

jako atmosférický stav, stejně jako se mění první osoba ve třetí. Vše však probíhá plynule, beze švu i bez změny vypravěčského tempa a nálady.

Jde o přechod zákonitý:¹¹⁾ hlavního hrdinu už nebylo možné udržet v ději, když z něj odchází a ztrácí se v mlze, v níž se „rozpustí, rozvane“¹²⁾ a podle všeho nejdříve usne a posléze zahyne. Není však tak podstatné, zda se tento Praderův konec naplní, i když je to především změna perspektivy, jež nám říká víc než slova samého textu. Kde ne lze vyprávět z pozice ich-formy? Tam, kde už jako vypravěč neexistují, a tedy když už jsem mrtvý. Proto musí nastoupit vědomí někoho jiného, perspektiva ne snad vyšší, ale jiná, cizí, vnější, už ne „moje“.

O Janku Praderovi se v samém finále říká, že „nevěděl nic“¹³⁾ — toto se v první osobě a v dané chvíli říct nedá. „Nevěděl jsem nic“ ve chvíli, kdy bylo takto vyřčeno, je zprávou o šťastném konci: v té chvíli jsem nevěděl nic, ale nakonec jsem se na cestě nějak zorientoval a došel, kam jsem dojít chtěl. V důsledku pak jde o nevědění toho, kdo v této chvíli už ví, nevědění zbloudilého vypravěče, který, právě že o svém nevědění vypráví, na ně ztrácí nárok. Jinak řečeno: nevědění lze tematizovat, což činí u Antoina Roquentina Sartre, ale nelze je proměnit ve vypravěčskou perspektivu. Aby mohl nevědět, musel Janek Pradera přestat být vypravěčem. Z vypravěče se musel stát pouze postavou, z „já“ se změnit na „on“. — Nevědění se přiděluje zvenčí, což činí Sartre i Stachura. Sartre filozofickou proklamací, Stachura vypravěčským rozštěpěm — z vypravěče se stala postava, o níž vypráví nějaký jiný vypravěč. Sartre zachránil svého hrdinu tím, že ho — v situaci jeho nevědění

11) Zřejmě nejslavnější přechod z první osoby do třetí, který světová literatura zná, je ten ze závěru REMARQUEOVA románu *Na západní frontě klid*: Pavel Bäumer, hlavní hrdina a vypravěč, drží celé své vyprávění v zpovědní ich-formě, plné zážitků v bojiště, vzpomínek na gymnaziální léta, vyznání a reflexí, následují poslední dva odstavce, v nichž se — ve vypravěčském i stylistickém protikladu k předchozímu — způsobem věcné zprávy praví: „Padl v říjnu 1918, v den, jenž byl na celém bojišti tak tichý, že se zpráva vrchního velitelství omezila na větu: Na západní frontě klid.“ (*Na západní frontě klid* /přel. František Gel/, Praha 1964 [1929], s. 168.)

12) Edward STACHURA, *Sekerezáda aneb Zima lesních lidí*, cit. dílo, s. 258.

13) Tamtéž, s. 258.

ní — z prózy jako by vyňal; z dramatu jeho osobní existence tak udělal příklad z existencialistické filozofie. Stachura zachránil vyprávění. Už podle všeho není naživu, ale zůstává věrohodnou součástí vypravěčské tkáně, Sartrův hrdina dějově stále žije, díky čemuž nám vydal i svědectví o svém „hnusu“, ale pouze za cenu, že tak učinil už vně vyprávění.

Sartrův hrdina zažívá chvíli, v níž „věci se osvobodily od svých jmen. Jsou tu groteskní, zatvrzelé, obrovité a působí pitomě nazývat je lavicemi nebo cokoliv o nich říkat“.¹⁴⁾ Obdobná ztráta existenciální koordinace postihuje i hrdinu Stachurova: „nevzpomínal si, kdo je, kde je ani kam jde, bylo mu to úplně jedno, v hlavě mu ani nesvitlo, nepomyslelo mu to, že by mohl chtít vědět, kdo je, kde je a co tu dělá“.¹⁵⁾ Antoine Roquentin říká, jak pitomě mu působí něco říkat; uniká před slovy, ale současně v nich pohodlně vězí; chce cítit sám sebe a podávat o tom svědectví a zároveň se na sebe dívat jakoby zvenčí — to vše v jednom vypravěčském proudu. Janek Pradera na to, aby si mohl nevzpomínat a nevědět, se musel sám sobě zcizit: z vypravěče se stala postava. Co do tématu máme před sebou dvě srovnatelné a blízké zkušenosti, co do úhlu podání a vypravěčské situace jde o zkušenosti zcela protikladné: nevědění bravurně vědoucího a vědění o nevědoucím.

D)

„NEVYPRAVOVAL JSEM Klarise něco o vodě?“

ptal se [Ulrich] sám sebe, ale nedovedl se na to zřetelně upamatovat. Ale vždyť na tom také nezáleželo a jeho myšlenky se nedbale roztékaly.

V krásné literatuře se bohužel nedá nic tak nesnadno vylíčit jako myslící člověk.¹⁶⁾

Neboť, vyvozuje dále vypravěč Musilova *Muže bez vlastností*, myšlení je něco zcela osobního,

14) Jean-Paul SARTRE, *Nevolnost* (přel. Dagmar Steinová), Praha 1993 [1938], s. 131.

15) Edward STACHURA, *Sekerezáda...*, cit. dílo, s. 258.

16) Robert MUSIL, *Muž bez vlastností* (I) (přel. Anna Siebenscheinová), Praha 1980 [1930, 1934, 1943–1952], s. 103.

a když skončilo, nemá už podobu myšlenky, s níž je prožíváme, nýbrž podobu vymyšlené věci, a ta je bohužel neosobní [...]. Když člověk myslí, nelze, abychom tak řekli, zachytit okamžik mezi osobním a neosobním, a proto myšlení působí spisovatelům takové rozpaky, že se mu rádi vyhýbají.¹⁷⁾

Obdobně, ale z jiného úhlu uvažuje francouzský kritik Albert Thibaudet. Krizovým místem životopisného románu je podle něho okamžik, kdy se z dítěte stává jinoch a začíná myslet. Ztroskotal na něm ve svém jediném pokusu o román Hippolyte Taine.¹⁸⁾ Ve chvíli, kdy se jeho hrdina začíná zaobírat světem a svým místem v něm, tj. kdy vstupuje do „světa inteligence“, vychází mu „šestnáctiletý stařík“. Podle Thibaudeta to není dáno nezdarem autora, ale krachem „románu o jinochovi začínajícím myslet“, románu, který nemá na vybranou; nakonec musí buďto jinocha obtěžkat lety, anebo zdětinštit myšlenku.“¹⁹⁾ Milenci a ctižádostiví kariéristé románu potíže nečiní. Ale lidé myslící?

Na rozdíl od lásky počínající myšlenka není myšlenkou, nýbrž se tomu, kdo prvotní stadium překonal, jeví jako stav inchoativní, jako blábol. To, co si myslíme na počátku, je skoro vždycky banální, a vnitřní plamen, čisté nadšení, které tento počátek doprovází, se později vždycky jeví jako iluze.²⁰⁾

Pro Musila je myslící člověk románem nezachytitelný, protože myslet — toť něco zcela osobního, něco, co se vymyká kontrole, a tím i jazyku vypravěčově: myšlení není sociálním faktem, tím je až jeho výsledek. Thibaudet zase vidí příčinu v jakési vnitřní nevybavenosti románu jako takového. Román podávající život postavy se odvíjí *sub specie* zralosti (vypravěčsky *sub specie* konce) a vůči ní se předchozí stadia jeví nutně jako nehotová, jako pouhý přípravný stupeň toho, co se teprve později stává „faktem“. Musilovi je myšlenka něčím zcela osobním, u Thibaudeta ji charakterizuje příprava na něco jiného. Tedy — propojíme-li

17) Tamtéž, s. 104.

18) Jedná se o nedokončený román *Etienne Mayran*. Taine na něm začal pracovat v roce 1861.

19) Albert THIBAUDET, „Estetika románu“ [1912], in: *týž, Román a kritika* (přel. Alena Hartmanová, ed. Antonín Zatloukal), Praha 1986, s. 125.

20) Tamtéž, s. 124.

oba názory — myšlenka je něco *osobního ve stavu zrodu*. A v této podobě je pro potřeby románového vyprávění nepoužitelná. Myslicího člověka nelze vyprávět, lze pouze vyprávět o myslícím člověku. Ale jak to udělat, když myšlení je přítomnost, která teprve povstává, a to nejistě a v tápavých oklikách. Kdežto vyprávění je minulost, která sice také — v aktu čtení — teprve povstává, ale povstává proto, že už je od autora uspořádaná a tedy i směřující ke svému cíli, rozuměj: konci. Vypravěč příběhu je záměrem svého vyprávění povinován konci, tj. tím, co se na konci Fowlesovy *Francouzovy milenky* nazývá „tyranií poslední kapitoly“.²¹⁾ Myšlení o žádném cíli vědět nemusí, děje se jakoby v čistém samoučelu, vyprávění je vyprávěním právě jen s ohledem na cíl, který uskutečňuje.

Zdá se, že romanopisec má pouze dvě možnosti, jak na scénu (do epického dějiště) uvést myslícího člověka. Buď jako téma, tj. toho, koho se vypravěč dotýká zvenčí a který mu představuje surovinu pro vlastní vyprávění. Z myšlení se tak stává předmět vyprávění. Nebo může postavě udělit prostor v přímé řeči. Takto na chvíli dokáže zastavit dopředu pospíchající narativní minulost; vytvoří si v ní okénko přítomnosti. Ale pouze za cenu, že postava se svou myšlenkou vyjde ven. Myšlenka postavy se tak však stává řečí, sociálním (tj. vnějškově kontrolovatelným) faktem; mohou na ni reagovat řeči-myšlenky jiných postav. Dává možnost k rozvíjení děje. Ale v tomto okamžiku už to není myšlenka, ale hotová, uspořádaná a jazykový tvar nabyvší promluva. Filozof myslí v ideách, romanopisec v postavách — tvrdí Thibaudet. Což — přeloženo do našeho tématu — by mohlo znít: zatímco filozof *myslí* v ideách a pojmech, romanopisec *vypráví* o postavách, které kromě jiného i myslí. I romanopisec, zejména ten moderní, prověřuje hranici mezi myšlením a jazykem, a to obdobně, jako ji prověřoval Wittgenstein a celá analytická filozofie. Wittgenstein došel k tomu, že za hranice řeči naše mysl nevkročí; nemáme proto bolest, ale pouze slovo označující bolest. Nelze tedy zkoumat bolest jako tělesný či duševní stav, ale lze se jen

21) John FOWLES, *Francouzova milenka* (přel. Hana Žantovská), Praha 1976 [1969], s. 349.

ptát po významu slova *bolest*, respektive po tom, jak tohoto slova v promluvě užíváme. Vposledku tedy nejde o fyzický stav, ba dokonce ani o význam slova, ale o to, že věříme, že tohoto slova lze smysluplně užívat.²²⁾ Romanopisec jako by k Wittgensteinovi dodával, že neexistují myšlenky, ale pouze vyprávění o myslících postavách, nebo ještě spíše vyprávění o postavách, které mluví o tom, jak myslí. V důsledku pak moderní romanopisec jako ten, kdo si své vyprávění musí vydobývat na reflexi, i Wittgenstein, ten, kdo se stává zakladatelem filozofie vybudované na jazyce, uskutečňují společný atak proti metafyzice: nezkoumejme, jak kdo myslí a co tímto myšlením povstává; zaměřme se na to, jak se o myšlení dá mluvit. Vyprávění jakožto to, co je zjevné, od této chvíle přestává být nástrojem metafyziky jakožto toho, co je skryté. Jevové vystupuje ze služeb jsoucího. V Musilově *Muži bez vlastností* se jevení a bytí bere jako rozpojené. A pokud vypravěč na něčem — jako na jsoucím — trvá, musí to jednoznačně potvrdit: „Nepraktický člověk — a takovým se nejen jeví, nýbrž i je — bývá ve styku s lidmi vždycky nespolehlivý a nevypočitatelný.“²³⁾ Zkusme si takovéto tvrzení představit například v Tolstého *Vojně a míru*. Působilo by buď nadbytečně, nebo jako nepřipadná komplikace něčeho, o čem se má za to, že je dané: jevení je pro mysl realistického autora pouze vnější formou bytí.

„Sakramentské,“ pomyslí si Ulrich, „ale je to tak.“²⁴⁾ Což by mohla být pádná tečka, navíc uskutečněná ústy Musilova *myslícího* vypravěče. A nikdo jiný než právě Musil se ve svém *Muži bez vlastností* nepokusil o velkolepější destrukci vyprávění prostřednictvím myšlení a zároveň o co nejemancipovanější zapojení myšlení do vyprávěcích postupů. Tečka je to však ještě pádnější, než se na první pohled zdá. Ulrich, o kterém vypravěč tvrdí, že si *pomyslíl*, svou myšlenku jednak říká, jednak nám tvrzení o tom, že si

22) „No ano; člověk se může rozhodnout, že místo ‚Má bolesti‘ bude říkat ‚Věřím, že má bolesti‘. Ale to je všechno. — Co tu vypadá jako vysvětlení nebo výpověď o duševních pochodech, je po pravdě jen záměna jednoho řečového obratu jiným, který se nám zdá přílehavějším [...]“ (Ludwig WITTGENSTEIN, *Filosofická zkoumání* (přel. Jiří Pechar), Praha 1993 [1953], s. 127.)

23) Robert MUSIL, *Muž bez vlastností* (I), cit. dílo, s. 18.

24) Tamtéž, s. 20.

Ulrich pomyslíl, říká vypravěč. Jeho myšlení je v této chvíli chyceno do dvojí řečové sítě. Neslyšitelná činnost hrdinova mozku, abychom ji vůbec mohli vzít na vědomí, musí tedy být v románu slyšet hned dvakrát. Pokud se neřekne, co si pomyslíl a že si pomyslíl, o jeho duševní činnosti nic nevíme. Tou hlavní zábranou, jež neumožňuje vylíčit myslícího jedince, se tak stává samotná struktura vyprávění. Vyprávěním se lze ještě snad vyvléct z příběhu, což budiž zřejmě nejvlastnějším Musilovým příspěvkem k dějinám románu, ale do čirého myšlení jím zmizet nelze.

E)

ROMÁN *MOC A SLÁVA* od Grahama Greena má mnohé vlastnosti velké a čtivé prózy. Nechybí mu dominantní hlavní hrdina (kněz na útěku před pronásledovateli). Tento hrdina v průběhu děje prodělává vnitřní přerod: z toho, kdo je zmítán svými nejistotami a lidskými selháními, se stává těsně před smrtí člověk smíru a klidu. Dominantní hrdina má svého neméně dominantního protihráče (sebevědomého poručíka jako představitele moci, která kněze pronásleduje). Román nepostrádá dobře prokreslené prostředí (kterási středoamerická země se znaky Mexika) ani s historickou věrohodností situovaný čas (někdy mezi dvěma světovými válkami). Děj románu je spádivý,²⁵⁾ jeho jednotlivé akce mají pro čtenáře spolehlivě kontrolovatelné motivace. Přitom román se stává nejenom expozicí pro tyto děje a skutky postav, ale zároveň představuje území, na kterém je jeho hlavním aktérům projít klíčovými zkouškami svých životů. Zkušenostní a faktografické pozadí se tak v *Moci a slávě* velice ústrojně snoubí s modelovostí. Greenův román tak skýtá dvojí „poznání“. To první patří poměrům mezi církví a státem v dobách

25) Vůbec Greenova literární sláva je založena na využívání prvků zábavného čtení: dobrodružných příběhů, napětí, špionážních zápletek, tajuplných zákoutí atd. Tyto postupy pak autor ve svých románech často jakoby přetváří v konflikty jiného druhu (politické, konfesijní, milostné, existenciální). Přitom — tvrdí jeho vykladač Jan ZÁBRANA — „Greene při práci často sám nevěděl, ke kterému žánru kniha zamíří“ („Dva ‚dobrodružné‘ romány z Greenových počátků“ [1973], in: týž, *Potkat básníka /ed. Vladimír Novotný a Antonín Přidal/, Praha 1989, s. 228.*)