Narativ

J. Hillis Miller

Nic se nezdá člověku tak přirozené a univerzální jako vyprávění příběhů (*story*). Jistě se nenajde žádné lidské společenství, ať už jakkoli primitivní, které by nemělo své příběhy a vyprávěcí zvyklosti, své mýty o původu světa, kmenové legendy nebo příběhy o hrdinech z lidu. Lingvisté využívají schopnost vyprávět jako měřítko pokročilosti jazykové kompetence. Od útlého dětství naslouchám příběhům a učíme se je opakovat. Příkladem budiž krátký příběh mé dvouleté vnučky, který slyšela od své matky a kde o sobě mluvila ve třetí osobě jako o hrdince svého vlastního příběhu: „Maminka děťátko pohoupe a děťátko se bude cítit *mnohem* lépe.“ Jako dospělí slyšíme, čteme, vidíme a vyprávíme příběhy celý den – například v denním tisku, v televizi, když se setkáme se spolupracovníky nebo členy rodiny. V rámci neustálého tichého vnitřního života vyprávíme příběhy po celý den i sami sobě. Vyprávění (*narration*) může mít podobu vtipu. Anebo reklamy: „Použijte tento výrobek a budete se cítit *mnohem* lépe.“ V noci spíme a naše nevědomá mysl nám ve snech vypráví další příběhy, často nesmírně podivné. I v oblasti „literatury jako takové“ je škála narativů velice rozsáhlá a různorodá. Zahrnuje nejen povídky a romány, ale také drama, eposy, platónské dialogy, epické básně atd. Mnohé, ne-li všechny lyrické básně mají narativní rozměr. Docela odlišný výsledek získáme, když budeme ke Keatsově „Ódě na slavíka“ přistupovat dejme tomu jako ke krátkému narativu, nikoli jako k organicky jednotnému uspořádání tropů.

Na druhé straně je vyprávění tak přirozené, tak univerzální a tak snadno zvládnutelné, že lze jen těžko uvěřit, že by mohlo jít z hlediska literární teorie o problematickou oblast. Jak napsal už před dávnými lety Aristotelés ve své *Poetice*, nejdůležitějším rysem narativu je osnova (*plot*)[1]. Dobrý příběh má začátek, střed a konec, které vytvářejí souměrný celek bez zbytečných vedlejších částí. Ostatní rysy narativu – postava, místo, řeč atd. – představují pouze doplněk hlavní podstatné složky, kterou je osnova. To je, jak se zdá, všechno, co lze o narativu říci. Vypadá to, že ohromnou rozmanitost různých typů příběhů tak či onak řídí tyto jednoduché zákony jednoty a úspornosti.

Avšak krátká úvaha ukáže, že zas tak jednoduché to není. *Jak* je například možné, že je vyprávění (*narration*) tak rozšířené, že ho ovládají všichni lidé na světě? Skutečnost, že je narativ tak rozšířený a přirozený, může zastiňovat jeho zvláštnosti a problémy. Jaké psychologické a společenské funkci příběhy slouží? Proč neustále potřebujeme tolik příběhů? Nalézt odpovědi na tyto otázky není snadné.

Aristotelova odpověď, opět z *Poetiky*, zní, že narativ – například tragédie, jedna z forem vyprávění, která byla v Řecku dominantní za Aristotelova života – hraje klíčovou společenskou a psychologickou roli. Hry způsobují to, co nazývá pomocí lékařského termínu *katharsis* nežádoucích pocitů lítosti a strachu. Tragédie nás zbavuje těchto pocitů tím, že je nejdříve vyvolá. Funguje to jako jakýsi homeopatický lék: tragédie léčí nemoc podáním její omezené dávky a jejím následným odstraněním. Od dob Aristotela byla navržena mnohá další vysvětlení podstaty a funkce narativu. Během posledních desetiletí 20.

století navíc došlo k velkému rozvoji rozmanitých teorií narativu. Je jich tolik a jsou tak rozmanité, že z toho člověka rozbolí hlava, když má o všech přemýšlet.

Patří mezi ně ruské formalistické teorie narativu; Bachtinovy dialogické teorie; teorie Nové kritiky; teorie Chicagské neboli Neoaristotelské školy; psychoanalytické teorie; hermeneutické a fenomenologické teorie; strukturalistické, sémiotické a tropologické teorie; marxistické a sociologické teorie; čtenářsky orientované teorie (*reader-response theories*), poststrukturalistické a dekonstruktivistické teorie. Jak může vidět sám čtenář, každá z těchto interpretací narativu má obvykle v názvu nějaký barbarismus nebo slovo z odborné hantýrky, které toho o samotné teorii moc neříkají. Kolem jednotlivých přístupů k narativu vzniklo velké množství sekundární literatury. K tomu, abych detailně vysvětlil každou teorii, by byla potřeba studie o rozsahu celé knihy. Každou z nich lze však od ostatních odlišit na základě odlišných předpokladů o narativu, ke kterým se přiklání.

Navíc ačkoli v reálné vyučovací a kritické praxi existují mezi příbuznými teoriemi přesahy a vzájemné prolínání, každou teorii je možné spojit s několika hlavními představiteli, kteří ji buď vymysleli, nebo ji příkladně praktikovali. Vladimir Propp, Viktor Šklovskij a Boris Ejchenbaum jsou představiteli ruského formalismu; Michail Bachtin zakladatelem dialogické teorie narativu; R. P. Blackmur jedním z mnoha představitelů americké Nové kritiky; R. S. Crane a Wayne Booth reprezentují chicagské aristotelovce; sám Sigmund Freud, Kenneth Burke, Jacques Lacan a Nicholas Abraham jsou představiteli psychoanalytických teorií narativu; Roman Ingarden, Paul Ricoeur a Georges Poulet zástupci hermeneutických a fenomenologických teorií; Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, A. J. Greimas, Gérard Genette a Hayden White zase strukturalistických, sémiotických a tropologických teorií; György Lukács a Fredric Jameson jsou představiteli marxistických a sociologických teorií; Wolfgang Iser a Hans Robert Jauss zastupují čtenářsky orientované teorie a Jacques Derrida a Paul de Man dekonstrukci.

Zařazení Haydena Whitea a Paula Ricoeura do mého výčtu svědčí o tom, že se v posledních letech teoretikové narativu zabývají kromě fikčních narativů také historickými texty. Já se soustředím v prvé řadě na fikční narativy, avšak vylíčení událostí, jež se v průběhu dějin „skutečně staly“, představuje samozřejmě také formu narativu. Přestože se fikční narativy podřizují referenčním omezením způsobem, který je velmi odlišný od toho, jak se historické spisy podřizují dějinám a činí si nárok prezentovat události, které se opravdu staly, *přesně tak*, jak se staly, jsou tyto dvě podoby vyprávění úzce spjaty. Buď jde o formy, které „dávají událostem řád“ (*order-giving*), nebo naopak o formy, které „řád hledají“ (*order-finding*).

Čtenáře, které tato problematika zajímá, odkazuji na rozsáhlou literaturu napsanou těmito autory a jejich stoupenci. Mým záměrem není pokoušet se shrnout všechny výše jmenované teorie. Pro mé účely má největší význam jejich velké množství a různorodost. Kypící rozmanitost teorií narativu dokazuje, že pro nás dnes otázka podstaty a funkce narativu představuje podnětný intelektuální problém: narativ nelze v žádném případě pokládat za něco samozřejmého.

Ale proč tomu tak je? V čem je problém? K odpovědi na tuto otázku bychom se mohli přiblížit zpřesněním otázky, kterou jsem začal. Ptal jsem se, proč potřebujeme příběhy. K této otázce můžeme přidat další dvě: Proč chceme poslouchat „stejný“ příběh pořád dokola? Proč není naše touha po příbězích nikdy uspokojena?

Proč vůbec potřebujeme příběhy? Proč děti příběhům tak horlivě naslouchají? Proč nikdy nevyrosteme ze své potřeby příběhů a pokračujeme ve čtení románů, detektivek, chodíme na filmy do kina nebo sledujeme nekonečné televizní seriály, i když už jsme dospělí? Když se nad tím zamyslíme, čtení a sledování fiktivních (*fictive*) příběhů je velice zvláštní aktivita. Čtenář románu se odpoutává od povinností skutečného světa, který ho bezprostředně obklopuje. Za pomoci černých znaků na stránce nebo obrázků na plátně se čtenář či divák přenese do imaginárního světa, jehož spojení se světem reálným je víceméně nepřímé. Dalo by se přepokládat, že princip reality, který se s růstem civilizace stává stále dominantnějším, měl už dávno způsobit, že budeme vyprávění příběhů vnímat jako něco překonaného. Nic takového se ale nestalo. Jak poznamenal Peter Brooks, jestliže je člověk tvorem užívajícím nástroje, *homo faber*, pak je také tvorem, který má zažité používání symbolů, *homo significans*, a který tudíž dokáže rozeznat jejich smysl. Podstatnou vlastností *homo significans* je také vytváření fikcí (*fiction*). Slovo „fikce“ pochází z latinského slova *fingere*, které znamená „tvořit“ a „vymýšlet“. Brooks tvrdí, že slovo fikce

v sobě nese význam něčeho „vymyšleného“, ale zároveň i něčeho „předstíraného“. Předstírání je základní lidskou činností. Zahrnuje hraní her, vystupování v hereckých úlohách, stavění vzdušných zámků a mnoho dalších podobných aktivit, jakož i vlastní literaturu.

Proč potřebujeme fikce a proč se nám tolik líbí? Aristotelova odpověď na začátku *Poetiky* je dvojí. Napodobení a napodobování, *mimésis* (což je výraz, který zhruba odpovídá tomu, co nazývám „fikcí“), se nám líbí ze dvou důvodů. Za prvé, napodobení bývají rytmická a uspořádaná, a člověk má odjakživa potěšení z rytmických forem. Navíc se člověk napodobováním učí, a z učení má odjakživa potěšení. Co nás mohou fikce naučit? Dozvídáme se z nich, jaká je pravá povaha věcí. Fikci potřebujeme k tomu, abychom mohli experimentovat s našimi možnými „já“ a abychom se naučili zaujmout své místo v reálném světě, sehrát v něm svou úlohu. Stačí si vzpomenout, kolik fikčních děl jsou příběhy zasvěcení nebo dospívání – například pohádky, ale také významné romány jako *Nadějné vyhlídky* nebo *Dobrodružství Huckleberryho Finna*. Modernější formulace toho, co tvrdil Aristotelés, by mohla znít takto: Ve fikci si uspořádáváme či přeorganizováváme získané zkušenosti. Dáváme zkušenostem formu a význam, lineární uspořádání s pravidelným začátkem, středem, koncem a ústředním tématem. Lidská schopnost vyprávět příběhy je jedním ze způsobů, jak si lidé kolem sebe společně budují uspořádaný svět, který pro ně má význam. Pomocí fikcí zkoumáme, a snad i vytváříme význam lidského života.

Co je tedy úkolem fikce – vytvářet, nebo odhalovat svět? Odpověď na tuto otázku je velice důležitá. Pokud se rozhodneme pro variantu „odhalování světa“ znamená to, že předpokládáme, že svět má nějaké již existující uspořádání a že úkolem fikcí je toto uspořádání tak či onak napodobovat, kopírovat nebo přesně znázorňovat. V tomto případě je základním kritériem zdařilosti fikce to, zda odpovídá nebo neodpovídá skutečnosti. Na druhé straně rozhodnout se pro variantu „vytváření světa“ znamená předpokládat, že svět sám o sobě nemusí být uspořádán, nebo přinejmenším to, že společenská a psychologická funkce fikcí bude, jak říkají teoretici řečových aktů, „performativní“. Příběh je pak způsobem ovlivňování reality pomocí slov. Způsobuje, že se ve skutečném světě něco stane. Příběh může například nabídnout způsoby chování a individuality, které jsou pak napodobovány ve skutečném světě. V tomto duchu se pak říká, že kdybychom nečetli romány, nepoznali bychom, že jsme zamilovaní. Díváme-li se na celou věc z tohoto hlediska, pak lze říci, že fikce mají obrovský význam nikoli jako přesný odraz kultury, ale jako její tvůrci a nenápadní, leč tím účinnější strážci jejího pořádku (*policemen*). Fikce způsobují, že nevybočujeme z řady, a vedou nás k tomu, abychom se chovali více jako ostatní. Je-li to skutečně pravda, pak vzrůst a pokles obliby různých žánrů v průběhu let nebo změny v dominanci médií – nejdříve od ústního vyprávění k psaným příběhům, poté od tištěných knih ke kinu a televizi – budou pro podobu této kultury nesmírně důležité.

Existuje však ještě jedna kulturní funkce narativu, a ta jde proti funkci narativu jako „strážce pořádku“, o níž jsem se právě zmínil. Narativ je poměrně bezpečný, neškodný prostor, kde lze kritizovat vládnoucí předpoklady dané kultury. V románech je možné uvažovat o alternativních předpokladech nebo s nimi experimentovat – ne jako ve skutečném světě, kde by takové pokusy mohly mít nebezpečné následky, ale jako v imaginárním světě, ve kterém je snadné si představit, že „se nic neděje doopravdy“, protože se to děje jen ve vymyšleném světě fikce. Jestliže nás romány vedou k víře, že existuje stav „být zamilován“, podrobují tuto víru zároveň účinné demystifikaci, ačkoli nakonec nám mohou předvést vítězství lásky povznesené nad demystifikaci nebo jí navzdory. Shakespearova hra *Jak se vám líbí* je toho nádherným příkladem. Stejnou podobu má ovšem i mnoho dalších významných románů, např. *Sobec* od George Meredithe. Máme tedy důvod věřit, že narativ posiluje, ale současně také zpochybňuje dominantní kulturu. Toto zpochybňování může nepřímo fungovat zároveň jako potvrzení: nebezpečí hrozící vládnoucím předpokladům a ideologiím naší kultury můžeme odvrátit tím, že své obavy z jejich křehkosti či zranitelnosti vyjádříme v bezpečné oblasti fikce. Představitelé režimů potlačujících lidská práva, kteří léta cenzurují nebo zakazují nebezpečné knihy, mají nejspíš mnohem přesnější představu o tom, jakou politickou sílu může román mít. Není až tak nesmyslné prohlásit, že romány sira Waltera Scotta vyvolaly občanskou válku ve Spojených státech a staly se osudnými vlastníkům plantáží zaslepeným romantikou.

Druhá otázka: *Proč chceme poslouchat „stejný“ příběh pořád dokola?* Odpovědi na tuto otázku souvisejí více s pozitivní funkcí narativu, tedy s utvářením kultury, než s jeho kritickou či subverzivní funkcí. Potřebujeme-li narativ k tomu, aby dával význam našemu

světu, pak podoba tohoto významu je jeho základním nositelem. Děti to vědí, a proto trvají na tom, aby se jim známé příběhy vyprávěly pokaždé naprosto stejně, slovo od slova. Jestliže potřebujeme příběhy k tomu, abychom porozuměli našim zkušenostem, potřebujeme stále znovu tytéž příběhy, abychom naše porozumění pojistili. Toto opakování nás podle všeho utvrzuje v naší interpretaci pomocí opakované konfrontace s tím, jakou podobu vyprávění životu dává. Nebo je pro nás takové opakování rytmického vzorce samo o sobě příjemné, ať už je to vzorec jakýkoli. Opakování v rámci určitého vzorce jsou sama o sobě příjemná, tudíž nám poskytují potěšení, i když jsou opakována.

Slovo „stejný" uvádím v uvozovkách, což má naznačit, že stejnost stejného příběhu může mít ještě další význam. Jestliže, podobně jako děti, vyžadujeme týž příběh stále znovu v úplně stejné formě, jako by to bylo kouzelné zaříkávadlo, které by změnou jediného slova ztratilo svoji účinnost, vyžadujeme stále znovu týž příběh ještě v jiném smyslu. Chceme slyšet opakování v podobě mnoha příběhů, která jsou rozpoznatelnými variacemi jednoho a téhož vzorce. Budou-li děti vyžadovat říkanky a příběhy na dobrou noc stále znovu v přesně stejném uspořádání, rychle se naučí pravidla správného vyprávění příběhů – dokonce ještě před dovršením pátého či šestého roku. Naučí se konvenční formule pro začátek a konec příběhu: „Byl jednou jeden…" a „Žili spolu šťastně až do smrti." Naučí se dodržovat normy příběhu tak, aby „fungoval". Mnoho druhů narativů prokazatelně představuje variace konvenčních forem nebo vzorců; např. řecké tragédie, dětské říkanky, pohádky, lidové balady, příběhy Sherlocka Holmese, romány o Jamesi Bondovi, limeriky, a dokonce i tak rozsáhlý žánr, jako je viktoriánský román nebo, v jeho rámci, čtyřicet čtyři románů Anthonyho Trollopa; a všechny prokazatelně patří do jedné a téže rodiny. Tato opakovatelnost je vnitřním znakem mnoha narativních forem. Hlavním rysem limeriků je jejich početnost a jejich vzájemná podobnost. Totéž lze říci i o detektivních příbězích. Odchylky od normy získávají svůj význam z velké části ze skutečnosti, že *jsou* odchylkami od pravidel. Příkladem by mohl být detektivní příběh, v němž je vrahem sám vypravěč, např. *Vražda Rogera Ackroyda* od Agathy Christie, nebo viktoriánský román *Zkouška Richarda Feverela* od George Mereditha, který nečekaně končí špatně.

Všeobecná platnost tohoto modelu „stejné v odlišném" v narativu má dvě implikace. Vyplývá z ní jednak to, že po příbězích toužíme kvůli tomu, co pro nás mohou udělat a co neustále potřebujeme. A také to, že tuto funkci neplní primárně postavy, realistické prostředí, a dokonce ani „téma", „poselství" či „morální ponaučení", nýbrž postupné uspořádání událostí, tedy osnova (*plot*). Ukazuje se, že Aristotelés měl pravdu, když tvrdil, že osnova je nejdůležitější složkou narativu. Zdá se, že struktura osnovy daného narativu je přenosná z jednoho příběhu na druhý, i když se jejich postavy a prostředí velice liší. Osnova je oddělitelná a převeditelná. Na těchto poznatcích se zakládá řada novodobých analýz narativu; např. analýzy ruských formalistů, francouzských strukturalistů, sémiotiků a „naratologů" obecně. Tito teoretikové hledají cestu, jak odhalit tajemství narativní formy, její „hloubkovou strukturu". Například vlivné dílo Vladimira Proppa *Morfologie pohádky*, které je jedním z klasických prací ruského formalismu, se pokouší dokázat, že sto ruských pohádek představuje varianty jedné a téže strukturní formy. Počet funkčních složek je omezený. Ne všechny složky musejí být přítomny v každém příběhu, avšak posloupnost těchto prvků (složek osnovy jako je „zákaz", „výslech", „odjezd", „návrat") je vždy stejná. Naratologové uvažují o zákonitostech narativu jako o něčem, co se podobá kódu či jazyku s vlastní gramatikou, možná na jakési vyšší úrovni podobné gramatice věty. Aristotelés byl v *Poetice*, prvním významném díle západní teorie narativu, strukturalistou dávno předtím, než tento směr vůbec vznikl. A to nejen proto, že stavěl osnovu na první místo, ale také kvůli svému přesvědčení, že dokáže rozpoznat základní strukturní rysy, které dělají tragédii tragédií, a ne něčím jiným.

Kdybychom se podívali na narativ ze strukturalistického nebo sémiotického hlediska, pak by to byl proces organizace a reorganizace, líčení, převyprávění něčeho, co se už stalo nebo co je pokládáno za již uskutečněné. Toto vypravování se děje podle přesně stanovených pravidel, která jsou podobná pravidlům, podle nichž se tvoří věty. To znamená, že tajemství vyprávění příběhů se lze dopátrat empirickým nebo exaktním zkoumáním. To řadí teorii narativu mezi „humanitní vědy". Proto Propp používá termínu, s nímž se pracuje jak v biologii, tak v jazykovědě: „morfologie". Postup při vyprávění příběhů v dané kultuře nebo v rámci daného žánru je na konkrétním místě a v konkrétním čase vázán jis-

tými nepsanými, ale rozpoznatelnými pravidly, takže je možné odlišit dobrý příběh od špatného a příběh od toho, co příběhem není.

Je třeba zdůraznit, že uspořádání událostí podle určité struktury začátku, konce a konvenční trajektorie, která je spojuje, rozhodně není nevinné. Události se neřadí tak, jak se staly. Jak jsem již dříve navrhl, narativní reorganizace událostí může sloužit k potvrzení nebo posílení, či dokonce k vytvoření nejzákladnějších kulturních předpokladů o lidské existenci, čase, osudu, vlastním bytí, o tom odkud pocházíme, co bychom na této zemi měli dokázat, a kam směřujeme – o celém průběhu lidského života. V tom případě tedy vyžadujeme pořád dokola ty samé příběhy proto, že jsou jedním z nejúčinnějších prostředků, a možná i tím nejúčinnějším, jak stvrdit základní ideologii naší kultury.

Otázka třetí: *Proč není naše touha po příbězích nikdy uspokojena?* Tato otázka je ze všech nejtěžší. Mohlo by se zdát, že když jednou s pomocí všech narativů, jimiž jsme byli jako vyrůstající mládež obklopeni, dosáhneme dospělosti, měli bychom být kultuře plně přizpůsobeni, s jednoznačně vymezeným „já“ a s přesnou společenskou rolí, a proto bychom už neměli potřebovat další příběhy. Tak tomu však očividně není. O možném vysvětlení však mohu pouze spekulovat. Moje následné pojednání o několika příkladech by však snad mohlo tento problém pomoci trochu objasnit. Jedním z důvodů, proč stále potřebujeme nové a nové příběhy, by mohlo být to, že nás z *nějakého* důvodu *ne*uspokojují. Příběhy, ať už jakkoli bezvadně koncipované, nápaditě napsané nebo dojemné, nesplňují jim přidělenou funkci. Každý příběh a každé jeho opakování nebo variace za sebou zanechává určitou nejistotu, nebo má otevřený konec, který rozmělňuje jeho účinek. Příčinu lze spatřovat v nezměnitelném zákonu, který není ani tak psychologický či společenský, jako spíše jazykový. Tato nevyhnutelná neúplnost má za následek, že žádný příběh nemůže nikdy úplně splnit svou organizující a potvrzovací funkci. Potřebujeme proto další příběh a pak další a ještě jeden, aniž by nás kdy opustila potřeba dalších příběhů a aniž bychom kdy uhasili žízeň, již mají příběhy uspokojit.

Příkladem by mohla být ona podoba vyprávění, která se skoro vždy objevuje mezi mýty, legendami a pohádkami jakékoli kultury a jejímž účelem je vysvětlit původ lidstva, to, odkud člověk pochází. Antropologové označují taková vyprávění jako „etiologické mýty“. Dílo Rudyarda Kiplinga *Knihy džunglí* s příběhy jako „Pohádka o tom, jak přišel slon ke svému chobotu“ apod. je sbírkou etiologických legend. Moderní strukturalističtí antropologové vykládají Sófoklova *Oidipa vladaře*, který je v Aristotelově *Poetice* uváděn jako archetyp dokonalé tragédie, také jako narativ etiologického typu. Mýtus, tj. vybájený narativ, můžeme potřebovat v případech, kdy selžou logická vysvětlení, avšak příběh i nadále obsahuje nelogické předpoklady. Otázky po původu člověka a jeho odlišení od zvířat a od divoké přírody jsou stejného druhu jako otázka, zda bylo dříve vejce nebo slepice. Ať už označíme za okamžik vzniku lidstva cokoli, vždy je tento okamžik podmíněn nějakým dřívějším momentem, kdy se člověk zrodil.

Příběh ztvárněný s bezpříkladnou silou ve hře *Oidipús vladař* „řeší“ tento zjevně nerozřešitelný problém tak, že nám předkládá narativ, v němž se jak na incest, tak na jeho tabuizovanost nahlíží jako na přirozený a zároveň kulturní jev a ve kterém je Oidipús současně vinen i nevinen. Nezavraždil snad svého otce a nemiloval se se svou matkou? Ale v té době ještě nevěděl, že jde o jeho otce a matku, a tudíž nespáchal oidipovské zločiny otcovraždy a incestu vědomě. Podobně jako zvíře je nevinný, protože nevěděl, co dělá. Zvíře se nemůže dopustit incestu, protože zákazu incestu nerozumí. Incest existuje pouze jako porušení jeho tabuizovanosti.

Tabuizovanost incestu, jak tvrdí významný strukturalistický antropolog Claude Lévi-Strauss, je základním znakem, který člověka odlišuje od ostatních forem života. Pro kočku, psa nebo medvěda může být sexuálním objektem jak matka nebo dcera, tak bratr či otec, ale lidstvo zakazuje incest v každé době kdekoli na světě. Z toho vyplývá, že tabu incestu zaujímá v lidské kultuře zvláštní místo. Boří nebo porušuje binární dělení mezi přirozenými a kulturou danými znaky lidského života. Jelikož tabu incestu se vyskytuje naprosto všude a nenajde se jediná lidská kultura, která by je neuznávala, je lidskému druhu přirozené, a ne dané kulturou. Na druhé straně je ale rozlišujícím znakem lidského společenství oproti společenství zvířecímu, a tudíž musí být vymezeno jako dané kulturou. Tabu incestu tedy buď není ani dané kulturou ani přirozené, anebo je obojí, a to v případech, kdy překračuje hranici mezi kulturou a přírodou nebo kdy takříkajíc zůstává na hranici mezi nimi. Totéž by se dalo říci o Oidipovi, který se tím, že nepoznává ve své matce svou

matku, tedy někoho, s kým má zakázáno se oženit, chová jako zvíře. Až když objeví, že se jedná o jeho matku, pochopí, že spáchal strašný zločin. Jinak řečeno, tabu incestu závisí na příbuzenských jménech; závisí na zvláštní lidské schopnosti ovládat jazyk. Oidipús ve své nevědomosti není schopen nazvat svoji matku svou matkou, a tak lze říci, že se podobně jako zvíře neprovinil incestem. Teprve když je schopen nazvat ji svou matkou, poznává, že se dopustil incestu.

Na druhou stranu, Oidipús hrozné zločiny otcovraždy a incestu skutečně *spáchal*, bez ohledu na to, zda si to v té době uvědomoval nebo ne. V tomto případě platí, že neznalost zákona neomlouvá. Působivost Sófoklovy hry jistě závisí na tom, že pro to uvádí překvapivý příklad, příklad, který způsobuje, že Oidipa litujeme a bojíme se, že by se něco podobného mohlo stát i nám. Oidipús přijímá svou vinu a potrestá se tím, že se oslepí (symbolická kastrace) a odchází z lidské společnosti, aby putoval po světě, dokud nezemře. Stále však zůstává nezodpovězena otázka, jak může být Oidipús viněn ze skutků, které nespáchal úmyslně?

Podle tvrzení současných teoretiků není ani úplně jisté, že Oidipús svého otce skutečně zabil. Ve svědectvích o zavraždění Oidipova otce Láia na křižovatce existují totiž nesrovnalosti. V jedné zprávě se říká, že vrahem byl jeden muž. V jiné se tvrdí, že byli tři. Jak podotýká Kreón: „Jeden muž a tři muži, to právě nesouhlasí.“[2] Oidipús se odsuzuje sám, když kombinuje poněkud nejednoznačné důkazy takovým způsobem, který ho usvědčí. V tomto prapůvodním detektivním příběhu hraje jak roli detektiva, tak i vraha.

Ale možná je to sám akt vyprávění, který vytváří zločin a ukazuje obviňujícím prstem na Oidipa. Jak napsala Cynthia Chase ve svém vynikajícím eseji, zločin neexistuje ani v původních činech, jež byly nevinné v tom smyslu, že Oidipús nevěděl, že vraždí svého otce a miluje se se svou matkou, ani v „přítomnosti“ hry, kdy Oidipus kousek po kousku kombinuje získané informace a vytváří z nich příběh. Zločin leží někde mezi, ve vztahu mezi minulými událostmi a jejich současným opětovným odhalováním a vysoce motivovaným uspořádáváním.

Dalo by se namítnout, že *Oidipús vladař* ani tolik nevypráví příběh, jako spíše dramatizuje překvapivý příklad toho, jak je vyprávění, tedy skládání informací tak, aby vznikl souvislý příběh, performativní. *Oidipús vladař* je příběhem o strašném nebezpečí vyprávění. Vyprávění v tomto případě způsobí, že se stane něco hrozného. Vede vypravěče k tomu, aby sám sebe odsoudil, oslepil a odešel do vyhnanství, a vypravěčovu matku-manželku, Jocastu, dožene k sebevraždě.

Hra *Oidipús vladař*, která má daleko do jasné odpovědi na otázku o původu člověka, je příběh o generačním zmatku, v němž je syn zároveň manželem své matky, matka ženou svému synovi, Oidipús bratrem svých dětí atd. Jsou-li jasná příbuzenská jména a označení nezbytná pro to, abychom pochopili, kdo jsme a odkud pocházíme, pak *Oidipús vladař* představuje příběh, ve kterém je možnost takové jistoty zpochybněna a na čas zrušena. Je pravda, že hra dává narativní podobu logicky neřešitelnému problému o původu člověka. Člověk je v pokušení říci, že o tom, co nedokážeme vyjádřit logicky, vypravujeme příběhy. Působivost, již *Oidipús vladař* po celou dobu od chvíle, kdy byl napsán, neztratil, svědčí o úspěchu této hry jakožto narativu. Podle ní je např. pojmenován klíčový objev Sigmunda Freuda z oblasti psychoanalýzy, obecně platný „oidipovský komplex“. Freud tvrdil, že všichni muži touží zabít své otce a milovat se se svými matkami. Současné feministky mají námitky vůči tomu, že Freudova formulace opomíjí jednu polovinu lidské společnosti, tj. všechny ženy. Jinými slovy, určitý příběh může pro ženského čtenáře plnit zcela jinou funkci, než jakou plní pro čtenáře mužského.

Ale i když tento problém necháme stranou, stále je třeba říci, že trvalý úspěch Oidipova příběhu tkví možná spíše ve velmi přesvědčivém narativním zachycení problému narativu, než v tom, že by nabízel odpovědi na otázky po původu člověka a přírody. Problém zůstává nevyřešen, i když diváci nyní bezpochyby lépe chápou, v čem spočívá. Neustálé otevřené konce příběhů, o nichž jsem se již zmínil, způsobují, že narativ nikdy nedosáhne konečné srozumitelnosti. Hlavní záhada zůstává nevyřešena – proč musel být Oidipús potrestán za zločiny, které nespáchal vědomě? Proto potřebujeme další narativ, který se pokusí vyřešit tyto problémy jiným způsobem – např. Shakespearova *Hamleta* – a po něm další příběh – např. *Absolone, Absolone!* Williama Faulknera – a ještě další, přičemž není možné naši touhu po dalších příbězích uspokojit.

Odpovědi na mé otázky bychom se mohli přiblížit také tak, že bychom porovnali dva velice stručné narativy a pokusili se v nich identifikovat základní složky příběhu (*story*). Ty musejí být v textu obsaženy, abychom mohli říci ano, toto je narativ, a ne něco jiného. Ale jaké složky to jsou? Za své krátké příklady jsem si zvolil báseň A. E. Housmana „The Grizzly Bear" a báseň Williama Wordswortha „A Slumber Did My Spirit Seal". Ačkoli jde o „básně", jsou to bezesporu také narativy. Posuďte sami:

The Grizzly Bear[3]

The Grizzly Bear is huge and wild;
He has devoured the infant child.
The infant child is not aware
He has been eaten by the bear.

A Slumber Did My Spirit Seal[4]

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears.
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

Tyto dva krátké příklady narativu obsahují podle mého názoru základní složky jakéhokoli narativu, i toho nejdelšího a nejpodrobnějšího, jako je Tolstého *Vojna a mír* nebo *Middlemarch* George Elliotové. Nejdříve musí být vytvořena počáteční situace, pak následuje sekvence vedoucí ke změně nebo zvratu této situace a poté odhalení umožněné tímto obratem. Za druhé musí být využita personifikace, čímž se ze znaků vytvoří literární postava – např. ze slov na stránce v psaném narativu nebo z modulovaných zvuků ve vzduchu při mluveném narativu. Osnova je sice velice důležitá, avšak bez personifikace vyprávění nevznikne. Pro vznik narativu je třeba minimálně tří osob: hrdiny (protagonisty), antihrdiny a svědka, který se něco dozvídá. Svědkem může někdy být jak hrdina, tak antihrdina nebo i čtenář. Za třetí musí mít klíčové složky narativu určitou strukturaci, nebo se musejí opakovat; např. jako tropus, systém tropů nebo složené slovo. Jinak řečeno, tropus nebo slovo musí modulovat určitá forma narativního rytmu. Tvrdím tedy, že má-li být narativ narativem, musí obsahovat určitou verzi těchto prvků: začátek, sekvenci, zvrat; personifikaci neboli přesněji a odborněji řečeno *prosopopoeiu*, která „zživotní" hrdinu, antihrdinu i svědka; určitou strukturaci nebo opakování složek, které obklopují ústřední figuru nebo složené slovo. Dokonce i narativy, které nezapadají do tohoto paradigmatu, získávají svůj význam díky tomu, že si ironicky pohrávají s naším hluboko zakořeněným očekáváním, že všechny narativy budou vypadat takto.

Například báseň „The Grizzly Bear" si ironicky pohrává s naším předpokladem, že se učíme ze zkušeností. Nemluvně se ze zkušeností nenaučí nic. Tento krátký příběh je příkladem takové varianty narativu, ve které se vypravěč v roli svědka událostí naučí více než hrdina. Jde vlastně o nadsázku, což je součástí vtipu. Toto dítě není žádný Oidipús; ale ani jako „kladná postava" nemá nemluvně nejmenší šanci obstát proti „záporné postavě" v podobě medvěda grizzlyho.

Model rytmického opakování s obměnou má v básni podobu opětovného použití stejného gramatického vzorce. Příběh je podán v jasných oznamovacích větách, z nichž je ve dvou použito sloveso „být" ve 3. osobě („*is*") a ve dvou pomocné sloveso „mít" také ve 3. osobě („*has*"). Poslední dva verše se mohou číst buď jako dvě věty, nebo jako jedna věta. Fakt, že první dva verše jsou jednoduché, ukončené věty, připravuje čtenáře na očekávání, že třetí verš bude vypadat stejně. Pak ale čtenář objeví, že čtvrtý verš je vlastně pokračováním třetího. Tento vzorec se nazývá *chiasmus* neboli postavení složek křížem. Medvěd grizzly je zmíněn nejdříve na začátku první věty a pak na konci věty druhé. Ne-

mluvně se nejprve objevuje na konci první věty a pak na začátku věty druhé. Příběh začíná zmínkou o medvědovi a také jí končí. Text dítě obklopuje, tak jako je ve skutečnosti „obklopuje" medvěd poté, co je snědl.

Základním tropem tohoto krátkého narativu je opět prosopopoeia, tedy personifikace medvěda v podobě zájmena „on" („*he*"). To samé se opakuje, když se na nemluvně odkazuje také zájmenem „on", ačkoli ani dítě ani medvěd si nejsou schopni uvědomovat sama sebe a ani minimálně neovládají jazyk, což by ospravedlňovalo užití osobního zájmena.

Báseň „A Slumber Did My Spirit Seal" je mnohem složitějším narativem než báseň „The Grizzly Bear", ale stejně jako „The Grizzly Bear" vypráví dvojí příběh o nevědomém hrdinovi, v básni označovaném zájmenem „ona" („*she*"), a vědoucím vypravěči v roli svědka, který je v básni označován zájmenem „já" („*I*"). Spíše než že by byl v básni přítomen jako implikace ironického a lakonického podání pravdy, jak je tomu v Hausmanově básni, mluví vypravěč Wordsworthovy básně sám za sebe. „Ona" z básně (o níž se obvykle předpokládá, že jde o Lucy z Wordsworthových tzv. Lucyiných básní, k nimž tato báseň patří) „neslyší ani nevidí" („*neither hears nor sees*"), ale Wordsworthův vypravěč může ve skutečnosti říkat: „Dříve jsem to nevěděl. Nyní už to vím. Narozdíl od Lucy jsem jedním z těch, kdo mají oči a vidí a kdo mají uši, aby slyšeli a pochopili." Jde o skrytý odkaz k Evangeliu podle Matouše 13:12–13, k Ježíšovu komentáři k „Podobenství o rozsévači", které právě dovyprávěl: „Kdo má, tomu bude dáno a bude mít ještě víc; ale kdo nemá, tomu bude odňato i to, co má. Proto k nim mluvím v podobenstvích, že hledíce nevidí a slyšíce neslyší ani nechápou."[5]

Podle Paula de Mana „se paradigma všech textů skládá z jedné metafory (nebo systémů metafor) a její dekonstrukce. Ale protože tento model nemůže být uzavřen jedním konečným čtením, vzniká dodatečné metaforické překrývání, které vykládá nesrozumitelnost předchozího vyprávění".[6] De Manovo užití slov „vyprávění" a „vykládat" naznačuje, že jsou pro něj všechny „texty" vyprávěním. Říci, že všechny narativy od básně „A Slumber Did My Spirit Seal" po velké romány jako *He Knew He Was Right* Antonyho Trollopa nebo *Princess Casamassima* Henryho Jamese jsou pouhými variacemi jedné jediné metafory či systému metafor, je mírně řečeno odvážné tvrzení. Přesto však lze dokázat, že Trollopův obsáhlý román je takříkajíc geneticky naprogramován otázkou, co je metaforické na větě „Vím, že mám pravdu", a že *Princess Casamassima* vyvolává otázku, co je metaforické na větě „Zavazuji se."

V de Manově modelu je „dekonstrukce" výrazem pro učení se ze zkušeností a „nečitelnost" označením pro nemožnost naučit se něco jednou provždy. „Nečitelnost" je naznačena opakovaným použitím jedné metafory nebo nějaké její nové varianty, přestože se ukázalo, že je iluzorní nebo klamná.

Jinak řečeno, narativ, dokonce i dlouhý román s mnoha zápletkami (*multiplotted novel*)[7] a s veškerým bohatstvím a podrobným zpracováním postav, událostí a realistických detailů jako je *Věděl, že má pravdu*, může být zkoumáním ozvuků jediného „složeného slova", což je termín, který jsem si vypůjčil od Williama Empsona. Složené slovo je v jistém slova smyslu metaforou. Je centrem množiny pravděpodobně neslučitelných významů, které jsou svázány dohromady metaforickým posunem; např. slovo „stát (za)" (*worth*), které může mít jak ekonomický, tak etický význam, nebo anglické slovo „right", které může znamenat „být oprávněn k něčemu/mít právo na něco" („*to have the right*") nebo „mít pravdu" („*to be right*") nebo jednoduše „být rovný/přímý" („*to be straight*") jako ve spojení „pravý úhel" („*right angle*"). V narativu lze takové slovo prozkoumat tak, že je zapojeno do kontextu nebo situace, ve které se dá použít. Připomíná to cvičení z hodin cizích jazyků typu „Použijte následující slova ve větách", nebo těžší zadání typu „Vymyslete příběh, ve kterém budou užita následující slova." Pro Empsona může složené slovo představovat centrum nejasností, avšak tyto nejasnosti drží pohromadě v jednotné struktuře, přestože je tato struktura komplikovaná. Domnívám se, že složené slovo může být naopak místem, kde se zásadně neslučitelné významy střetávají. Tuto skutečnost lze odhalit – nebo lépe řečeno odvodit či rozvinout – pomocí narativních disjunkcí, které už se nedají znovu spojit.

Konkrétní význam těchto poněkud záhadných formulací by se mohl vyjasnit, když se vrátíme k básni „A Slumber Did My Spirit Seal". Genetickou metaforou, která vytváří narativ, je v básni tropus, který nazývá mladou dívku „věcí" („*thing*"). Tento tropus je symet-

rickým zrcadlovým obrazem označení medvěda slovem „on“ („*he*“). Wordsworthova metafora tvoří součást každodenní mluvy, jako např. v refrénu lidové písně: „She's a young thing and cannot leave her mother“. „Nejdříve jsem myslel, že (ona) je věcí, a proto je nesmrtelná“, říká ve skutečnosti vypravěč Wordsworthova krátkého příběhu, „teď však vím, že jsem se mýlil. Nyní vím, že byla smrtelná, protože se z ní doslova stala věc, jako je skála nebo kámen nebo strom, ačkoli v jiném smyslu sdílí nesmrtelnost země, kterou symbolizuje její věčné otáčení. Země se neustále otáčí dokola a ona se pohybuje s ní. Neslyší ani nevidí, ale já jsem jedním z těch, kteří mají oči a vidí a kteří mají uši, aby slyšeli a pochopili.“

Druhá sloka se však opět dopouští lingvistického omylu, který je však demystifikován prázdným místem mezi dvěma slokami, které je těžištěm Lucyiny smrti. Smrt se odehrává v prázdném místě mimo jazyk. Jazyk se znovu vrací ve druhé sloce ve formě prohlášení o vítězství nad smrtí, a bere na sebe podobu schopnosti říci o smrti pravdu. „Předtím jsem si myslel, že je nesmrtelná. Nyní vím, že všechny lidské bytosti jsou smrtelné, i Lucy. Všechny lidské bytosti se nakonec stanou věcmi.“ Toto ujištění o obeznámenosti se stavem věcí a o právu mluvit pravdu se však paradoxně nemusí až tak lišit od původního mylného přesvědčení o tom, že něco vím: „Zdálo se mi, že je věcí, která nemůže zemřít.“ Hned vysvětlím, jak je to možné.

Symetrickým protějškem tropu přítomného ve slově „věc“ („*thing*“) je personifikace ve slově „dotek“ („touch“). Oba dohromady tvoří malý příklad „systému metafor“, který de Man považoval za jádro narativu. Jestliže je Lucy pouhou věcí, pak čas nebo přesněji „pozemská léta“ („*earthly years*“) jsou personifikována jako živá bytost, která se Lucy mohla pokusit „dotknout“ („*touch*“), ale která se jí dotknout nemůže, protože (Lucy) je věcí. Stejným způsobem je před vypravěčem „uzavřeno“ („*sealed*“) pomocí jeho naivního „spánku“ („*slumber*“) vědomí smrti. Slovo „dotek“ má v básni silné sexuální konotace. Personifikace z básně nezmizí, když se vypravěč dozvídá o všudypřítomnosti smrti, naopak se ve druhé sloce vrací neporušená, ačkoli v oslabené či pozměněné podobě. Znovu se objevuje až ve slovním obratu „otáčet se dokola“ („*rolled round*“). „Pozemská léta“ jsou personifikována jako nenasytná bytost, která se podobá medvědu grizzlymu v Housmanově básni, jako bytost, jež by Lucy chytila a uchvátila, ledva by se jí dotkla. Ne země, ale „pozemská léta“ jsou v básni antihrdinou. V poslední sloce zůstává tato metaforická personifikace neporušená v podobě pohybu země, která odměřuje pozemské dny a léta a která otáčí i Lucy. Vypravěčova formulace si protiřečí také v okamžiku, kdy říká, že se Lucy nehýbe a že nemá žádnou sílu (což jsou dvě základní složky newtonovské fyziky). Jako součást země, pohlcená spolu se skalami, kameny a stromy, stejně jako nemluvně pohlcené medvědem grizzlym v Housmanově básni, sdílí teď Lucy ve skrytě životném „otáčení“ („*rolling*“) pohyb a sílu země, přestože sama už spontánní pohyby a sílu, které měla jako živé dítě, nemá.

Omyl a vina vypravěče-svědka však možná nespočívá jen v tvrzení, že si uvědomuje, že jeho vlastní slova jsou paradoxně v rozporu s jeho opětovným použitím další varianty téže metafory, kterou prve užil chybně. V sázce je možná i performativní a epistemický rozměr narativu. Slovem „performativní“ mám na mysli schopnost narativu způsobit, aby se něco stalo, v protikladu ke schopnosti předávat – ať už skutečně či zdánlivě – vědomosti. Podíváme-li se na báseň z hlediska předávání vědomostí, pak říká: „Dříve byl nevědomý jako dítě. Nyní si myslí, že ví, ale jeho slova dokazují, že je stále nevědomý jako dítě.“ Podíváme-li se na ni z hlediska performativní schopnosti vyprávění, pak tento krátký příběh zdůrazňuje děsivou možnost, že řečnické figury mohou mít sklon uskutečňovat sebe sama pomocí určitého druhu jazykové magie. Myslel si, že je věcí. Smrt v personifikované podobě napůl životných pozemských let ji ve věc ochotně proměnila. Jako bych mohl někoho doslova proměnit v krocana jen tím, že bych ho tak oslovil. Podobným příkladem je povídka Franze Kafky „Proměna“, kde se Řehoř Samsa změní v obřího švába, když s ním jeho rodina i společnost jednají jako se švábem. V básni „A Slumber Did My Spirit Seal“ možná změnil Lucy ve věc lingvistický zásah básníka. Další z Lucyiných básní tuto domněnku potvrzuje: „*Oh mercy to myself I said,/ If Lucy should be dead,*“[8] načež Lucy *skutečně* umírá.

V básni „A Slumber Did My Spirit Seal“ jsou přítomny všechny základní složky, které jsem zde uvedl, přestože se jedná o tak krátký příběh. Je také příkladem toho, jak narativ závisí na personifikaci, a také toho, jak může být systém metafor dekonstruován a poté znovu slepě potvrzen. Zdá se, že v tomto případě vypravěč ve skutečnosti nepochopil to,

o čem tvrdí, že to pochopil. Jinými slovy, personifikace, základní tropus narativu, je zřejmě natolik nezbytnou součástí jazyka, že nemůže být vymazána, a to ani když zjistíme, že je klamná.

Přeložila Jana Vejběrová. Redigovali Martina Knápková a Milan Orálek.

Poznámky:

1 Aristotelés užíval výrazu „mythos". Pro tento pojem existuje v češtině několik variant překladů; např. skladba událostí nebo děj. Důležité je, že se jím míní kauzální řazení událostí příběhu. Překládám ho českým slovem „osnova", které již bylo ve stejném významu použito při překladu Cullerova *Krátkého úvodu do literární teorie* (přel. Jiří Bareš, Brno, Host 2002). – *Pozn. překl.*
2 Překlad se v českém vydání nepodařilo dohledat, věta je volně přeloženou mnou. – *Pozn. překl.*
3 Volný překlad básně A. E. Housmana: „Medvěd Grizzly": Medvěd Grizzly je veliký a divoký;/ zhltl nemluvně./ Nemluvně si neuvědomuje,/ že bylo medvědem snědeno. – *Pozn. překl.*
4 Volný překlad básně W. Wordswortha: „Spánek uzavřel mého ducha": Spánek uzavřel mého ducha;/ nemám už žádných lidských strachů./ Zdálo se mi, že je věcí, která nemůže pocítit/ dotek pozemských let.// Nyní se nehýbe, nemá žádnou sílu;/ neslyší ani nevidí;/ otáčí se dokola v každodenním běhu země,/ se skalami, kameny a stromy. – *Pozn. překl.*
5 *Nový zákon*, s. 23, in: *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost, Český Těšín 1996. – *Pozn. překl.*
6 Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press 1979, s. 205.
7 V tomto spojení je anglický výraz „plot" použit v jiném významu, než jak jsem ho doposud překládala („osnova"). Neznamená zde totiž logické řazení událostí příběhu, ale míní se jím určitý hybný moment v ději příběhu, tedy zápletka. – *Pozn. překl.*
8 Volný překlad dvojverší: Řekl jsem si: „Ó, pro smilování boží,/ kdyby měla Lucy umřít…" – *Pozn. překl.*