

Efekt reálného

Když Flaubert popisuje sál, ve kterém stojí patronka Félicité paní Aubainová, říká nám, že se „na starém pianě pod barometrem vršila pyramida krabic a kartonů“,¹ a když Michelet líčí smrt Charlotty Cordayové, vypráví o tom, že měla ve vězení před příchodem kata návštěvu malíře, který ji namaloval, a upřesňuje, že „po půldruhé hodině někdo tiše zaklepal na dvířka, která byla za ní“,² vytvářejí tito autoři (stejně jako mnoho jiných) označení, jichž si strukturální analýza, vyzdvihující a systematizující podstatné mechanismy vyprávění (*récit*), obvykle nevnímá: buď se odstraňují z inventáře všechny (vzhledem ke struktuře) „přebytečné“ detaily (a nemluví se o nich), nebo se s těmito detaily zachází (sám autor těchto řádků měl to pokušení)³ jako s „výplňky“ (*remplissages*) (katalyzátory [*catalyses*]) určenými funkčně nepřímou hodnotou, které tím, jak se hromadí, konstituují jakýsi index povahy či nálady, a mohou tak být nahrazeny strukturou.

A přesto se zdá, že snaží-li se analýza být vyčerpávající (a jakou hodnotu by mohla mít metoda, která by nesvědčila o celistvosti svého objektu, tedy v tomto případě o celé ploše narativní tkáně?) a dosáhnout absolutního detailu, nedělitelné jednoty a prchavého přechodu, aby jim tak přidělila nějaké místo ve struktuře, musí se nevyhnutelně potýkat s označeními (*notations*), které žádná funkce (ať je sebenepřímější) nezdůvodňuje: tato označení jsou (z hlediska struktury) skandální, nebo, což je ještě znepokojivější, zdají se být svázána s jistým *přepychem* narace (*narration*), která plýtvá „zbytečnými“ detaily, a místy tak vyzdvihuje hodnotu narativní informace. Neboť je-li ve Flaubertově popisu možné vidět v označení piana jakýsi index měšťácké životní úrovně jeho majitelky a v označení kartonů znak nepořádku a jakoby opuštěnosti, způsobilý konotovat atmosféru domu Aubainů, žádná účelovost se nezdá zdůvodňovat referenci barometru — objektu, který není ani nevhodný, ani signifikantní, a nepatří tak na první pohled do řádu *podstatného*. Stejná obtíž vyvstává při pokusu strukturálně vysvětlit všechny detaily v Micheletově větě: to, že kat přichází po malíři, je nezbytné pro vyprávění; čas, který vyplňuje onu pauzu, velikost a poloha dveří jsou však zbytečné (téma dveří a neslyšnost, s níž klepe smrt na dveře, mají však nespornou symbolickou hodnotu). Přestože jich není mnoho, „zbytečné detaily“ se zdají nevyhnutelné: všechna vyprávění, alespoň ta západní vyprávění běžného typu, vždy nějaké mají.

Nesignifikantní označení⁴ (a bereme tento výraz doslova: zjevně unikající sémiotické struktuře vyprávění) je spřízněno s popisem (*description*), přestože se zdá, že objekt je denotován pouze jedním slovem (slovo samo o sobě ve skutečnosti neexistuje: Flaubertův barometr neodkazuje jen na sebe, je situován a uchopen v referenčním a současně i syntaktickém syntagmatu); tím je podtržen enigmatický charakter jakéhokoli popisu, o kterém bychom si měli něco říci. Obecná struktura vyprávění, alespoň ta, která byla až dosud porůznu analyzována, se jeví esenciálně *předurčená*. Budeme-li schematizovat do extrému a nevezmeme-li v úvahu mnohé odbočky, retardace, zvraty a zklamání, jež vyprávění tomuto schématu institucionálně ukládá, můžeme říci, že v každém spoji narativního syntagmatu říká někdo hrdinovi (nebo čtenáři, na tom zde nezáleží): pokud budete jednat tímto způsobem, pokud si vyberete tuto alternativu, dostanete toto (*nepřímý* charakter těchto předurčení tím nezpochybnuje jejich praktickou povahu). Popis je něco zcela jiného: ten žádnou předběžnou stopu nenes; jeho „analogická“ struktura je čistě sumarizační a neobsahuje onu cestu výběru a alternativ, která zobrazuje naraci (*narration*) jako rozlehlou *ústřednu* (*dispatching*) vybavenou referenční (a ne již pouze diskurzivní) časovostí. A to je opozice, která má svou antropologickou důležitost: když jsme si pod vlivem prací von Frische začali představovat, že včely by mohly mít nějakou vlastní řeč, bylo třeba konstatovat, že disponují-li tato zvířata jakýmsi předem daným systémem tance (nutným ke sběru potravy), nepodobá se v ničem *popisu*.⁵ Popis se tak jeví jako jakási „vlastnost“ takzvaných vyšších jazyků a není (zdánlivě paradoxně) zdůvodněn žádnou dějovou či komunikační účelností. Jedinečnost popisu (či „zbytečného detailu“), jeho samota v narativní tkáni vytyčuje otázku, která má pro strukturální analýzu tu největší závažnost. Otázka je následující: Je ve vyprávění všechno signifikantní?

A jestliže ne, tedy přetrvávají-li v narativním syntagmatu některé nesignifikantní končiny, jaký je s konečnou platností, dá-li se to tak říci, význam této nesignifikantnosti (*signification de cette insignifiance*)?

Především je třeba připomenout, že západní kultura v jednom ze svých hlavních proudů nijak nezbavila popis smyslu (*sens*) a obdařila jej účelností, kterou literární instituce naprosto uznávala. Tímto proudem je rétorika a onou účelností je „krásno“: popis měl po dlouhou dobu estetickou funkci. Antika přidala velmi brzo ke dvěma výslovně funkčním diskurzivním žánrům, soudnickému a politickému, žánr třetí, epideiktický: pompézní projev určený k obdivu posluchačstva (a ne již k jeho přesvědčování), který v zárodku obsahoval — ať už byly rituální zákonitosti jeho užití jakékoli, chvála hrdiny či nekrolog — samotnou ideu estetické účelnosti řeči. V alexandrijské neorétorice (druhého století po Kristu) panovalo hotové nadšení pro *ekfrasis* — brilantní oddělitelný kousek (mající svůj účel v sobě samém, nezávislý na veškeré funkci celku), jehož účelem bylo popsat místo, čas, postavy či umělecká díla; tato tradice se zachovala i během středověku. V této epoše (což dobře ukázal Curtius)⁶ není popis podřízen žádnému realismu, jeho pravdivost (nebo dokonce pravděpodobnost) je naprosto nedůležitá: nic nebrání tomu rozmístit lvy či olivovníky po nějaké severní zemi. To jediné, co má váhu, jsou omezení, která popisný žánr dává. Pravděpodobnost zde není referenční, ale diskurzivní: jsou to diskurzivní žánrová pravidla, kdo tu poroučí.

Přeneseme-li se k Flaubertovi, pochopíme, že estetický účel popisu je ještě stále velmi silný. Popis Rouenu v *Paní Bovaryové* (byl-li vůbec jeho referent reálný) je podřízen tyranským omezením toho, co musíme nazvat estetickým pravděpodobným, jak to dokazují úpravy věnované této pasáži v šesti následných redakcích.⁷ Nejprve si všimněme, že úpravy vůbec nevycházejí ze zvýšeného ohledu na model: Rouen nahlížený Flaubertem zůstává stále stejný, nebo přesněji: změní-li se nepatrně v jedné z verzí, je tomu tak pouze proto, že je nezbytné zaostřit obraz či vyhnout se zvukové redundanci, ztracované pravidly vysokého stylu, nebo také „udat“ půvab zcela náhodného výrazu.⁸ Pak uvidíme, že popisná tkáň, která má v případě *Rouenu*-objektu na první pohled značnou důležitost (svým rozměrem a péčí o detail), není vlastně ničím jiným než jakýmsi podložím určeným k prostření několika metaforických perel, neutrálním a prozaickým vehikulem, které obaluje vzácnou symbolickou substanci, jako by byly na Rouenu důležité jen rétorické figury, kterým se propůjčuje pohled na město, jako by byl Rouen významný jen svými substitucemi (*stěžně jako lesy jehel, ostrovy jako na místě utkvělé černé ryby, mraky jako vzdušné vlny tiše se lámající o pobřežní útesy*). Nakonec vidíme, že veškerý popis je vytvořen ke sladění Rouenu s malbou: řeč si na sebe bere zobrazenou scénou („Viděn takto shora, celý ten kraj měl nehybný vzhled jako nějaký obraz“);⁹ spisovatel zde naplňuje definici, kterou dává Platón umělci, jenž je tvůrcem třetího stupně, neboť imituje to, co je již simulací esence.¹⁰ I kdyby byl tedy popis Rouenu naprosto nevhodný vzhledem k narativní struktuře *Paní Bovaryové* (nemůžeme jej přiřadit k žádné funkční sekvenci, ani k žádnému povahovému, náladovému či inteligenčnímu označovanému), není nijak skandální, je odůvodněn, když ne logikou díla, pak alespoň literárními zákonitostmi: jeho „smysl“ existuje, nezávisí na věrnosti modelu, ale na věrnosti kulturním pravidlům reprezentace.

Nicméně estetický účel flaubertovského popisu je naprosto smíšen s „realistickými“ imperativy. Vypadá to, jako by přesnost referentu nadřazeného či nezávislého na všech jiných funkcích sama poroučela a zdůvodňovala, jak jej popsat nebo — v případech popisu zredukovaného na jediné slovo — denotovat. Estetická omezení se zde prostupují — alespoň jakožto alibi — s omezeními referenčními: je pravděpodobné, že kdybychom urychleně přijeli do Rouenu, pohled, který by se nám naskytl při sestupu se svahu vedoucího k městu, by „objektivně“ nebyl odlišný od panoramatu, které popisuje Flaubert. Tato směs omezení — jejich opakovaná výměna — má dvojí výhodu: jednak estetická funkce dodávající smysl „úryvku“ zamezuje tomu, co bychom mohli nazvat opojení z označení, neboť od chvíle, kdy by diskurz nebyl veden a omezován strukturálními imperativy historiky (funkce a indexy), nic už by nemohlo určovat, proč zastavit detaily popisu právě zde, a ne jinde. Kdyby nebyl popis podřízen estetickému či rétorickému výběru, veškerý „pohled“ by byl diskurzem nevyčerpateľný: vždy by existoval

nějaký kout, detail, barevné či prostorové odstínění, ke kterému by se dalo něco dodat. A na druhé straně, budeme-li pokládat referent za skutečný a předstírat, že ho otrocky následujeme, realistický popis se vyhne zachvácení fantasmatickou aktivitou (opatření, které se jeví nezbytným pro „objektivitu“ sdělení). Klasická rétorika v jistém smyslu institucionalizovala fantasma pod označením zvláštní figury — hypotypózy —, pověřené „dát spatřit věci posluchači“ vůbec ne neutrálním, konstatujícím způsobem, ale naopak způsobem ponechávajícím reprezentaci veškerý lesk touhy (to tvořilo součást hluboce osvětleného projevu s barvitými rysy: *illustris oratio*). Deklarativně odmítaje omezení rétorického kódu, musí hledat realismus nové opodstatnění popisu.

Nepřekonatelné pozůstatky funkční analýzy mají společné to, že denotují, co obvykle nazýváme „konkrétní reálno“ (nepatrná gesta, přechodné postoje, nevýznamné předměty, redundantní slova). Čistá a jednoduchá „reprezentace reálného“, prostý vztah „toho, co je“ (nebo bylo), se tak jeví jako odolávání vůči smyslu. Tato rezistence stvrzuje velkou mytickou opozici žitého (žijícího) a srozumitelného; stačí připomenout, že v ideologii naší doby je obsedantní reference „konkrétního“ (v tom, co se rétoricky požaduje po humanitních vědách, literatuře, chování) namířena vždy jako válečná zbraň proti smyslu, jako by nějakou výjimkou ze zákona to, co žije, nemohlo signifikovat — a obráceně. Rezistence „reálného“ (pochopitelně v jeho psané formě) vůči struktuře je velmi omezena ve fiktivním vyprávění, jež je ze své definice vystavěné na modelu, který ve svých hlavních rysech nemá jiná omezení než srozumitelnost. Totéž reálno se však stává esenciální referencí v historickém vyprávění, které by mělo přinášet „to, co se skutečně stalo“: co tedy záleží na nefunkčnosti detailu, jakmile denotuje, „co se odehrálo“. „Konkrétní reálno“ se stává dostatečným odůvodněním řeči (*du dire*). Historie (historický diskurz: *historia rerum gestarum*) je ve skutečnosti modelem těchto příběhů, které dovolují zaplnit mezery svých funkcí strukturálně přebytečnými označeními, a je logické, že literární realismus byl s přesností na několik desetiletí současně „objektivní“ historie, k čemuž je třeba dodat aktuální vývoj technik, děl a institucí založených na neutuchající potřebě autentifikovat „reálno“: fotografie (bezprostřední svědek „toho, co zde bylo“), reportáž, výstavy starověkých nálezů (dostatečně to ukazuje úspěch Tutanchamónovy *show*), turistické poznávání památek a historických míst. To vše vysvětluje, že „reálno“ má reputaci vystačit si samo se sebou, že je dost mocné na to, aby vyvrátilo všechny úvahy o „funkci“, že jeho výpověď vůbec nepotřebuje být integrována do struktury a že *bytí zde věcí* je dostačujícím principem promluvy.

Od antiky bylo reálno na straně historie. Bylo tomu však proto, aby lépe čelilo pravděpodobnosti, tedy samotnému řádu vyprávění (imitace či „poezie“). Celá klasická kultura žila po staletí v domnění, že reálno nemůže v žádném případě kontaminovat pravděpodobno: především proto, že pravděpodobno je vždy pouze odsouhlasitelné, je cele podrobeno (veřejnému) názoru. Nicole říkal: „Věci je třeba nahlížet ne tak, jak jsou samy o sobě, ani tak, jak je zná ten, kdo o nich mluví či píše, ale pouze vzhledem k tomu, co o nich vědí ti, kteří čtou nebo poslouchají.“¹¹ Pak také proto, že se o historii přemýšlelo jako o něčem, co je obecné, a ne jedinečné (odtud ona náchylnost funkcionalizovat v klasických textech veškeré detaily, produkovat pevné struktury a nenechat žádné označení pod pouhou zárukou „reálného“). A nakonec proto, že v pravděpodobnosti není protiklad nikdy nemožný, neboť označení v něm vždy spočívá na většinovém, a ne na absolutním názoru. Klíčové slovo, které je nedorozuměním na prahu celého klasického diskurzu (podřízeného starověkému pravděpodobnosti), zní: *Esto (Budiž, Připustíme...)*. Označení „reálné“, rozčleněné a dalo by se říci mezerovité, jehož případ zde poodhalujeme, se zřídka tohoto implicitního uvedení a zbavilo se všech postranních postulativních myšlenek, které zabírají místo v strukturální tkáni. Z toho vyplývá, že existuje propast mezi starým pravděpodobným a moderním realismem, ale také to, že se rodí nové pravděpodobno, které je právě realismem (rozumějme zde veškerý diskurz, jenž akceptuje výpovědi podložené samotným referentem).

Sémioticky je „konkrétní detail“ konstituován *přímým* spolčením referentu a označujícího; označované je vyloučeno ze znaku a s ním i samozřejmě možnost rozvíjet *formu označovaného*, tedy vlastně samu narativní strukturu (realistická literatura je samozřejmě narativní, ale je tomu tak proto, že realismus v ní je pouze částečný, těkavý, omezený na „detaily“ a že to nejrealističtější vyprávění, které si jen můžeme představit, se odvíjí

od nerealistických postupů). Zde máme něco, co bychom mohli nazvat *referenční iluze*.¹² Podstata této iluze je tato: „reálno“, odstraněno z realistické výpovědi jakožto denotační označované, se navrácí jako označované konotační, neboť právě v momentu, kdy jsou tyto detaily pověřeny přímo denotovat reálné, nedělají nic jiného než to, že jej beze slova označují. Flaubertův barometr a Micheletova dvířka říkají nakonec pouze toto: my jsme reálno; to, co je označováno, je tedy kategorie „reálného“ (a ne jeho nahodilých obsahů). Jinak řečeno: právě nedostatek označovaného ve prospěch jediného referentu se stává samotným označujícím realismu: vzniká *efekt reálného*, základ onoho nepřiznaného pravděpodobna, který formuje estetiku všech běžných děl modernity.

Toto nové pravděpodobno se velmi liší od pravděpodobna starého, neboť není ani zachováním „pravidel žánru“, ani jejich maskou, ale pochází z intence proměnit trojčlennou povahu znaku tak, aby udělalo z označení pouhé setkání objektu a jeho výrazu. Dezintegrace znaku, jež se zdá být velkou událostí modernity, je samozřejmě v realističtém podniku přítomna, ale svým způsobem regresivně, protože se vydává za referenční úplnost, zatímco dnes se jedná o přesný opak: vyprázdnit znak a vzdálit nekonečně jeho objekt, až do radikálního zpochybnění prastaré estetiky reprezentace.

Přeložil Tomáš Jirsa.

Český překlad esejí „L'effet de réel“ a „La mort de l'auteur“ z roku 1968 byl pořízen podle: Roland Barthes.

Le bruissement de la langue, *Essais critiques IV*, Paříž, Éditions du Seuil 1984.

Copyright © Éditions du Seuil, 1984

Translation © Aluze, 2006

- 1 Gustave Flaubert, „Un coeur simple“, in: týž, *Trois contes*, Paříž, Charpentier-Fasquelle 1983, s. 4. [Česky: týž, *Prosté srdce*, Praha, Československý spisovatel 1958, s. 7, přel. V. Tůmová. — *Pozn. překl.*]
- 2 Jules Michelet, *Histoire de France, La Révolution*, t. V, Lausanne, Éd. Rencontre 1967, s. 292. [Česky: týž, *Francouzská revoluce*, Praha, Odeon 1989, s. 439, přel. A. Hartmannová — J. Pechar. — *Pozn. překl.*]
- 3 Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale du récit“, *Communications* 1966, č. 8, s. 1—27. [Česky: „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in: P. Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění*, Brno, Host 2002, s. 9—43, přel. J. Fryčer — P. Kyloušek aj. — *Pozn. překl.*]
- 4 V tomto krátkém nástínu příklad „nesignifikantního“ označení neuvedeme, protože nesignifikantnost se může ohlásit pouze na úrovni velmi široké struktury: tím, že je nějaké označení použito, se ještě nestává signifikantním či nesignifikantním; potřebuje již analyzovaný kontext.
- 5 François. Bresson, „La Signification“, in: týž, *Problèmes de psycho-linguistique*, Paříž, PUF 1963.
- 6 E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paříž, PUF 1956, kapitola X. [Česky: týž, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha, Triáda 1998, přel. J. Pelán aj. — *Pozn. překl.*]
- 7 Šest následných verzích tohoto popisu podává Antoine Albalat, *Le Travail du style*, Paříž, Armand Colin 1903, s. 72.
- 8 Valéry tento mechanismus dobře vystihuje v *Littérature*, když komentuje Baudelaireův verš „La servante au grand coeur...“ [Česky: „Té chůvě“, in: Charles Baudelaire, *Květy zla*, Praha, SNKLU 1962, přel. Svatopluk Kadlec. — *Pozn. překl.*]: „Baudelaire napadl tento verš [...] A Baudelaire pokračoval. Pohřbil kuchařku pod drn, což je proti mravům, ale rýmuje se to [...]“.
- 9 Gustave Flaubert, *Paní Bovaryová*, Praha, Odeon 1966, s. 229, přel. M. Jirsa. — *Pozn. překl.*
- 10 Platón, *République*, X, s. 599. [Orig. *Politeia*; česky: týž, *Ústava*, Praha, OIKOYMENH 2005, přel. F. Novotný. — *Pozn. překl.*]
- 11 René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet 1963, s. 208.
- 12 Iluze jasně ilustrovaná programem, který Thiers stanovil historikovi: „Být zkrátka pravdivý, být takový, jako jsou věci o sobě a ničím víc než ony, být jedině skrze ně jako ony a právě tolik co ony.“ (Camille Jullian, *Extraits des historiens du XIXe siècle, publiés, annotés et précédés d'une introduction sur l'histoire de France*, Paříž, Hachette, s.d., s. LXIII).