

základů, protože bylo spojeno s izolovaností velkého počtu mladíků. Jiné podoby nabýval homosexuální vztah v případech, kdy se homosexuální láska stávala svéráznou plukovní tradicí. Gogol na tom založil rozlišení různých specifických forem gardových pluků:

P-ský pěší pluk nebyl zdaleka toho druhu, k jakému patří mnohé jiné pěší pluky, a přestože byl ponejvíc ubytován ve vesnicích, žil si tak velkopanský, že si nezadal ani s leckterým jezdeckým. Většina důstojníků pila silné likéry a uměla tahat židy za pejzy o nic hůř než husari, několik jich dokonce tancovalo mazurku. A plukovník P-ského pluku, kdykoliv rozmlouval s někým ze společnosti, nikdy neopomenul se o tom zmínit. „U nás v pluku“ — říkával a po každém slově se poplácával po břiše: „Moc důstojníků tančí mazurku, rače vědět, víc než moc, ba náramně moc.“ Abychom ještě názorněji ukázali, jak vzdělaný to byl pluk, dodáváme, že dva důstojníci nadobro propadli karbanu, dovedli prohrát uniformu, čapku, plášť, třapek od šavle, ba i prádlo, což se ani v kavalerii hned tak nestane.⁵⁸

To, co je v běžné životní perspektivě možné považovat za vadu, se v perspektivě sémiotické stává znakem sociálního rituálu. V mikulášské epoše byla homosexualita rituálním přestupkem pluku kavaleristů, stejně jako bezuzdné opilství u husarů.⁵⁹ Tak například skandály Dantese — royalisty, emigranta, krasavce bez groše v kapse, který v sobě soustředil všechny vady a kazy staré aristokracie,⁶⁰ rozptýlené po cizích zemích, vždy veselého, elegantního, lehkomyslného — by nebyly možné v prostředí důstojné a v morálce přísné petrohradské společnosti, kdyby nepatřily k rituálním hříchům kavaleristů. V oficiálním Petrohradě bylo zavedeno tvářit se, že tento „nedostatek“ prostě neexistuje. Neoficiálně se ritualizované hříchy braly jako projevy zasvěcení, v tomto případě homosexualita přinášela zjemnělost *fin de siècle*. Bezprostřední závan „konce století“ přinesli francouzští emigranti do petrohradských salonů dlouho předtím, než v ruské kritice zaznělo slovo „dekadence“.

⁵⁸ Gogol, N. S. *Povídky*. Praha: Odeon, 1975, s. 172–173, přel. Jarmila Fromková.

⁵⁹ Podle zajímavého porovnání V. G. Vilenbachova svérázným výčtem rituálních hříchů gardistů byl posměšný popěvek „Žura, žura, žuravel“.

⁶⁰ Tak například markýz, emigrant, běženec z Francie, který našel útulek v provinčním ruském slechtickém domě, přiměl k homosexuální lásce chlapce Vigela, což později sehrálo osudovou úlohu v celém jeho životě.

..... Jsme ponořeni do prostoru jazyka. Ani v těch nejpodstatnějších podmínkách abstrakci se nemůžeme vymanit z tohoto prostoru, který nás oplétá stří, jehož součástí jsme i my, a který je současně i naší částí. Přitom však naše vztahy s jazykem mají daleko k idyle — vynakládáme gigantické úsilí, abychom si prorazili průchod hranicemi jazyka, a právě jím píšujeme lež, odklon od přirozenosti a větší část svých hříchů a zvráceností. Snahy bojovat s jazykem jsou prastaré jako jazyk sám. Historie nás přesvědčuje na jedné straně o jejich beznadětnosti, na straně druhé o jejich nevyčerpatelnosti.

Jedním ze základů sémiosféry je její nestejnorodost. Jak už bylo řečeno, na časové ose koexistují subsystémy s různou rychlostí jejich cyklických pohybů. Jestliže v našem údobí se evropská dámská móda mění jednou za rok,¹ pak fonologická struktura jazyka se mění tak pomalu, že máme sklon vnímat ji svým každodenním vědomím jako neměnnou. Mnohé ze systémů se střetávají s jinými a v letu mění svou podobu i své dráhy. Sémilogický prostor je naplněn volně se přeskupujícími úlomky různých struktur, které si však trvale uchovávají jít paměť o celku, z něhož se odlomily, a v momentu, kdy se ocitnou v cizím prostoru, mohou náhle projít procesem bouřlivého restaurování. Sémiotické systémy, které na sebe v sémiosféře narážejí, jsou

¹ Hranice rychlosti jsou dány na jedné straně nejstarším kritériem — rychlostí kalendářního cyklu, a na straně druhé značné dynamickými možnostmi krejčovské techniky.

schopny přezívat a transformovat se jako Proteus — stávající se jinými, zůstávají samy sebou; proto je třeba s nesmírnou obezřetností mluvit o tom, že by cokoliv zcela z tohoto prostoru vymizelo.

Naprostu stabilní, neproměňující se sémiotické prostory zřejmě vůbec neexistují. Přijmeme-li tuto hypotézu, bude nezbytné alespoň čistě teoreticky připustit konečnost jejich možných kombinací.² Potom ironický Lermontovův epigraf „Les poètes ressemblent aux ours, qui se nourrissent en suant leur patte (Inédit)“³ je třeba chápat doslovně.

Je však třeba zdůraznit, že hranice oddělující uzavřený svět sémiózy od mimosémiotické reality je hranicí propustnou. Neustále ji protínají vetřelci z mimosémiotické sféry, kteří do ní vnášejí dynamiku a transformují jednak prostor jako takový, a jednak samy sebe podle jeho zákonů. Sémiotický prostor však současně vyvíjí ze sebe celé vrstvy kultury. Ty vytvářejí za hranicemi kultury úložné odpadu a čekají, až přijde jejich hodina a znovu se vrátí zpátky, ale už natolik zapomenuté, že jsou vnímány jako úplně nové. Výměna s mimosémiotickou sférou vytváří nevyčerpatelnou zásobárnu dynamiky.

Tento „věčný pohyb“ nemůže být nikdy vyčerpán — nepodléhá zákonům entropie, poněvadž neustále znovu a znovu vytváří svou různorodost, jejíž živinou je stálá neuzavřenost systému.

Kdyby se však do procesu nezapojovaly opačným směrem orientované systémy, proměnil by se zdroj různorodosti v generátor chaosu. Podstatný rozdíl mezi současnou strukturální analýzou, formalismem a ranou etapou strukturalistických výzkumů spočívá ve vyčlenění vlastního předmětu. Úhelným kamenem uvedených škol byla představa o jednotlivém, izolovaném, stabilním textu, který si sám o sobě plně vystačí. Text byl jak konstantou výzkumu, tak i jeho počátkem a koncem. Pojetí textu bylo v podstatě apriorní.

Současné sémiotické výzkumy rovněž považují text za jeden ze základních výchozích pojmů, ale sám text nechápou jako určitý stabilní předmět, který má stálé charakteristiky, nýbrž jako jeho dílčí součást, a jeho kompoziční skupinu a žánr považují v poslední instanci za reprezentanta celé literatury. Nejde o to, že by do pojmu text byla zahrnuta možnost rozšíření. Rozdíl má mnohem principiálnější

2 Průsečík různých uzavřených systémů může být jedním ze zdrojů jejich obohacení. Fonologický systém patří k nejstabilnějším. Ale „hejskovský“ systém 18. století připouští přejímání francouzských nosových samohlásek. Puškinova hrdinka: „ruskou hlásku N (čte se jako *Nas*) uměla vyslovit jako francouzské N s nosovkou“.

3 „Básníci se podobají medvědům, kteří se živí tím, že vycucávají vlastní tlapu.“

charakter. Do pojmu text je zavedena presumpce tvůrce a auditoria, přičemž různá auditoria nemusejí mít stejný objem.

Není to tak dávno, co se třeba v ruské literární vědě rohořel vášnivý, leč naprosto neplodný spor o takzvaných „kanonických“ redakcích textů. Je příznačné, že zastánci této vyprázdněné myšlenky byli ti moskevští literární vědci, kteří dosahovali většinu spíše v administrativních než vědeckých sférách. Záporný vztah vyvolával tento přístup u zkušeného textologa a vědce B. V. Tomaševského, který se vždy přikláněl ke zdravým názorům.⁴ Současné hledisko se opírá o chápání textu jako průsečíku hledisek tvůrce textu a auditoria. Třetím komponentem je přítomnost určitých strukturálních prvků vnímaných jako signály textu. Avšak výrazovou vyostřenost některých z těchto prvků mohou provázet redukce jiných elementů. Tak třeba text autora může před námi vyvstávat jako nezakončený, tedy jako přebývající v dynamickém stavu, zatímco z vnějšího hlediska (čtenáře, nakladatele, redaktora) bude naopak patrná snaha připsat textu završenost. Na tomto základě vzniká bezpočet příkladů konfliktu mezi autorem a vydavatelem. Lev Tolstoj odmítal vnímat stránkové korektury jako zakončené texty. Pro něho text de facto označoval proces. Puškin začal připravovat poemu *Mědný jezdec*, ale jakmile vyhověl polovině cenzurní vnučených úprav, které se však proměnily v umělecký proces, na další práci rezignoval. Nejvýznamnější Puškinovo dílo tím bylo zbaveno takzvané „poslední autorské vůle“. Vydavatel orientovaný na čtenáře byl nucen jít cestou kompromisů — spojit dvě rozdílné etapy úprav textu. Pozice badatele nám dává text, jehož se zmocnil v okamžiku jeho utváření. Konečná autorská vůle je fikcí. Výzkumy M. O. Čudakovové odhalily Bulgakovův mnohoúrovňový proces na románu *Mistr a Markétka*, je muž se také nedostalo finálního završení. I tady před námi vyvstává konflikt dvou hledisek — badatelského (autorského) a vydavatelského (čtenářského). Právě tento protiklad, jenž je základem tohoto protipólu, činí nezbytnými různé typy vydání. Akademické vydání se prostě neodlišuje autoritou vydavatelů nebo skvostnou grafickou úpravou, nýbrž principiální orientací na vnímání spisovatelské obce.⁵ Současné vnímání textu jako dílčího prvku uměleckého procesu naznačuje vnitřní rozporuplnost badatelské pozice.

4 O tom viz předmluvu B. M. Ejchenbauma „Tekstologičeskije raboty B. V. Tomaševského“. In Tomaševskij, B. V. *Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii*. Moskva: Iskustvo, 1959, s. 3–22.

5 Tady je třeba brát v úvahu problémy „hlediska“. Viz Uspenskij, B. A. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008; Uspenskij, B. A. *Istorija russkogo literaturnogo jazyka (XI–XVII vv.)*. München: Sagners Slavistische Sammlung, 1987.

Jednu ze základních otázek, které text klade, lze popsat následujícím způsobem: řada evropských jazyků má kategorii členů, rozdělující jména na ta, která jsou ponořena do vyznačeného světa věcí, jež mluvíci osobně zná a má k nim osobní vztah, a na předměty abstraktního, všem společného světa, odraženého v národním jazyce. Ruština členy nemá, ale jejich nepřítomnost neznamená, že by v ní tato kategorie chyběla. Pouze se vyjadřuje jinými prostředky. Lze potvrdit, že svět dítěte raného věku, krajně omezený prostorovou sférou osobní zkušenosti, je zaplněn jednotlivými věcmi. V jazyce se to odráží nadvládou vlastních jmen a tendencí vnímat tímto prizmatem veškerou lexiku. Připomínali jsme již případ Vladimira Solovjova.

Snaha proměnit svět v prostor vlastních jmen se tu projevila s mimořádnou očividností (viz s. 41 této knihy). Srov. též epický motiv pojmenovávání světa v mnoha národních eposech, jejichž funkce je vždy stejná — pojmenováním světa je chaos přetvářen v kosmos.

Svět vlastních jmen s jeho intimitou (lingvistickou paralelou ideje mateřského lůna) a svět obecných jmen jako nositel ideje objektivnosti tu vystupují jako dva rejsťůky, spjaté ve své konfliktuosti v jediný celek. Reálné mluvení se přelévá z jedné sféry do druhé, ale neslévá se s ní. To jejich kontrastnost naopak ještě více zdůrazňuje.

Principiálně novými se tím stávají vztahy mezi těmito jazykovými mechanismy v momentě, kdy přecházíme hranice uměleckého textu. Z tohoto hlediska je obzvláště zajímavý román. Vytváří prostor „třetí osoby“. Svou lingvistickou strukturou je tento prostor dán jako svět objektivní, rozproštěný vně světa čtenáře i autora. Současně je autorem prožíván jako něco, co on sám vytvářel, tedy jako prostor zvýrazněný intimitou spřízněností barev, zatímco čtenář jej vnímá jako osobně prožívaný. Třetí osoba se obohacuje emocionální aureolou osoby první. Nemluvíme tu o možnosti autora lyricky prožívat osud svého hrdiny nebo o čtenářských reakcích na tón autorova vyprávění a jeho odbočky. Nejobjektivnější výstavba textu neprotiřečí subjektivním prožitkům čtenáře. Tato možnost je potenciale dána v jazyce. Novinovou zprávu o živelné katastrofě, která se udála na druhém konci zeměkoule, prožíváme jinak než stejnou zprávu týkající se oblastí, jež jsou nám geograficky blízké, a samozřejmě naprosto jinak, zasahuje-li bezprostředně nás nebo naše blízké. Zpráva se totiž přemisťuje z prostoru obecných jmen do světa jmen vlastních. A emocionální prožitek ze světa vlastních jmen je už z principu intimní.

Umělecký svět proměňuje tuto tendenci v jeden z nejdůležitějších strukturálních prvků. Už ze své podstaty nás nutí prožívat jakýkoliv prostor jako prostor vlastních jmen. Komfíháme se jako kvadlo mezi světem, který je nám osobně známý, a jeho antitezí. V uměleckém

světě je „cizí“ vždy „své“, ale současně „své“ je vždy „cizí“. Proto básník, který vytvořil osobními prožitky proniknuté dílo, je prožívá jako katarzi citu, jako vysvobození z tragédie. Jako když například Lermontov řekl o svém *Démonovi*, že se ho zbavil verši. Avšak umělecké osvobození od sebe sama je nejenom koncem jednoho, expozice hrozícího protikladu, nýbrž i počátkem druhého. Například celý umělecký prostor Charlieho Chaplina může být zkoumán jako jedno jediné dílo. Mimořádná jedinečnost talentu autora a bezprostřední sepnutí každého jeho filmu s určitým jedinečným prostorem za promítací plátnem chápá takové vnímání jako zcela oprávněné.

Neméně oprávněným je i pohled na Chaplinovo dědictví jako na cestu, jako na střídání samostatných, do sebe uzavřených textů. Chaplinovy debuty na filmovém plátně (filmy jako *Chaplin si vydělává na živobytí*, 1914) byly vystavěny na protikladu mezi v té době tradičním klišé kinematografu a cirkusové techniky. Virtuózní ovládnutí jazyka pantomimy, tj. jazyka gest, působilo na plátně svou neočekávaností a utvářelo zcela nový jazyk filmu. Následující etapa pokračovala anexí prvního jazyka, ale zároveň se zakládala na principiálních, nepředvídatelných přechodech k novému systému uměleckého jazyka. Filmy *Chaplin tulákem*, *Naverbovaný* (1915), *Pší život*, *Na rámež zbraň!* (1917–1918) přenášely excentricnost cirkusu na situaci, která diváka uváděla do světa zcela jiného žánru. Protikladnost techniky gesta a syžetových kolizí (vystřená ve filmu *Na rámež zbraň!*, v němž je hrdina přenesen do zákopového života první světové války) je ostrým přechodem do jiného systému kinomluvy. Tento přechod není logickým pokračováním předchozího. Utváří se tu pro Chaplina charakteristická cesta neustálé a pro diváky nepředpověditelné změny filmového jazyka. Nikoliv náhodou bude každý přelomový moment provázen rozpačitostí kritiky a stvořením „nového“ Chaplina.

Ve *Zlaté horečce* [uváděno česky též pod názvem *Zlaté opojení* — M. Z.] se roz dvojení jediného celku stane Chaplinovým uměleckým principem. Bude stvrzeno spojení protikladu mezi hejskovskou vrchní částí oděvu a zcukovatělymi hadry, do nichž je postava navlečena od pasu dolů. Zatímco na plátně vidíme hrdinu, zlatokopa a tuláka v hadrech z pytlů, jeho gesta odhalují bezúhonného gentlemana. Jakmile se však stane milionářem a navléká na sebe luxusní oděvy, mění se v tuláka: vulgární podrbávání různých částí těla, neohrabaná gesta — všechno prozrazuje nesoulad oblečení a role. Nově objevený postup nabude na důležitosti v dalších Chaplinových filmech o ztrátě paměti a jejím znovunabytí (o kterou z těchto variant půjde, bude záviset na tom, jakou roli hrdina sehraje v tom kterém

snímku). Zdálo by se, že vložená epizoda s tančící loutkou, kterou Chaplin nutí tančit rafinované tance a dělat roztodivné pohyby, nemá k bezprostřednímu ději žádný vztah a je do filmu vložena pouze jako zábavná scénka, již si Chaplin v duchu odehrává, zatímco marně čeká na návštěvu koketné hrdinky. Ve skutečnosti je však tato scéna na klíčem k celému filmu. Před divákem vystane vnitřní Chaplin, ztělesněná vytříbenost a artismus, oživující komickou, obhroublou a primitivní strukturu. Celá epizoda je vítězstvím podstaty nad vnější podobou. Bez ní by byl šťastný konec filmu pouze primitivní daní kinematografickému klíše. Tato epizoda však dodává konci filmu utopickou naději na možnost štěstí.

Z tohoto odrazového můstku byl odstartován přechod k následující etapě vážných, aktuálních filmů, které nevyplývaly s jednoznačnou předvídelností z Chaplinova již ustáleného filmového jazyka. Film *Diktátor* dováděl vnitřní protiklad do krajnosti: hrdina se rozdojoval na dvě antitické postavy, které současně vrhaly jedna na druhou své vlastní odlesky. Smyslem satiry je strhávat masky z předstírané velikosti. Tím se klauniáda proměnila z technického postupu organizace jazyka v jeho obsah. Dva sociálně-filozofické filmy *Světa velkoměsta* (1931) a *Moderní doba* (1935), natočené v době velké hospodářské krize, završily vznik nového jazyka, budovaného na protikladu zvnějšnění a podstaty.

..... Moment exploze je momentem nepředvídelnosti. Nepředvídelnost bychom neměli chápat jako nekonečné a ničím neomezované možnosti přechodu z jednoho stavu ke druhému. Každý moment exploze má svou škálu stejně pravděpodobných možností přechodu k následujícímu stavu, za jehož hranicemi se rozprostírají změny do této chvíle naprosto nemyslitelné, které teď nebudeme brát v úvahu. Pokudé když mluvíme o nepředvídelnosti, bereme v úvahu určitou škálu stejné pravděpodobných možností, z nichž se realizuje pouze jedna. Každá strukturní pozice přitom disponuje svým vlastním souborem variant. Do určitého bodu vystupují jako nerozlišitelná synonyma. Konečně nadchází moment, kdy se stávají nositeli rozdílného smyslu. To vede k tomu, že se výsledná množina smyslových rozdílů neobyčejně rozrůstá díky vzniku nových a nových významových odstínů. Tento proces je však regulován opačným směrem zacílenou snahou omezovat diferenciaci, která převrací kulturní antinomii v synonyma.

Puškin v popisu možných variant budoucnosti staví čtenáře, jak už bylo uvedeno v předchozím textu, před celý trs možných vývojových trajektorií. V momentě, kdy se Oněgin a Lenskij k sobě blíží s naptaženými pistolemi, nelze jednoznačně předpovědět, co bude následovat. Zároveň je třeba vzít v úvahu, že Lenskij jako bývalý student německé univerzity by měl být velmi dobrým střelcem.¹ K analogické situaci došlo, pokud jde o souboj Puškina s Dantesem.

¹ Na tuto skutečnost poukázal Boris Ivanov v knize *Dať svobodného romana* (Moskva: Sovetskij pisatel', 1959), založené na velmi zvláštní myšlence, která svého

Tam, kde účastníci souboje nemají v úmyslu podle rituálu cti jen jednou dvakrát po sobě vystřelit, aby se mohli usmířit, nýbrž jsou pevně rozhodnutí pokračovat v souboji až do smrti soupeře, přirozenou taktikou zkušného duelanta bylo nespěchat s prvním výstřelem, zejména v chůzi. Střelba v chůzi více než dvojnásobně snižovala možnost protivníka zasáhnout, zejména pokud měl duelant zcela vyhraněný cíl — například zasáhnout soupeře do nohy nebo do ramene a těžce ho zranit, ale nezabít; anebo pokud mířil přímo na hlavu nebo na hrud s cílem skoncovat s ním na místě. Proto zkušný — tedy chladnokrevný a rozvázný duelant — nechává soupeře vystřelit v chůzi. Sám se pak přibliží až k bariéře, kam chce dostat i svého protivníka, aby mohl podle situace jednoznačně rozhodnout o jeho osudu. Právě taková byla taktika Puškina, pevně rozhodnutého Dantese zabít nebo těžce ranit, protože pouze tak mohl protrhnout síť, do které byl lapen. Po takovém výsledku souboje mu hrozilo pouze vyhnání v Michajlovském (nebyl příslušníkem armády, nemohl být tedy degradován na řadového vojáka, vyhnání na vesnici mohlo předcházet nanejvýš církevní pokání). Natalja Nikolajevna by ho přirozeně musela následovat. Ale právě po tom Puškin toužil. Dantes mu nedal možnost jiné volby. Lehkomyslný a velkověšský požitkař Dantes, který svého protivníka přezíral (ošklivý muž krásné ženy byla figura tradičně komická), viděl v souboji ještě další kratochvíli a pravděpodobně vůbec netušil, že bude nucen vzdát se příjemného, veselého života v Petrohradě, spojeného s rychlou služební kariérou. Puškin stejně jako Lenskij s prvním výstřelem nespěchal. Oněgin vystřelil jako první a navíc z větší vzdálenosti, protože očividně neusiloval o krvavé rozuzlení.² Dantesova taktika byla jiná. Zkušný duelant uhodl Puškinovu taktiku a vystřelil jako první v naději, že svého protivníka zabije ještě v chůzi. Připomeňme si, že dokonce prvořádní střelec, a právě tím Dantes zřejmě byl, stříl v chůzi proti ústí pistole zacílené na jeho hrud; mohl minout — nezasáhl hrud, ale břicho, což nevylučovalo možnost sice těžkého, nikoliv však smrtelného zásahu. Ale to stejnou měrou neuspokojovalo oba akterní souboje.

Času vyprovokovala kritickou poznámku pisatele těchto řádek, jenž přitom zároveň využil obrovskou erudici autora knihy, která se projevila při řešení jiných důležitých problémů. Viz též komentáře V. Nabokova *Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary*, sv. I–IV. New York: Pantheon Books, 1964.

² Právě tak ve *Vojně a míru* Pierre Bezuchov bez jakéhokoliv úmyslu prolít krev Dolochova těžce ranil a jen díky náhodě nebyla první rána smrtelná.

Tyto úvahy jsme potřebovali k tomu, abychom se po Puškinovi zamysleli znovu nad tím, které z potenciálních možností zůstaly nerealizované v okamžiku, kdy se kulka nacházela ještě v hlavní Oněginovy pistole. Puškin usiloval o to, abychom tragický výsledek souboje vnímali na pozadí nerealizovaných, avšak realizovatelných možností. Jakmile ale Oněgin stiskl spoušť, „zvon smrti udeřil“.³ Smrt Lenského byla v románu předurčena záměrem básníka, ale v životní realitě v momentě výstřelu žádná předurčená budoucnost prostě není. Nelze předem uhadnout, která z mnohých možností se bude realizovat. Nahodilost je dílem zásahu události z libovolného jiného systému. Nelze například vyloučit, že Dantes nebo Oněgin by mohli ve chvíli, kdy jejich prst stiskl spoušť, uklouznout na zdupaném sněhu; při náhodném podklouznutí by mohlo dojít k lehkému, sotva postřehnutelnému zachvění ruky. Vrahova kulka by minula cíl. V tomto případě by kulka z pistole bravurně střelícího Puškina (nebo bývalého německého studenta Lenského) byla vražedně přesná. Pak by Lenskij musel oplakávat milovaného přítele a Puškinův život by se ubíral jinou, nepředvídatelnou cestou.

Moment exploze tedy vytváří nepředvídatelnou situaci,⁴ která se stane impulzem zájímavého procesu: uskutečněná událost vrhá retrospektivní pohled do minulosti. Přitom dochází k nápadné transformaci uskutečněné události samé. Je třeba zdůraznit, že pohled z minulosti do budoucnosti na jedné straně, a z budoucnosti do minulosti na straně druhé podstatně mění zkoumaný objekt. Díváme-li se z minulosti do budoucnosti, v našich očích nabývá současnost podoby celého souboru stejně pravděpodobných možností. Události, které se nerealizovaly, se pro nás mění v události

³ K druhé parafrázi Oněginovy taktiky jsme tentokrát využili XXX. strofu šesté hlavy románu v překladu Olgy Maškové (viz Puškin, A. S. *Enžen Oněgin*. Praha: Lidové nakladatelství, Mladá fronta, Smena, Naše vojsko, 1966, s. 150).

⁴ Úvahy typu „Puškin byl předem odsouzen a nebyť kulky Dantesovy, jakákoliv další situace by ho dovedla k téže tragické záhubě, a proto nelze ani tento případ chápat jako náhodný“, jsou založeny na nekorektní záměně jevů. Při zpětném pohledu na poslední léta Puškinova života zdá se být jeho osud v obecných rysech do té míry předpověditelný, že jakákoliv náhodnost tu nepřichází v úvahu. Nesmíme ale zapomínat, že jsme přitom změnili měřítko, a tím proměnili i zkoumaný objekt. V takovém případě však uvažujeme o mnohem rozsáhlejší řadě, v níž se skutečně událost bude vnímat jako předpověditelná. Pokud však analyzujeme jednotlivou událost, souboj, pak se charakter předpověditelného a nepředpověditelného zásadním způsobem mění. V tomto případě lze říci, že v Petrohradu třicátých let 19. století byl Puškin předem odsouzen k smrti. Nelze však říci, že by byl odsouzen už v okamžiku, kdy vzal do ruky pistoli. Jedna a tatáž událost může podle toho, do jaké řady bude zahrnuta, měnit stupeň předpověditelnosti.

fatálně nerealizovatelné. Nabývají na efémernosti. Na tom spočívají základy Hegelovy filozofie. Pasternak omylem připsal Hegelovi výrok A. Schlegela,⁵ ale právě tato nepřesnost je nanejvýš příznačná.

Sám Hegel kdysi jen tak zlehka označil, zálužností prost, nám historika za člověka, jenž předpovídá budoucnost.⁶

Duchaplný výrok, který upoutal Pasternakovu pozornost, postihuje s mimořádnou pronikavostí základy Hegelovy koncepce a hegelovského vztahu k historii. Retrospektivní pohled dovoluje historikovi pohlížet na minulost jakoby ze dvou hledisek zároveň: jako ten, kdo se nachází vzhledem k popisovaným událostem v budoucnosti, uvidí před sebou celý řetězec dějů, které opravdu proběhly; přenesli-li se zrakem svého rozumu do minulosti, bude na minulost pohlížet z budoucnosti, kdy jsou již výsledky daného procesu známe. Zároveň tyto výsledky předkládá čtenáři, jako by byly stále ještě ne realizované, tedy jako předpovídanou budoucnost. V tomto procesu nahodilost z dějin beze zbytku mizí. Postavení historika lze srovnat s divákem, který se v divadle podruhé dívá na tutéž hru: předem už ví, jak hra skončí, v dějových zápletkách pro něho není nic nepředvídatelného. Hra jako by se před ním odehrávala v minulosti, z níž čerpal znalost děje. Ale současně jako divák přebývá s očima upřenými na scénu v přítomnosti a znovu zakouší pocit sledování neznámých dějů, „nevědění“ toho, jak všechno skončí. Tyto prožitky, které se navzájem vylučují, však divákovi paradoxně splývají v jakémisi společném pocitu jediného času.

Uskutečněná událost tedy vyvstává v mnohovrstevném osvětlení: jednak s pamětí o právě prožité explozi, jednak s dodatečně získanými rysy nevyhnutelné předurčenosti. Právě s ní je psychologicky spojena snaha vrátit se ještě jednou k uskutečněné minulosti a „vylepšit“ ji ve vlastní paměti nebo v převyprávění. Proto také má smysl zastavit se u psychologických základů psaní memoárů a obecněji u psychologických motivů historických textů vůbec. Příčiny, které nutí kulturu znovu utvářet vlastní minulost, jsou složité a různorodé. Zastavme se teď pouze u jedné z nich, která až doposud téměř unikala pozornosti. Jde o psychologickou potřebu předělat minulost,

⁵ Na tento fakt poukázala jako první N. Pustjginová.

⁶ Pasternak, B. *Izbrannoe v 2-ch tomach*, t. 1. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1985, s. 494, přel. Jiří Honzík. Uvedený citát je z rané redakce básně z r. 1924. Později byl tento úryvek nahrazen jinými verši.

poopravit ji, a přitom znovu prožít zkorigovaný proces jako pravou realitu. Řeč tedy bude o transformaci paměti.

Známe bezpočet anekdotických vyprávění o lhařích a fantastech, kteří balamutili své posluchače. Pohlédneme-li na ně z hlediska kulturně-psychologické motivace takového chování, můžeme je interpretovat jako dublování událostí a jejich překlad do jazyka paměti, nikoliv však proto, aby v ní byla zafixována realita; jejich cílem je tuto realitu zkorigovat do přijatelnější podoby. Podobné snahy jsou neoddelitelné od pojmu paměti, zpravidla tedy od toho, co je nesprávně označováno jako subjektivní výběr faktů. V jednotlivých případech však může tato část paměti hypertrofovat. Jako příklad tu mohou sloužit známé memoáry děkabristy D. I. Zavalíšina. Dmitrij Irinarchovič Zavalíšin prožil tragický život. Byl to nesporně člověk talentovaný, který svými různorodými znalostmi vynikal dokonce v prostředích děkabristů. V roce 1819 absolvoval se skvělými výsledky kadetku, podnikl plavbu kolem světa a záhy upoutal pozornost svých nadřízených mimořádným nadáním, zejména v matematice. Zdálo by se, že se před ním otevírá perspektiva úspěšné služební kariéry. Narodil se sice v rodině generála, ale bez pevných osobních styků a většího majetku. Vzdělání a talent však před ním otevřely ty nejoptimističtější perspektivy. Jedna vlastnost ovšem zcela změnila jeho osud. Byl lhař. Puškin jednou poznamenal, že sklon k lhaní není zábranou, alespoň v dětství, upřímnosti a otevřenosti.⁷ V tomto smyslu zůstal Zavalíšin dítětem po celý život. Nestačilo mu, že jeho život začínal dost barvitě. Ve srovnání s rozletem jeho fantazie byl fádni a nezajímavý. A tak jej přikrášloval lízi. Třeba dopisem Alexandru I., v němž panovníkovi vykreslil obraz organizace celosvětového monarchistického spiknutí (Alexandr mu přes Šiškova sdělil, že jeho projekt by nebylo vhodné realizovat) a současně mu navrhol, aby vybudoval obrovskou kolonii s hlavním městem na západním břehu Severní Ameriky. Krátce před povstáním děkabristů k němu dolehly nějaké zvěsti o existenci tajného spolku, a tak se pokoušel do něj vstoupit. Rylejev mu ale nedůvěřoval a bránil mu v pokusech proniknout do děkabristických kruhů. Zda byl Zavalíšin do tajného spolku přijat, či nikoliv, zůstává sporné. Známo je alespoň to, že se reálného života Severního spolku neúčastnil. To mu ale nebránilo zatáhnout na svou zodpovědnost několik mladých lidí do „svého“ vyfantazírovaného spolku, který vydával za mohutnou organizaci odhodlanou k nejradikálnějším akcím. Lze si představit, s jakým

⁷ Puškin, A. S. *Polnoje sobranije sočinienij* (v 17 tomach), t. XI. Leningrad: Akademia nauk SSSR, 1949, s. 273.

zanícením maloval před svými posluchači fantastické obrazy radikálního a krvavého spiknutí. Chvastounství mu ovšem neprošlo bez trestné. Navzdory jeho prakticky zcela bezvýznamné účasti v děkabristském hnutí byl Zavalšin zařazen do první kategorie jako jeden z nejnebezpečnějších spiklenců a odsouzen na doživotí. Fantastické plány však snoval dál i na nucených pracích. Ve svých memoárech vykládá tu o rozkolu mezi děkabristy ve vyhnanství a o jejich rozdělení na demokraty (v jejichž čele stál samozřejmě on) a aristokraty, tu zase o pokusu o útěk ze Sibíře přes Čínu k Tichému oceánu. Jistě se mezi vyhnanci mohly podobné debaty vést, jejich realizace zůstávala ale přirozeně v oblasti fantazie. V Zavalšinově myslu se však měnily v promyšlený, pečlivě připravený a jen čírou náhodou neuskutečnený plán. Vrcholem jeho fantazírování jsou memoáry psané na konci života. Zavalšin v nich „vzpomíná“ nikoliv na svůj tragický, neúspěšný naplněný život, který byl realitou, nýbrž na život skvělý, v němž nebylo nic než samé úspěchy prožívané v jeho představách. Jako by byl po celý život obklopen nadšeným obdivem a uznáním; jeho vyprávění o dětství (například epizoda s Ber nadottem) vyvolává neodbytné reminiscence na vyprávění generála Ivolgina o jeho setkání s Napoleonem v Dostojevského *Idiotovi*. Z autorových memoárů se dovídáme, že jakmile vstoupil do tajného spolku, okamžitě se stal vůdcem organizace. A hned „vzpomíná“ na fantastické obrazy bezpočtu tajných zasedání, kam jejich členové docházeli jen proto, aby si „poslechli“ Zavalšina. Rylejev mu závidí. Výkonný výbor Rylejevova spolku byl v žalostném stavu, kdežto on, Zavalšin, dokázal zorganizovat velká ilegální centra v provinčních městech. Svůj odjezd do Simbirsku v předvečer povstání vydává za inspekční cestu z pověřeného tajného spolku, jejímž cílem bylo ověřit připravenost k povstání. Již na přístupových cestách k Simbirsku ho vítají rozjásaní spiklenci a podávají mu hlášení o své činnosti. Zavalšinovy memoáry jsou však zároveň nesmírně cenným pramenem nejen pro studium autorovy psychologie, ale také pro zkoumání politických dějin děkabristů. Vyzývají pouze určit korekční odchylku, která by umožnila stanovit míru jejich realnosti. Výzkum podobných památek lze je zajímavý nejen z hlediska psychologického. Karamzin kdysi v souvislosti s poezií psal:

Kdo je básník? Vytříbený lhář.
Slávu si zaslouží a svatozář.⁸

⁸ Karamzin, N. M. *Polnoje sobranije stichotvorenij*. Moskva — Leningrad: Sovetskij pisatel', 1966, s. 195, přel. Jiří Honzík.

A na jiném místě:

Lži, nepravdo, přízraku pravdy,
bohyní mojí teď se staň.⁹

Tento „přízrak pravdy“ je mimořádně důležitý. Tato formule je mostem-od Zavalšinovy lži k poezii.

Karamzinův výraz „přízrak lži“ spojuje v jediný celek pojmy zdánlivě protichůdné. Lež se za prvé spojuje s pravdou, za druhé se však uvádí, že není pravdou, nýbrž jejím příznakem, tedy domnělým zdvojením. Už tento nečekaný svazek pravdy a lži nás nutí zamyslet se nad třemi otázkami: Je lež pouze zlem a má nějakou podstatnou funkci kromě náchylnosti lidí klamat jeden druhého? A pak tedy jakou?

Když zvířata loví nebo se brání, mohou používat taktiku klamu. Je jim však cizí lež, tj. nemotivovaná a nezištná nepravda. Když Gogol vytvořil obraz Čičikova, vytvořil zároveň celou poému lži jako čistého umění, lži, která nachází potěchu sama v sobě a opájí se svou vlastní poezií. Chlestatov by mohl mít ze své lži praktický užitek (mnohem víc se to daří Osipovi), ale on nelže ze ziskuchtivosti. Lže proto, že ho „myšlenky napadají neobyčejně lehce“.¹⁰ V Puškinově epoše uchovávali jeho současníci v paměti památku velkých lhářů jako mistrů zvláštního druhu mění. Na počátku 19. století se stal legendárním lhářem kníže M. Cicianov. P. A. Vjazemskij na něho vzpomínal: „Lilo jako z konve a on navštívil přítele. ‚Přijel jsi kočárem?‘ ptají se ho. ‚Kdepak, přišel jsem pěšky.‘ — ‚Jak je možné, že na sobě nemáš žádnou kapku?‘ — ‚Ach tak,‘ vysvětluje, umím velice šikovně kličkovat mezi kapkami.“¹¹ Jindy zase Cicianov vyprávěl, že „ve vsi jedna vesnička porodila po dlouhém těhotenství sedmiletého chlapce, který přišel na svět se slovy ‚Dej mi vodu!‘“¹² Puškin do svého *table-talku* vložil obraz pověstného prášila, kterého přirovnává k Shakespearovu Falstaffovi (mohl jím myslet B. Fjodorova): „A teď něco z domácího života mého ctěného přítele. Jeho čtyřletý syn, celý otec, malíčkový Falstaff III., si jednou v otcově nepřítomnosti pro sebe opakoval: ‚Jaký je papínek chlabý! Jak má papínka Hosudal lád!‘ Chlapce potají vypostechli a uhodili na něj: ‚Kdopak ti to říkal, Volodě?‘ — ‚Papínek.“¹³

⁹ Tamtéž, s. 151.

¹⁰ Gogol, N. V. *Revizor. Komédie o 5 jednáních*. Praha: Odeon, 1986, s. 109, přel. Karel Milota.

¹¹ Vjazemskij, P. A. *Staraja zapiska knižka*. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1929, s. 111.

¹² Tamtéž, s. 223.

¹³ Puškin, A. S. *Polnoje sobranije sočinenij* (v 17 tomach.), t. XII. Leningrad: Akademia nauk SSSR, 1949, s. 160–161.

V *Idiotovi* líčí Dostojevskij neobyčejnou scénu. Lhář a fantasta generál Ivolgin s nehoráznou drzostí vypráví příběh o svém setkání s Napoleonem, příběh, který je nejenom naprosto nevěrohodný, ale také absolutně nemožný. Kníže Myškin ví, že mu Ivolgin lže, a duše se mu svírá studem za vypravěče i lístostí nad ním, a zároveň nachází v jeho historce jakousi zvláštní nereálnou realitu.

„To všechno je nesmírně zajímavé,“ pronesl kníže velmi tiše, „jestli to tak bylo... to jest, chtěl jsem říci...“ opravoval se chvatně.

„Ó, kníže!“ zvolal generál, opojený svým vyprávěním do té míry, že by se snad nemohl už zdržet ani krajní neopatrnosti, „říkáte, zda to tak bylo! Mnohem, mnohem víc toho bylo, ujišťuji vás! Tohle všechno jsou jen ubohá politická fakta. Ale opakuji, byl jsem svědkem nočních slz a sténání onoho velikého muže; a to již mimo mne neviděl nikdo! Ke konci už sice neplakal, už neměl slzy, jen občas úpěl, ale jeho tvář jako by se stále víc potahovala chmurou. Jako by ho již věčnost halila svým chmurným křídlem. Občas, za nocí, jsme trávili celé hodiny o samotě, mlčky — mameluk Roustan obvykle chrápal ve vedlejší místnosti, ten člověk měl strašně tvrdý spánek. „Ale je věrný mně a dynasti,“ říkal val o něm Napoleon. Jednou mi bylo strašně teskně a on náhle zahlédl v svých očích slzy; podíval se na mne s dojetím: „Ty mě lituješ!“ zvolal, „ty, dítě, a snad mě polituje ještě jiné děcko, můj syn, le roi de Rome; všichni ostatní mě nenávidí, všichni, a bratři mě první zradí v neštěstí!“ Zaštkal jsem a vrhl se k němu; tu již on neodolal; objali jsme se a naše slzy se smísily. „Napište, napište dopis císařovně Josefíně!“ prosil jsem ho s pláčem. Napoleon se zachvěl a po úvaze řekl: „Připomněl jsi mi třetí srdce, které mě miluje; děkuji ti, příteli.“ Okamžitě sedl a napsal Josefíně onen dopis, s kterým hned nazítří odeslal Constanta.“ „Udělal jste dobrou věc,“ řekl kníže, „od zlých myšlenek jste ho přivedl k dobrému citu.“¹⁴

Lež tak vystupuje nejen jako převrácený obraz skutečné reality, ale také jako zcela samostatná, svobodná sféra mluvené řeči. To ji sblíží s dosti rozlehlým prostorem „mluvení pro mluvení“, tedy se svého druhu „čistým uměním“. Není těžké si povšimnout, že informační promluvy nezabírají ani zdaleka celý prostor naší řeči. Jeho značná část je soběstačná. A nad tím stojí za to se zamyslet.

Častokrát jsem měl příležitost pozorovat to, co jen velmi zřídka upoutává pozornost přírodovědců — zvířata ve spánku. Jednou jsem si povšiml, že můj pes, když před několika dny při procházce dost dlouho honil zajíce (ten mu ostatně šťastně unikl), vydával ve spánku tenkým ospalým hlasem zvuky loveckého psa, který šlve zajíce.

¹⁴ Dostojevskij, F. M. *Idiot*. Praha: Lidové nakladatelství, 1986, s. 433, přel. Tereza Silbernaglová.

Přitom tlapkami nenapodoboval gesta rychlého běhu, ale nesporně předváděl jejich hranou imitaci. Dalo se z toho usoudit, že ve spánku znovu prožíval to, co předtím zažil v bdělém stavu. Přitom šlo právě o opakování, tj. o určitou nápodobu, zahrnující nejenom shody, ale i rozdíly.

Ve společnosti mluvené kultury se uchovávaly a z pokolení na pokolení předávaly obrovské pláty informací, opírající se jak o vytříbenou kolektivní kulturu, tak o vyčlenění individuálních „génů“ paměti. Písemnost učinila značnou část této kultury zbytečnou. To se zvláště odrazilo na kultuře epistolární a deníkové. Již v poměrně nedávné době rozvoj mluvených forem komunikace — telefonu a rozhlasu — vedl k degradaci epistolární kultury. Stejně tak dynamika šíření novin a rozhlasu zjednodušuje a degraduje celé oblasti tradiční kultury. Výtěsnění kultury snů z oblasti uchovávání informací bylo mnohonásobně kompenzováno oddělením slova od reality. Mluvení (Řeč) se konstituovalo jako do sebe uzavřená a naprosto samostatná oblast. Možnost různých variant ireálného umění oddělila vulgární lež od pružného mechanismu lidského vědomí.