od *jazykové* povahy narativních jednotek a traktuje spíše „resumé novel“ než novely samotné). Zdá se ostatně, že rigorózní gramatikalizace narativního diskursu, dbající především o čistotu metody, nakonec plně neuspokojila ani samotného Todorova. Svědčí o tom závěrečné stránky, kde je podniknut poněkud překvapivý pokus vyčíst z analýzy, jež v zásadě rezignuje na „významy“ a „obsahy“, také historický smysl analyzovaných textů (jakkoli i ten se nám může jevit jako příliš reduktivní a chudý): „Má-li tato kniha obecný smysl, je jím osvobození, jež přináší směna, narušení starého systému ve jméno odvážné osobní iniciativy. Mohli bychom tedy právem

říci, že Boccaccio je zastáncem svobodného podnikání, ba je-li libo, rodícího se kapitalismu. [...] Svobodný, nekódovaný čin (jež jsme označili *a*: děj vedoucí ke změně situace) je v tomto univerzu ceněn nejvýše.“

Další Todorovovu knihu, *Úvod do fantastické literatury*, sice rovněž vyznačuje snaha o koherentně propracovanou teoretickou abstrakci, rovina generalizace je však o stupeň nižší. Pokud bylo ctižádostí *Gramatiky Dekameronu* postoupit nad specifický žánr boccacciovské novely k obecné teorii vyprávění, tentokrát je zkoumán právě jedinečný žánr, žánr fantastické povídky. Materiál tohoto průzkumu je přitom ve srovnání s *Gramatikou Dekameronu* mnohem bohatší a jednotlivé analýzy musí vytknutím invariantních rysů usilovat o překlenutí jeho původní heterogenosti. Jemnost těchto analýz je v důsledku toho značná a Todorovova teorie znamená skutečně podstatnou pomoc každé další interpretaci.

Todorov začíná svůj výklad polemikou s teorií žánrů, jak ji zformuloval Northrop Frye ve své *Anatomii kritiky*. Vcelku právem jí vytýká přílišný empirismus, tlnoucí k prosté katalogizaci faktů, nedostatečnou koherenci hledisek, míšení historického a teoretického pohledu na žánr a nerozlišování složitých a jednoduchých žánrů. Sám zdůrazňuje, že žánr nelze popsat na úrovni obrazů, neboť žánr je teprve produktem elaborace a jako takový není nikdy plně postižitelný v konkrétním díle. Je to abstraktní model, „konfigurace literárních vlastností“, „inventář posibilití“.

Fantastično definuje Todorov jako plod „rozpaků pocívaných člověkem, jenž zná pouze přírodní zákony, tváří v tvář zdánlivě nadpřirozené události“. Tyto rozpaky v zásadě sdílí implikovaný čtenář s privilegovanou postavou vyprávění (čtenář je takto fakticky integrován do světa postav). Fantastično trvá, dokud trvají čtenářovy rozpaky: v okamžiku, kdy jej autor přiměje k tomu, aby se rozhodl, zda záhada je či není kompatibilní se skutečností, jak ji chápe obecné mínění, fantastično je likvidováno

a vyprávění získává odlišný žánrový statut. Pokud čtenář (a privilegovaná postava) usoudí, „že zákony skutečnosti nedoznaly narušení a popsané jevy jimi lze vysvětlit, říkáme, že dílo náleží jinému žánru: žánru podivuhodného (*l'étrange*)“. Tak se u Poea z luna fantastična vynořil detektivní příběh. Také horory, jaké psal například Ambrose Bierce, spadají zpravidla pod žánr podivuhodného. Od fantastična vede pak přes podivuhodno cesta k obecné literatuře (blíže nespécifikované reprezentaci). Pokud ovšem čtenář usoudí, že „má-li být jev vysvětlen, je třeba přijmout nové přírodní zákony“, vstupujeme do žánru zázračného (*le merveilleux*), blízkého pohádkovým vyprávěním. Fantastično se takto jeví jako vratký žánr, situovaný na rozhraní podivuhodna a zázračna. Tato triáda je nicméně dobře fundována, neboť v jejích základech lze zahlédnout kategorie, skrze než vnímáme čas: je-li fantastično stále unikající přítomností, je podivuhodno vztaheno k minulosti a zázračno k budoucnosti. V textech ovšem téměř nikdy nezastihujeme tuto trojici ve vy-preparované podobě a spíše se nám prezentuje jako kontinuum s příslušnými přechodnými formami: čisté podivuhodno – fantastické podivuhodno – fantastično – fantastické zázračno – čisté zázračno.

Je-li fantastično neustále ohroženo postojem implicitního čtenáře k představeným událostem, je neméně ohroženo i tím, jak čtenář vyhodnocuje text, který tyto události evokuje. Nadpřirozené a ireálné je rovněž doménou poezie a alegorie. Avšak pokud textu přiznáme tento žánrový statut, jsme svědky toho, jak se fantastično znovu začíná rozplývat. Fantastično žije pouze v „reprezentativních“ textech (příčemž v literatuře samozřejmě nejde o denotaci předmětů vůči textu vnějším), poezie je však nereprezentativním žánrem. Fantastično se rodí pouze v prostoru hodnotitelného fikčního univerza, a ten poezie nevytváří (věty básně jsou čirými sémantickými kombinacemi). Má-li fantastická fikce žít, musíme text číst v jeho doslovném smyslu. Tato pod-

mínka není splněna ani u alegorie: nadpřirozená událost, jež odkazuje k explicitně stanovenému významu – významu, který již nemá nic nadpřirozeného –, rovněž neumožňuje fantastično. I zde se ovšem můžeme setkat s přechodnými případy, kdy poezie (Nervalova *Aurelie*) či alegorie (Balzakova *Oslí kůže*) s autentickým fantastičnem neztrácejí kontakt. „Ne každá fikce a ne každý doslovný smysl jsou spjata s fantastičnem,“ resumuje Todorov, „ale každé fantastično je spjata s fikcí a s doslovným smyslem.“

V dalším oddíle se Todorov zabývá specifickými vlastnostmi fantastického diskursu v rámci verbálního a syntaktického aspektu vyprávění. Na úrovni výpovědi konstatuje preferenci obrazného jazyka, který je ovšem vnímán v doslovném významu: nadpřirozeno vstupuje do textu často v podobě rétorické figury (například hyperboly). Na úrovni vypovídání je nápadná preference vypravěče-postavy: zatímco promluva neosobního vypravěče nepodléhá verifikaci, promluvy postav mohou být pravdivé či nepravdivé, a tudíž indukovat ony pochybnosti, jež jsou mizou fantastična. Zvláštní důležitost, jež vyznačuje ve fantastickém vyprávění proces vypovídání, se promítá i do syntaktického plánu a ovlivňuje kompozici. Fantastické vyprávění vyžaduje více než jakékoli jiné lineární, ireversibilní čtení: známe-li předem jeho konec, zkazili jsme hru. Tento fakt znovu připomíná původ detektivky ve fantastickém žánru, zároveň však upozorňuje na syntaktickou podobnost fantastického příběhu a vtípu.

Závěrečné kapitoly monografie jsou věnovány sématickému aspektu fantastického vyprávění, tj. jeho tematické. Pro Todorovův strukturalismus je příznačné, že tyto – „obsahové“ – zřetele nikterak nepodceňuje a výslovně deklaruje, že v literatuře jej zajímá nejen „jak“, ale i „co“. Máme-li však setrvat na půdě teorie – dodává –, musí být i sémantický aspekt důrazně vymezen z nekonečné perspektivy konkrétních interpretací: úkolem teoretické sémantiky je popisovat abstraktní konfigurace, a nikoli pojmenovávat

smysl. Na tomto místě se Todorov výmluvně distancuje od tematické kritiky (Poulet, Starobinski, Richard), která odmítla zajímat se v literárních textech o intelektuální schémata a rozhodla se hledat za myšlenkou obraz a za obrazem bezprostřední cit a prvopočáteční smyslovou zkušenost. Todorov soudí, že tento pohled je falešně reduktivní: literatura by takto byla pouhým médiem, umožňujícím vyjádřit problematiku ležící mimo ni (v lůně individuální existence). Literatura však není jen překladem čehosi preexistujícího, ale privilegovaným místem zrodu smyslu, místem, mimo něž žádný smysl nevzniká.

Abstraktní schéma, do něhož se pokusil Todorov uzavřít tematiku fantastického žánru, je bipolární. Na jedné straně rozlišil „témata náležející k *já*“. Tento komplex vyrůstá z prolomení oné hranice mezi duchem a hmotou, jež zajišťuje stabilitu nefantastického světa. Nejde přitom o ignorování této hranice (jako v mýtu), ale o její neustálé přestupování. Odtud se odvíjí koherentní tematická řada (imaginární kauzalita, pandeterminismus, „vše je obtěžkáno smyslem“, zmnožení osobnosti, splývání subjektu a objektu, věčná přítomnost, alternativní prostor). Na druhé straně se nacházejí „témata náležející k *ty*“. Východiskem této druhé sítě je sexuální touha. Fantastická literatura přitom preferuje krajní, ne-li zvrácené formy sexuality (incest, homosexualita, láska ve třech, sadismus, masochismus; k sexualitě jsou zpravidla vztaženy i motivy smrti, mrtvých či vampirismu). Tematizace *já* takto aktivuje otázku vztahu člověka ke světu, či v jiné rovině vztahu percepce k vědomí, zatímco tematizace *ty* konfrontuje člověka s touhou a nevědomím. V poslední instanci je tato polarita polaritou pasivní a aktivní pozice či polaritou pohledu a diskursu.

V závěru své knihy o fantastickém žánru Todorov znovu potvrdil svá východiska a zdůraznil, že pokud vpustil do své analýzy i problematiku témat, nehodlal je interpretovat, ale pouze konstatovat. Nehledal jejich smysl, ale jejich strukturu; důsledně

setrval na půdě poetiky. Poetika a kritika pro něho nadále zůstávají oddělenými činnostmi s rozdílným předmětem zájmu: poetika se zabývá přednostně literaturou obecně, kdežto kritika se zaměřuje na jedinečné dílo; poetika se ptá, co má dílo společného se zbytkem literatury, kdežto kritika hledá, co je v něm specifického; poetika zůstává mimo dílo, kdežto kritika se s ním hledí ztotožnit.

Tyto zásady zůstaly v platnosti i v Todorovově souboru studií *Poetika prózy* (1971, v pozmeněné podobě, již přináší náš překlad, 1978). Texty shrnuté v této knize vznikaly zejména v letech 1964 a 1969, a mohou tudíž být do jisté míry jakýmsi průvodcem po motivech Todorovovy teoretické reflexe, tak jak průběžně postupovala. Studie o Boccacciově *Dekameronu* přináší hutnou synopsi tezí vyslovených v *Gramatice Dekameronu* a k téže problematice se vážou i studie o narativních transformacích a o čtení jako konstrukci fikčního univerza. V obou případech je ovšem nápadné, že toto domyšlení premis obsažených v *Gramatice Dekameronu* se nyní snaží postihnout vnitřní dynamismus narace (a je tedy v jisté opozici ke statické algebře výchozích úvah), a to jak akcentovanou pozorností k transformaci jako nástroji neustálého stvrzování podobnosti i nepodobnosti narativního predikátu, tak důraznějším zapojením kategorie čtenáře do naratologického modelu. Studie o *Tisíci a jedné noci* (poprvé otištěná v apendixu *Gramatiky Dekameronu*), o detektivním románu či o Henrym Jamesovi se pak dotýkají problematiky zpracované v monografii o fantastickém žánru.

Pokud ovšem Todorov v *Gramatice Dekameronu* směřoval k teorii vyprávění a v *Úvodu do fantastické literatury* k teorii konkrétního žánru, tentokrát upřel ve většině zařazených studií svůj pohled na jednotlivá díla. Jakkoli i zde Todorova zajímá více struktura textů než jejich jedinečný smysl, samotná volba předmětu způsobuje, že se tu zpravidla poetologický zájem ocitá v plodné interferenci se zájmem kritickým, a že tudíž právě tyto práce nejlépe demonstřují

ji onu komplementaritu mezi teoretickou reflexí a interpretací, která byla postulována na stránkách *Poetiky*. Todorov sice i v těchto textech zaujal především brilancí strukturálních analýz, ale v řadě studií (tak zejména ve studiích o Jamesovi a Dostojevském) překvapil i jako nesmírně citlivý interpret smyslu konkrétních literárních obrazů.

Markantní je rovněž skutečnost, že tyto studie nejsou zpracovávány jako dodatečná ilustrace dílčích tezí nastíněných v *Poetice*, ale primárně tu zůstává konkrétní text. Ten si nejen prostředně říká o teoretické nástroje svého popisu, ale hlavně odkrývá specifické vlastnosti, jež často podivuhodně komplikují teoretické generalizace. Tak je například v *Odyssei* odkryta predestinační zápleтка jako alternativa ke kauzální zápleťce, typické pro veškerou moderní epiku, v *Tisíci a jedné noci* se objevuje postava-vyprávění jako alternativa k postavě-charakteru, v novodobých souvislostech tak běžné, v *Putování za svatým grálem* je objevena rituální logika, protikladná k nám dobře známé narativní logice.

Jak je zřejmé z toho, co bylo zatím řečeno, Todorovy práce z šedesátých let představují ve svém úhrnu neobyčejně komplexní pokus o vytvoření strukturálních modelů literárních faktů na různých úrovních: na úrovni vyprávění, žánru i jedinečného díla. Systematičnost tohoto průzkumu má až encyklopedický charakter, a tak není divu, že se nakonec Todorov – ve spolupráci s lingvistou Oswaldem Ducrotem – o lingvisticko-poetologickou „encyklopedii“ skutečně pokusil. Jeho a Ducrotův *Encyklopedický slovník věd o jazyce* (Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil 1972) poskytl v 57 statích a ve více než 800 definicích systematický popis dějin moderní lingvistiky, jednotlivých disciplín zabývajících se jazykem a metodologických či deskriptivních pojmů, s nimiž jazykověda pracuje. Popis jazyka tu přitom programově zahrnul i popis jeho produktů, mezi nimiž přísluší privilegované místo právě literárnímu diskursu.

Encyklopedický slovník byl nicméně pro Todorova nejen bilancí dosavadních výzkumů, ale i rozloučením s poetologií a naratologií. Definitivně uzavřel poetologickou řadu svých prací svazkem esejí *Žánry diskursu* (Les genres du discours, Paris, Seuil 1978, v pozměněné podobě pod titulem *Pojem literatury a jiné eseje* [La notion de littérature et autres essais], Paris, Seuil 1987), v němž explicitně zpochybnil kategorii „literatury“ jako homogenního diskursu a doporučil nahradit ji přísnějším rozlišením poezie a vyprávění a bohatší typologií diskursů vůbec. Vydání této knihy však předcházela monografie *Teorie symbolu* (Théories du symbole, Paris, Seuil 1977), která už svědčila o tom, že v Todorovově dráze došlo ke změně směru. Další obrat se pak uskutečnil o pět let později. I když tento odklon od poetologické problematiky neznamenal naprostou změnu zájmového pole, znamenal mnohonásobný posun: od strukturalismu k sémiotice, od synchronie k diachronii, od konstrukce modelů k historii idejí, od odborné studie k osobně intonovanému eseji. Co nedoznalo změny, byla charakteristická pronikavost Todorovova myšlení.

Teorie symbolu zahájily volný triptych, jehož dalšími svazky byla studie *Symbolismus a interpretace* (Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil 1978) a již zmíněný „výchovní román“ *Kritika kritiky* z roku 1988. V *Teorii symbolu* podal Todorov zevrubný rozbor názorů na problematiku obrazného jazyka (verbální symboliky) od Aristotela a sv. Augustina k Diderotovi a Lessingovi, německým romantikům, Freudovi, de Saussurovi a Jakobsonovi a pokusil se tímto způsobem shrnout dlouhou tradici, jejíž jednotu zastíral fakt, že jednotlivá vystoupení se původně vřazovala do separovaných oborových kontextů (filosofie jazyka, logiky, jazykovědy, hermeneutiky, rétoriky, poetiky apod.). V úvodním slově Todorov zdůraznil – pro orientaci nastoupenou touto knihou velmi příznačně –, že jeho práce nechce být úplnými dějinami sémiotiky a nečiní si ani nárok na vědeckou nestrannost; jako každá historizace fakt je

určitou konstrukcí („histoire-fiction“), a navíc konstrukcí, která roste z velmi osobní motivace: z minulosti je zde předkládáno to, co je dosud vnímáno jako živé. Ještě zřetelněji je tato osobní motivace přítomna v závěrečném svazku triptychu, věnovaném kritickým směrům, jež ovlivnily myšlení o literatuře ve 20. století. I zde Todorov úvodem přiznává, že zvolil autory, kteří ho v průběhu jeho vlastního hledání fascinovali, a že pokládá tento princip dialogu na základě „spřízněnosti volbou“ za dostatečný důvod. Todorovovými partnery v tomto dialogu jsou znovu ruští formalisté a Bachtin, ale také Döblin a Brecht, Sartre, Blanchot a Barthes, Northrop Frye (u něhož nyní oceňuje, že založil studium literatury na interních principech a systematickém pohledu, zároveň však akcentoval diachronii a výzkum literatury podmínil výzkumem kultury), Ian Watt a Paul Bénichou.

Z úvodního slova ke *Kritice kritiky* bylo ovšem možno vyčíst ještě jednu tendenci, která byla ve srovnání s Todorovovým strukturalistickým obdobím nová. Todorov zde výslovně prohlašoval, že prizmatem uvažování o literatuře, tak jak je lze zaznamenat v průběhu 20. století, chce zahlédnout velké ideologické proudy tohoto období, neboť jej nyní zajímá, která z těchto ideologických pozic je nejlépe obhajitelná. Proti popisnému objektivismu strukturalistických analýz, rezignujícímu na „obsah“, „mysl“ a „hodnocení“, se tak u Todorova nyní prosadil normativní zřetel, nepřehlédnutelně vázaný na etický horizont lidských aktivit. Tento zřetel vystoupil ještě markantněji v pracích, které lze připsat třetí fázi Todorovova vývoje, pracím, jež zahájilo *Dobytí Ameriky* (La conquête de l'Amérique, Paris, Seuil, přel. Kateřina Lukešová, Praha, Mladá fronta 1996) z roku 1982 a v nichž historie a literatura poskytovaly materiál antropologické reflexi.

Také tyto práce dnes už vytvářejí koherentní řadu. Za *Dobytím Ameriky* následovaly knihy *My a ti druzí* (Nous et les autres, Paris, Seuil 1989), *V mezích situací* (Face à l'extrême, Paris, Seuil 1991, přel. Ka-

teřina Lukešová, Praha, Mladá fronta 2000), *Poučení z dějin* (Les morales de l'histoire, Paris, Grasset 1991), *Chvála každodennosti* (L'éloge du quotidien, Paris, Adam Biro 1993), *Francouzská tragédie* (Une tragédie française, Paris, Seuil 1994), *Zneužití paměti* (Les abus de la mémoire, Paris, Arléa 1995), *Společný život* (La vie commune, Paris, Seuil 1995), *Člověk bez domova* (L'homme dépaycé, Paris, Seuil 1996) a další. Ústřední téma těchto esejů bylo vysloveno už v *Dobytí Ameriky*: je jím lévinasovské téma „druhého“, klíčové pro pochopení člověka jako *zoon politikon*.

V *Dobytí Ameriky*, úvodním svazku této série, interpretuje Todorov podmanění Indiánů jako střet rituální civilizace, žijící v cyklickém čase a rozmlouvající s bohy, s profánní civilizací lineárního času a pragmatické improvizace. Vítězství Španělů bylo vítězstvím improvizace nad rituálem; bylo však zároveň prohrou, neboť – jak říká Todorov – „každé jednání má svou stránku rituální a improvizaci, každá komunikace je nezbytně záležitostí paradigmatu i syntagmatu, kódu i kontextu; člověk potřebuje komunikovat stejně tak se světem jako s lidmi“. Od časů dobytí Ameriky je naše schopnost cítit se v souladu se světem potlačena a nad oběma tábory, evropským i indiánským, visí mlčení bohů; „dobry divoch“, o němž Evropan sní, je ve skutečnosti mrtev či asimilován. „Druhého“ stále ještě zbývá objevit; avšak jeho poznání už nesmí být prostředkem k jeho ovládnutí, jak tomu bylo v případě Hernána Corteze, ale uznáním rovnosti, jež není uniformitou, a rozdílnosti, jež není podřízeností.

Toto téma se znovu ozývá i ve všech Todorovových dalších knihách, ať už se v nich hovoří o kolonialismu a antikolonialismu, rasismu, totalitarismu, situaci emigranta či roli intelektuála. Morální angažovanost jde v těchto textech ruku v ruce s metodologickou volností, jež se na první pohled jeví zcela protikladná metodologické přísnosti Todorovových prvních prací. Todorov ve svých posledních knihách vypráví „příkladné příběhy“, z nichž lze vyčíst něco

podstatného o člověku – jeho jedinečném osudu i společenské roli.

Pročítáme-li eseje jeho *Poetiky prózy*, můžeme se ovšem právem ptát: jsou Todorovy poslední texty vskutku tak vzdáleny jeho naratologickým analýzám? Není literatura také především vyprávěním „příkladných příběhů“?

V závěrečné stati souboru *Kritika kritiky* zrekapituloval Todorov svůj vlastní vývoj a vložil důvody svého odvratu od strukturalistických pozic. Konstatoval zde, že volba strukturální metody byla v jeho případě reakcí na „dogmatickou“ kritiku, jak ji poznal v rouše marxismu za svého bulharského mládí. Zdálo se mu tehdy, že je třeba „ochránit literaturu před dotykem se vším, co není ona sama“. Na počátku sedmdesátých let si však podle vlastních slov začal uvědomovat, že také „imanentistická“ kritika, jak ji realizuje strukturalismus, má své meze: imanentní kritik „sice vykládá smysl děl, ale jako by ho přitom nebral vážně; neodpovídá na něj, jako by nešlo o myšlenky, které se týkají lidských osudů; proměnil text v předmět, jež stačí co nejvěrněji popsat“. Kritik však nesmí umlčovat autora – který je v této situaci oním lévinasovským „druhým“ –, což činí, byť zcela rozdílným způsobem, jak dogmatická, tak imanentistická kritika.

Todorov v této stati pléduje za „dialogickou kritiku“, v níž žádný z obou hlasů – ani autorský, ani kritický – nemá výsadní postavení. Taková kritika nehovoří o dílech: hovoří k dílům a s díly. Znovu získává právo a povinnost vynášet soud: za otázkou „co autor říká?“ nutně následuje otázka „má pravdu?“. Literatura se tak znovu stává tím, čím kdysi byla a nač se téměř zapomnělo: diskursem orientovaným na pravdu a morálku. „Nebyla by ostatně ničím,“ dodává Todorov, „kdyby nám neumožňovala lépe pochopit život.“

Zůstává-li Todorovova *Poetika* jedním z nejučtějších dokumentů imanentistické kritiky, mezi studii *Poetiky prózy* nepochybně nacházíme i takové, které již vykročily směrem ke kritice dialogické.

JIRÍ PELÁN

REJSTŘÍK

- absurdní literatura 63
Adolf (Constant) 61n., 286nn., 290, 292nn., 296
agens 67n., 145, 147, 226, 294, 296n.
aktant 67, 223
alegorie 28, 163, 165, 196, 284
anafora 287
anagnorise 76
anachronie 44n.
anekdota 212
Anna Kareninová 27, 33
antecedent 129, 166
antifráze 27
antiteze 24, 33, 65, 83
antropologie 21, 91n.
Apollinaire 64
arbitrážnost znaku 162n.
argot 91
Aristoteles 16, 25, 30, 76, 292
Armance (Stendhal) 292, 296n., 298
The Art of Fiction (James) 18, 126
Askoldov 250
aspekt literárního textu
– sémantický viz sémantický aspekt
– syntaktický viz syntaktický aspekt
– verbální viz verbální aspekt
atribut (Propp) 223, 226
Aurelie (Nerval) 251
autenticita, autentický 103, 113n., 169, 209, 265
Autentická věc (James) 208n.
autor 55n. (implicitní), 63, 80, 104, 106n., 110, 113, 184, 208–216 (a dílo), 233 (vševědoucí), 250, 267, 269, 287, 290, 292n.
Bachtin, Michail 36n., 82, 85nn., 240n., 250n.
bajka 21
Bally, Charles 37nn.
Balzac 79
Barbey d'Aureville 77
Barthes, Roland, barthesovský 16, 58, 60n., 71, 223
Baumgärtner, Kl. 132
Beckett 53
Bédier 223
Béguin, A. 157
Benveniste, Émile 17, 38
Bési 268
bible, Písmo 159, 178
Blackmur 217
Blanché 231
Blanchot, Maurice 217
Bláznovy zápisky (Gogol) 253
Bloom, Harold 36n.
Boccaccio 51, 63, 66, 69, 77, 142–154, 191
Boas 143
Booth, Wayne 48
Boileau, Pierre 99, 107

- Bonnefoy, Yves 157
 Borges 133, 140n.
Bratři Karamazovi 56, 268
 Bremond, Claude 60, 67, 70, 226, 230
 Brøndal 231
 Brooke-Roseová, Ch. 27
 Browne, R. M. 28
 Buckle 247
Buddenbrookovi 59
 budoucnost 75, 109, 123nn., 192, 204n., 207, 233n., 278, 289
 Butor, Michel 59, 101
 Byron 253n.
- The Canary Murder Case* (Van Dine) 101
 cestopis 106, 128
Citová výchova 50, 52
Co dělat? (Černyševskij) 247
 Cohen, Jean 34
 Conrad 270–284
 Constant 61, 290, 293n.
 Coppola 289
- čas *viz* verbální aspekt
 časový řád *viz* syntaktický aspekt
 Čechov 62
 Černyševskij 86, 247n., 252, 264, 267
 čtenář 12, 30, 33, 41, 48n., 56, 63, 71, 75, 89, 104, 107, 109, 120, 139, 151nn., 172, 180n., 188, 195n., 198, 233 (vševědouc), 248, 282n., 287, 290, 294, 298, 300
 čtení, četba <lecture>, proces čtení 12nn., 75, 89, 180, 222n., 240, 285–300
- děj <action> 18n., 24, 60, 62, 69, 73–77, 126–129, 130, 145–149, 199, 225n., 230–234, 272, 294nn.
 – a postava 126n.
 – a povahový rys 293
- primární a sekundární (akce a reakce) 74–77
 – transitivní 128
 dějiny ideologií 14, 17
 dějiny literatury *viz* evoluce
Dekameron 51, 66, 68, 71n., 127, 140, 142–154, 190
 dekonstrukce 300
 deskripce *viz* popis
 detektivní román <roman policier> 63, 99–111, 240, 298
 – jeho druhy: černý r. 105–110; dobrodružný r. 106, 172; r. s napětím 108nn.; r. s tajemstvím 101–110, 172
- determinismus, deterministic-
 ký, determinovaný 58, 63, 122, 130, 206, 245nn. (totalitární), 292–295
- deviace (teorie deviace) 34
 dialog 18n., 35, 85n., 120, 251n., 267
diegesis 42
 Diderot 35n., 54
 digrese 114n., 131–135
 dílo 12–22, 56, 80, 84, 89, 99
 – a autor 208–216, 240
 diskurs 13, 107, 143, 248
 – a čas 40n. 43–47, 169
 – a estetická hodnocení 89
 – a fikce 40–56, 75, 77
 – a hlas 42, 53–56
 – a jeho mluvčí, adresát a předmět 38
 – a lež 119
 – a modus 40–43
 – a poetika 19nn., 80, 92
 – a pohled 41, 47–53
 – a předmět d. 233
 – a rétorika 21
 – a subjektivita 38
 – a syžet 43
 – a vyprávěč 53–56
 – a vyprávění 115–125, 238
 – axiomatický 59
 – celostný 85
 – difúzní 30
- emotivní (expresivní) 39
 – figuralita v d. 33
 – hodnotící 39
 – instance d. 59, 125, 169
 – jazykové vlastnosti d. 32–40
 – každodenní 165
 – kognitivní 92
 – kritický 221
 – lingvistická teorie d. 151
 – literární 15 (vlastnosti a funkce, struktura l. d.), 19, 30, 32n., 80n., 252 (literatura neboli d.)
 – d. o literatuře 21, 23
 – mimetické a diskursivní 247, 251
 – modalizace d. 213n.
 – modalizující 39
 – monovalentní 35–38
 – narativní 151, 288
 – nepřítomný 249n.
 – obecná věda o d. 21
 – objektivní 39
 – organizace d. 91
 – polyvalentní 35–38
 – přenesený 42n., 54
 – přímý (převzatý) 42n., 54
 – přítomný 249n.
 – referenční 286n.
 – sdělovací (účelový) 34
 – schizofrenický 299
 – smysl d. 37
 – struktura d. 15, 28 (symbolická), 108, 151 (narativního d.)
 – teorie d. 100
 – teleologický 59
 – transformace d. 80
 – typologie 31, 92
 – typy 14, 16, 65, 92
 – typy ve vyprávění (*Odyssea*) 115–121
 – užitý 65
 – věda o d. 93
 – vypovězený 56
 – vyprávěný 43
 – výpravny (Genette) 48
 – významová organizace d. 26
- zobrazující d. 43
 diskursivnost 55
dispositio 25
 divadlo 91
Doktor Faustus 56
Don Quijote 86, 252
 Dostojevskij 56, 79, 81n., 85nn., 114, 239–269
Dostojevskij (Gide) 239
 Doyle 56, 110
 drama 55, 71, 221
Drama (Sollers)
 Dubois, Jacques 27, 35
 Duhamel, Marcel 106
Duch (Gautier) 203
 Du Marsais 115
 Dundes 226
 Durand, D. 32
- elocutio* 25
 emitor 56, 296
 Empson, William 27
 Engelhardt 250
 epika 221
 epos 82, 114
 estetika 52, 83–89 (a poetika), 113, 208
 etika, etický *viz* morálka...
 etnologie 14
 evokace 24, 35, 37n., 41nn., 45, 80, 103, 286–296
 evoluce 78, 80n., 110 (vývojové etapy)
 exegeze 12
- fabule 43, 103
 fakt 296n.
 – literární: 20nn., 79 (Tyňanov), 92 (Jakobson)
 – sociální 20
 – symbolický 272nn.
 Faulkner 50, 53
 figura 28, 33n., 249, 260
 – gramatická (Jakobson) 34
 – její definice 33n.
 figuralita 33
 fikce (fikční text, fikční systém, fikční univerzum) 40, 43, 51, 113, 172, 247, 284, 287

- a čas 43-46
- a čtení 75, 285n., 291n., 295n.
- a diskurs 40-56, 75, 77
- a hlas 42
- a hodnocení 53
- a imaginární univerzum 40
- a logický a časový řád 58nn., 173
- a modus 42-43, 75n.
- a non-fikce 247
- a opakování 289
- a pohled 47
- a pravdivost 29nn.
- a realita 298
- a symbolizace 292
- a verbální aspekt 25, 53
- a vyprávěč 53-56
- narativní 47
- rozdíl mezi jazykovým a literárním systémem ve f. 24
film 25, 91, 289
filologie 20, 92
filosofie 14, 240, 252
filosofie jazyka 21
filtry narativní 287-290
Flaubert 50, 62, 184, 190n.
fokalizace 86
folklór 80, 130, 134, 166, 168
foném, fónický 39, 64, 84
fonologie 20, 25
Fontanier, P. 35
forma, formální 12, 26, 35, 38, 80, 83, 193, 195, 240, 247, 265, 292
formalisté ruští 16, 25, 36, 43, 60, 79, 103, 235
formule 37, 47, 237
Forster, Edward M. 58, 281
Fourier 248
Frank 267
Frege 29
Freud 17, 143
Frye, Northrop 31
fukce 222, 282, 293nn.
- Barthes 61, 71, 223
- Propp 66, 73, 223
fyziologie 92

Galland 127, 130n., 133, 135, 137, 140
Galton 182
Garnierovi, I. a P. 64
Genette, Gérard 41n., 44, 46, 48
geneze (Tyňanov) 78nn.
geometrie 17, 65
gesto 36, 91, 103, 170, 187, 216, 267nn., 272n.
Gide 239, 245
Gil Blas 72
Girard, René 32, 255
Goethe 89
Gogol 79, 253
Gombrowicz 63
Gončarov 253
gradace 24, 33, 64n., 191, 196, 203
gramatika, gramatický 20, 27, 39, 42, 64n. (gramatické kategorie), 74, 92, 131, 142n.
- univerzální 142n., 228
- g. vyprávění (narativní g.) 142-154, 227; viz též syntaktický aspekt
Greimas, Algirdas-Julien 32, 223, 227n., 231
Grossman 250
hádarka 236n.
Hammett 50, 63, 106, 109n.
Hamon, Ph. 60
Hegel 84
Hemingway 294
hermeneutika 13n., 27n.
Highsmithová, Patricie 110
Himes, Chester 107
historie (historická věda) 28, 65
hlas viz verbální aspekt
Hledání ztraceného času 49, 114
hledisko viz *point of view*
Hluk a zuřivost 50
hodnocení 234n.
- a transformace 234n.
- jako diskurs 38nn.
- jako kategorie pohledu 52n., 77, 289
- estetické 83-89, 113

hodnotový systém 293
Homér 123
Horatius 30
hra 26, 35, 59, 91, 200, 265, 269
Huet, Pierre-Daniel 28n., 31
Hugo 190
hymnus 178
hyperbola 27
Chandler 106, 109n.
Chapelain 30
charakter, charakteristika 126, 128nn., 145n. (vlastnost), 190, 250n., 293nn.
Chase, James Hadley 107n.
Chrást Matky Boží v Paříži 190
Christie 52, 102
idea, ideje 24, 247-251, 265, 294
ideologie, ideologický 60nn., 92, 240-247; viz též dějiny ideologií
Idiot 268
Iles, Francis 110
iluze 42, 46, 52, 76, 195, 203, 297n.; viz též lež, pravdivost
index (Barthes) 61, 71, 128, 223
Ingarden, Roman 41
inkluze 27, 69
interpolace 113nn., 133
interpretace 12, 27n., 77, 124, 135, 157-160, 162n., 165n., 173n., 196, 198, 217, 235, 267, 272-275, 279, 284, 291-294, 296
- a autor 293n.
- a dějiny literárního výzkumu 21
- a hermeneutika 13n., 27n.
- a kritika 12n., 27n., 80, 240
- a poetika 12-17, 21, 26, 90
- a pohled 49n., 76n.
- a popis 13n.
- a sémantický aspekt textu 26
- a věda 14n., 21
- a žánry 81
- chybná 50, 52, 76

- nepravá 162n.
- paradigmatická 227
introspekce 290, 295
inventio 25
Irish 110
Ivanov, Vjačeslav 250
Jakub fatalista 35, 54
Jakobson, Roman 16, 34, 64n., 90, 92
James 18n., 25, 49, 51, 53, 77, 84nn., 126nn., 130, 180-220, 235
jazyk 16n., 20 (a literatura), 24, 31n., 34n., 38n., 52, 54, 65, 73, 79n., 92, 142nn., 148, 154, 162, 231, 234, 249, 265, 268n., 275, 291
Jauss, Hans Robert 81
Jolles, André 80
Jones 163
Joyce 39, 59, 62
Kafka 59, 63, 87
kakofonie 86
Kaligramy (Apollinaire) 64
Kant 247
Kartouza parmská 100
kauzalita 24, 58nn., 60, 62n., 65, 69n., 81, 127-130, 166 (událostní a filosofická), 173, 195 (přirozená a nadpřirozená), 230, 292n.
kázání 91 <exhortation>, 178 <sermon>
každodennost 62
Khawam, René 127, 131nn., 135nn.
Kilwardby, Robert 142
klišé 37 (teorie k.)
kód 20, 110, 149, 161, 165n., 179
- básnický 14
- symbolický 77, 235
Komarovič, V. 247
komedie 29, 81
komické 113 (a vážné)
kompozice 25, 191
konfigurace 24
konsekvence 128, 130

konsekvence 128n.
konsekvent 129, 166
konstativum 119n., 232
konstrukce 24, 41, 49, 54, 115,
145 (k. vyprávění), 216,
282nn., 285–300 (čtení
jako k.)
korespondence 212
krása 38n., 83nn., 88n., 117n.,
174, 247, 254
kritik, kritici 13, 18n., 32, 83,
181, 198, 217, 240, 250, 263,
267, 284
kritika
– a hermeneutika 27n.
– a poetika 12n., 78, 80
– a pravda 220
– a předpisování žánrů 100,
221
– jako/a interpretace 12n.,
27n., 80, 240
– klasicistická 99n.
– odbornická 113 (učená),
115, 240
– psychologická 15, 210
– realistická 210
– sociologická 15
– umělecká 13
– vědecká 13

Laclos 46
Lämmert, Eberhard 44, 81
láska (ve vyprávění) 62, 219,
268
Leblanc, Maurice 110
Lejeune, Philippe 82
Lermontov 253n.
Le Sage 72
Lessing 21, 97
Levin, S. 34
Lévi-Strauss, Claude 73, 224,
227n., 231
lexikum, lexikální 27, 39, 67,
80, 144, 229, 234, 287
lež 28 (a román), 119nn., 123,
251, 280; viz též iluze
Lilbezné místo (James) 199nn.
Lichačov, Dmitrij S. 44
lingvistika 16n., 20 (a poetika),

24, 26, 34, 40, 92, 131, 142n.,
228, 286
literárnost 15, 90, 155n. (litera-
tura)
locus communis 73, 294
logický řád viz kauzalita; syn-
taktický aspekt
logika (věda) 27nn., 59, 67, 286
Lubbock, Percy 47n., 84, 86n.
lyrika 24, 221; viz též poezie

Macbeth 114
Mac Coy, Horace 108
Malá paní (Kafka) 59
malířství 24, 47n.
Mallarmé 20, 64
Manfred (Byron) 253n.
Mann, Thomas 56, 59, 89
Manon Lescaut 139
Maškaráda (Lermontov) 253n.
Maud-Evelyn (James) 203nn.
Maupassant 184
Mauriac 86n.
Mendilow, A. A. 44
metafora 26n., 32, 37, 47, 140,
162, 275
metoda 17
metodologie 20nn., 234
metonymie 27, 250
metrum 100
mimesis (nápodoba), mimetic-
ký 42, 247, 286, 251
mise en abyme 77
modálnost (způsob narativní
věty, modální věta) 74. (mo-
dalita), 87, 124 (narativní
modalita, prorocké futu-
rum), 148–151, 232
– indikativ 148
– obligativ 74, 149, 151
– optativ 149, 151
– podmiňovací způsob 149nn.
– předpověďací způsob 149nn.
modlitba 91
modus viz verbální aspekt
morálka, morální 52n., 61, 79
(moralisté), 106, 139, 166,
215, 240, 264n., 268, 296
morfém 38

morfologie 25
motiv 222, 237, 268
– Propp 223
– Tomaševskij 68, 70, 223,
226
– Veselovskij 66
mrav 66, 106, 197, 294
Mr. Ripley (Highsmithová) 110
Mrtvé duše (Gogol) 253
Müller, G. 44
Myšlenky (Pascal) 251
mýtus 92

narace <narration> 19, 25
(modality n.), 49, 144, 183
naratář <narrataire> 56, 285
narcejac, Thomas 99, 107
naturalismus 30n.
Nebezpečně známosti 46, 50, 72
Někrasov 253
Nepojmenovatelný 53
Nerval 251
Nietzsche 239, 251, 256
Nona Vincent (James) 203
norma 29n., 100n. (estetická),
292 (n. čtení)
novela 69, 71n. (příkladná),
145, 152n., 180n., 184, 186
(jamesovská), 198, 208, 235n.

obecné mínění 30n.
objektivita, objektivní 13,
38n., 49nn., 77, 205, 223,
250, 265
obnažení postupu 133
Obrazec v koberci (James)
181n., 188, 217
obsah 43, 193, 292
Odysseia 82, 86, 112–125, 127n.,
171
Odysseus (Joyce) 39n.
Ohmann, Richard 193
Oltář mrtvých (James) 206nn.,
212
opacita 119, 122
opakování 33n., 65, 69, 114,
123n., 173, 289, 295
operátor 228nn., 234
Opevněný tábor (Powys) 51

organizace díla 40
označování <signification>
26n., 251, 290–295

Paní Bovaryová 33, 40, 190
parabola 274
paradigmatické vztahy 24, 27,
152, 212, 226n., 252
paralelismus 44, 65, 169
parodie 35n., 79, 252n.
Parry, Milman 37n.
Pascal 251
patients 67, 296n.
Paul, H. 146
Pauphilet, Albert 157, 166, 168,
174, 178
Peirce, Charles Sanders 34
performativum 119n., 232
perspektivita (Bremond) 226
Piaget, Jean 299
Plášť (Gogol) 253
Platón 42
podobenství 160, 282
poetická funkce (Jakobson) 65
poetika 11–22
– a diskurs 19nn., 80, 92
– a estetika 83–89
– a hodnota díla 84–89
– a interpretace 15nn., 21,
26, 90
– a kritika 12n., 78, 80
– a lingvistika 20
– a literární historie 78–83
– a obecná sémiotika 21
– a ostatní vědy 15, 17nn.,
20n., 90
– a pohled 48
– a struktura díla 19n., 89
– a strukturalismus 19n.
– a žánr 66n., 85
– Dostojevského (Bachtin)
82, 85, 250
– folklorní 66
– historická 81, 83
– historie a smysl terminu
15n., 25, 83
– jako přechod 90–93
– její hranice 29, 88
– její předmět 15, 90

signifikát 251
Sir Dominick Ferrand (James)
 185, 203, 212
Sir Edmund Orme (James)
 194n., 198n., 203
 Skaftymov 267
 skutečnost viz život...
 Smollett 46
 smrt (ve vyprávění) 62, 102,
 117n., 135–138, 201–208,
 217nn., 271n., 276, 278nn.,
 282
Smrt Ivana Iljiče 44
Smrt Iva (James) 210nn.
 smysl 12, 14n., 24, 26, 79 (a ge-
 neze), 119, 129, 155, 158,
 164n. (doslovný a alegoric-
 ký), 175n., 178n., 204 (obraz-
 ný), 220, 238, 268, 273, 281
 sociologie 14n., 17n., 79, 90,
 252, 295
 Sollers, Philippe 65, 217
Soukromý život (James)
 211n., 216
 souměznost <contiguïté> 159,
 172n.
 Spitzer, Leo 157
Srdce temnoty 270–284
 Stankiewicz, E. 39
 statut (Whorf) 73n., 231, 237
 Steiner, George 239
 Stendhal 296
 Sterne 35n., 128
 Stierle, Karlheinz 81
 struktura 150, 226n.
 - a geneze textu 79
 - a hodnota díla 84, 88n.
 - a literární evoluce (dějiny)
 81
 - a žánrové pravidlo 109, 110
 - abstraktní 11, 15, 19n.
 - časová 59
 - díla 81n., 84n., 88n., 100
 - elegie 221 (rytmická)
 - gramatické s. 84
 - jamesových novel 216
 - jazyků 142n. (společná)
 - jinakosti 265 (v *Zápisčích*
z podzemí)

- lidské psychiky 31
 - lingvistické s. 20
 - literárního diskursu 15, 28
 (symbolická), 108
 - narativního diskursu 151
 - obrazu 48
 - prostorová 63nn.
 - psychická 264 (člověka
 v *Zápisčích z podzemí*)
 - sekvencí 72
 - syntaktická 149
 - témata literatury jako
 strukturované celek 31
 - textové s. 57–65
 - vložení 131n. (jeho for-
 mální s. a s. stejnojmenné
 gramatické formy)
 - vyprávění 131, 134,
 166–174, 222 (u Proppa)
 - zápletky 40, 145
 strukturalismus 25, 60, 83,
 - a poetika 19n.
 strukturální lingvistika 156
 styl 25, 32, 36n., 42, 103n., 108,
 113 (stylová jednotka), 192n.
 (Jamesův)
 - přímý, nepřímý styl a vy-
 právěný diskurs (Genette)
 42n., 45
 stylistika 25, 37
 subjektivita, subjektivní 38n.,
 49nn., 77, 89, 233n., 251 (in-
 tersubjektivní)
 substitute 172n., 231 (lexikál-
 ní), 234
 symbolizace 24 (systém), 80
 (symbolika), 91n. (symbo-
 lismus, symbolická aktivita,
 symbol), 143 (gramatika
 symbolických aktivit), 162
 (s. systém), 164, 173, 175,
 235 (s. kód), 251n. (symbo-
 lizující a symbolizované),
 269 (s. okruh), 272nn. (s. fak-
 ty), 284
 - a označování 27, 251,
 290–295
 symetrie 34, 64n., 173, 212, 296
 synekdocha 27, 47, 190
 syntagmatické vztahy (v ná-
 slednosti) 24, 27, 152, 227,
 252
 syntaktický aspekt 24nn.,
 57–77, 222
 - a ruský formalismus 25
 - *dispositio* 25
 - jako „sestavení událostí“
 v tragédii (Aristoteles) 25
 - narativní syntax (narativ-
 ní jednotky) 65–72: věta
 26n., 32, 66–70, 76, 128n.,
 145n., 222n., 237 (narativ-
 ní slovní druhy 67nn.,
 72–77, 144–148; způsob
 148–151; věty alternativní,
 fakultativní a obligatorní
 152n., 237); sekvence 40,
 66, 69nn., 222n., 226,
 235nn. (kombinace se-
 kvencí: vložení /vkládání/
 71, 131–135, 140 /autovlo-
 žení/, 173, 193; zřetězení
 /zřetězování/ 72, 127, 152,
 173; střídání čili provazo-
 vání); text 66, 71n., 222;
viz též predikát
 - specifikace a reakce
 72–77; *viz* transformace
 narativní
 - textové struktury 57–65:
 logický a časový řád
 58–65 (mytologické vy-
 právění 60n., 65; ideolo-
 gické v. 61n.), 140, 151n.,
 173; prostorový řád 63–65,
 151n., 173
 - vztahy konfigurace a kon-
 strukce 24
 - vztahy syntagmatické (*in*
praesentia) 24
 syntaxe 25, 132, 142
 syntéza 83
 syžet 43, 103n., 236
 Šahrazád *viz Tisíc a jedna noc*
Šelma v džungli (James)
 217nn.

Šklovskij, Viktor 36, 72,
 235nn., 241
 špionážní román 63, 106

tenor (Richards) 27, 43, 122
 teze 83
 Thibaudet, Albert 100
Tisíc a jedna noc 72, 126–141,
 195
 Tolstoj 44, 85
 Tomaševskij, Boris 57n., 68,
 70n., 223, 225
 tragédie 81, 295
 transformace narativní 69, 80,
 221–238 (prosté /specifika-
 ce/ 228–231, 237; komplexní
 /reakce/ 228n., 232nn.), 291;
viz též syntaktický aspekt
 transparence 34, 119
 triáda (Bremond) 230
 triviální literatura 63, 101
 tropy 27n. (tropologie), 33, 64
 Trubeckoj, Nikolaj 156n.
 tvar 139
 Tyňanov, Jurij 78n.
 typ (a žánr) 81, 85

univerzálie 100
 univerzum
 - fiktivní 41, 47, 51, 54, 76
 - imaginární 40n., 151,
 286nn., 290nn., 295n.
 - knihy 196
 - percepční u. postav 75
 - zobrazené 43
Uražení a pontžení 253
 Uspenskij, Boris 48, 51
Utažení šroubu (James) 197n.

Valéry 15n.
 Van Dine, S. S. 101n., 106–109
 variabilita 80–83
 vážné *viz* komické
 věda 14n., 17n., 20nn., 90nn.,
 221, 246
 - humanitní 13, 17, 91
 - literární, v. o literatuře 11,
 16, 18n., 90nn.
 - o diskurzech 93

- vehicle* (Richards) 27
 verbální aspekt 25n., 40–56, 75, 222
 – a *elocutio* 25
 – a modalita narace 25
 – a *points of view* 25
 – a stylistika 25
 – jeho kategorie 40–56: čas 40–47, 103n. (časové inverze), 129, 288nn.; hlas 42, 47–56, 86, 279, 282; modus 40–47, 76, 288, 290; pohled 41, 47–56, 76n., 81 (evoluce pohledů), 84, 86n. (pohled „s“), 104, 188nn. (nepřímý p., technika pohledů), 203n., 256, 261–266, 288nn.
- Veselovskij, Alexandr 66, 224
 vid (vidy děje) 73, 129, 148, 226
 – a vidové transformace 231
 – durativnost–momentánnost 129, 231
 – inchoativum 74, 226, 231
 – iterativnost–ne–iterativnost 129, 146, 231, 289
 – progresivum 74, 231
 – suspensivnost 231
 – terminativum 74, 231
- V kleci* (James) 186–189, 191nn.
 vkus 89
 vložení *viz* syntaktický aspekt
Vražda milionáře Ackroyda (Christie) 52, 108
Vražda v Orientu expresu (Christie) 102
Vrh kostek 64
 vsuvka 113
Všední příběh (Gončarov) 253
 výpověď 38n., 59 (časovost v.), 119n., 124, 140, 250, 288
 – adresát v. 56
 – subjekt v. (postava) 55, 86, 151
 vypovídání (proces v., vypovídací akt) 38nn., 42, 59 (časovost v.), 89, 119, 121, 124, 135, 140n., 234, 249n., 288
 – subjekt v. (vypravěč) 39, 43, 53nn., 75, 86n., 124, 148–151, 179, 250
 vypravěč(ka) 39, 50, 52–56, 59, 85nn. (vědomí v.), 103, 105, 108, 120n., 123, 137, 141, 195n., 198, 201, 211, 217, 233, 242nn., 246, 248, 253–257, 260n., 263, 267, 288; *viz též* vypovídání (subjekt v.)
 – vševědoucí v. 51, 188
 vyprávění; *viz též* gramatika vyprávění, struktura vyprávění
 – a jazyk 154
 – a nepřítomná příčina (u Jamese) 183
 – autorské 43
 – dobrodružné 270n.; *viz též* dobrodružný román
 – fantastické (*ghost story*) 195n., 198
 – figurativní 115
 – ideologické 60nn.
 – iterativní 46
 – lidé–vyprávění 131
 – moralizující 196
 – mytologické 60n., 65, 82, 272
 – narativní a rituální (profánní a posvátné) 167–174, 176
 – v. o vyprávění(ch) 121, 134
 – v.–označující (*Putování za sv. grálem*) 157–166
 – podobnost a odlišnost 238
 – podvojně (*Putování za sv. grálem*) 158
 – polyfonické nebo dialogické–monologické (Bachtin) 82, 85, 250
 – polyvalentní a dvojnásobně 178
 – poznávací (gnoseologické) 272
 – primitivní 112n., 115, 121
 – psychologické (apsychologické) 60, 127n.
 – rámcové (r. příběh) 131, 133n., 138, 173, 282
 – referenční 122
 – repetitivní 46, 289
 – s doplňkem 138–141
 – singulativní 46
 – teorie v. 222
 – verbální a neverbální 42n.
 – vložení (v. příběh) 131, 133, 135, 138 *viz též* vložení
 – zarámování 138–141
 – zázračný příběh 195
 – v.–život 137
- Výrostek* (Dostojevskij) 114
Výstřed (Puškin) 253
Vyznání (Rousseau) 265
- Wallerand, G. 143
 Whorf, Benjamin Lee 150, 231
 Williams, Charles 110
- Zámek* 87
Zápisky z podzemí 56, 239–269
 zápletka 27, 40, 56, 58, 76, 80, 85, 110, 125, 131, 135, 137, 139, 145, 153, 170, 173, 179, 185, 189, 191n., 212, 214, 260, 278, 296n.
 zápor 73
Z lásky k Imabelle (Himes) 107
Zločin a trest 240, 268
 znak 21, 162, 164
Známka času (James) 205, 212
- zobrazení (zobrazování) 41, 43, 286, 299
 – gestické 91
 – malířské 91
 – zobrazené události 255
 – zobrazený čas 59
 – zobrazený život 107
 – zobrazované prostředí 106
- způsob narativní věty *viz* modalnost
 zřetězení *viz* syntaktický aspekt
 Zumthor, Paul 157
- Žádné orchideje pro slečnu Blandishovou* (Chase) 101
Žák (James) 189
 žánr 28, 99–111 (a detektivní román), 223
 – a interpretace 81n.
 – a pravdivost literárního textu 29nn.
 – a typ 81n.
 – dialogický–monologický 85n.
 – obecné mínění jako ž. 30n.
 – žánrová pravidla 29nn., 100, 198
 – žánrový systém (teorie ž.) 221n.
 život (skutečnost) a literatura (umění) 28nn., 124, 135–138, 209–216, 254
Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho 35, 56, 115, 123

- 8) Hra s jinakostí: *Zápisky z podzemí* (JP) /239
 9) Poznání prázdna: *Srdce temnoty* (LV) /270
 10) Čtení jako konstrukce (LV) /285

Ediční poznámka /301

Od struktury k dialogu (Jiří Pelán) /303

Rejstřík /321

(JP = Jiří Pelán, LV = Libuše Valentová)

OBSAH

Poetika (JP)

Poznámka ke knižnímu vydání /9

I DEFINICE POETIKY /11

II ANALÝZA LITERÁRNÍHO TEXTU /23

- 1) Úvod. Sémantický aspekt /23
- 2) Rejstříky promluvy /32
- 3) Verbální aspekt. Modus. Čas /40
- 4) Verbální aspekt. Pohledy. Hlas /47
- 5) Syntaktický aspekt. Textové struktury /57
- 6) Syntaktický aspekt. Narativní syntax /65
- 7) Syntaktický aspekt. Specifikace a reakce /73

III PERSPEKTIVY /78

- 1) Poetika a literární historie /78
- 2) Poetika a estetika /83
- 3) Poetika jako přechod /90

Výběrová bibliografie /93

Poetika prózy

- 1) Typologie detektivního románu (LV) /99
- 2) Primitivní vyprávění: *Odysseia* (JP) /112
- 3) Lidé-vyprávění: *Tisíc a jedna noc* (JP) /126
- 4) Gramatika vyprávění: *Dekameron* (LV) /142
- 5) Putování za vyprávěním: *Grál* (JP) /155
- 6) Tajemství vyprávění: Henry James (JP) /180
- 7) Narativní transformace (LV) /221

EDICE PAPERSEK
SVAZEK TŘETÍ

Tzvetan Todorov

Poetika prózy

Podle vydání uvedených v ediční poznámce
přeložili Jiří Pelán a Libuše Valentová

Ediční poznámku a doslov napsal Jiří Pelán

Rejstřík sestavil Robert Krumphanzl

Typografie Vladimír Nárožník

Vydalo nakladatelství TRIÁDA,

Nuselská 39, 140 00 Praha 4,

v roce 2000 jako svou 28. publikaci

Redaktor Robert Krumphanzl

Sazba z písma Walbaum

Petr Teichmann

Vydání první

Tisk Akcent, Vimperk

Počet stran 336

Náklad 1000 výtisků

ISBN 80-86138-27-5



9 788086 138275