

Historický rozbor, pokud se dokáže vyvarovat slovních zobecnění esencialistické analýzy a ponoří se do dějinné jedinečnosti daného místa a doby, aniž by upadl do slepého, přehnaného empirismu, zabraňuje prázdnému teoretizování a je nevyhnutelnou etapou při jakémkoli vědeckém stanovování *neproměnných*. Při takovém přístupu pak může poznávání historických podmínek a podmíněnosti požitků „oka quattrocenta“ ukázat, co zřejmě představuje neproměnný, transhistorický základ uměleckého uspokojení: pomyslné vyplnění všeobecně šťastného setkání *dějinně* daného habitu a toho, co se do něho promítá a do čeho vstupuje, *dějinně* daného světa.

3/ PROCESUÁLNÍ TEORIE ČTENÍ

Budte obezřelí, jestliže nechcete v tomto rozpravě Jakuba a jeho pána pokládat pravdu za lež, lež za pravdu. Nyní jste rádně varováni a já si myji ruce.

DENIS DIDEROT

Až příliš si uvědomuji, že v románech právě já platím účet a dodávám důvěryhodnost a „život“ výrokům, z nichž většina nestojí autora pranic — (Mluvim zde o těch nejlepších románech; 75% vět je zaměnitelných ad libitum, tak jako v „životě“ běžné vjemy.)

PAUL VALÉRY

„Když slečna Emilie Griersonová zemřela, šlo jí celé naše město na pohřeb: muži šli z jakési uctivé lásky k padlému pomníku, ženy ze zvědavosti, jak vypadá vnitřek jejího domu, který už aspoň deset let nikdo neviděl, mimo starého sluhu — zahradníka a kuchaře v jedné osobě.“¹⁾ Faulknerova povídka začíná jako kterýkoli jiný příběh respektující pravidla žánru: protagonistka slečna Emilie Griersonová je nenápadně označena jako význačná osobnost, vedlejší postavy jsou rozlišeny na muže a ženy a charakterizovány dle běžného stereotypu (mužský konformismus, ženská zvědavost), vypravěč přijímá obvyklé konvence žánru a nevtíravě se ztotožňuje s postavami („naše město“, „myslili jsme si“, „nepotěšilo nás“), celá řada náznaků, zejména časových („již takřka deset let“) navozují pocit neobvyklosti.

Při popisu Emilie Griersonové, postavy připomínající dávno zašlou slávu (*fallen monument*), Faulkner hromadí zdánlivě bezvýznamné, avšak tím účinnější drobnosti, jež jakoby mechanicky spouštějí obecně přijímané presupozice, podobně jako si počínají — avšak spíše podvědomě — řadoví prozaici, když chtějí vyvolat dojem reálné skutečnosti. Faulkner například navozuje představu urozenosti a všeho,

1) W. Faulkner: „Růže pro Emilii“, in *Růže pro Emilii*, přel. Zdeněk Urbánek (Praha: SNKLHU, 1958), s. 90–100.

co obnáší, jako je známé a v textu výslovně zmíněné „*noblesse oblige*“. Vystává tak obraz staré, důstojné dámy, poslední představitelky kdysi význačné, ale nyní zchudlé rodiny, ztělesnění tradice a minulosti. Aktivují se anticipace vepsané do této společenské bytostnosti.

Představa urozenosti je společensky ustavený a společensky účinný pozitivní soud. Zde působí jako základ pro konstrukci společenské skutečnosti a mlčky ji takto přijímají jak vypravěč a postavy, tak čtenář. Zároveň je to základ pro anticipace, jež bývají obvykle stvrzeny skutky, neboť urozenost má status jsoucna předcházejícího a také vytvářejícího bytí tím, že už z definice vyžaduje či vylučuje jisté možnosti realizace. Síla takové presupozice může být natolik účinná a hypotézy její realizace v habitu natolik odolné, že vzdorují i zcela zřejmé skutečnosti: „Chci arsen.“ Drogista se na ni zvysoka podíval. Také se na něj podívala, vzpřímená, s tvářemi jako napjatá vlajka. „Prosím, samozřejmě,“ řekl drogistka. „Máte ho mít, jestli ho chcete.“ Význam slov a jednání jsou předurčeny společenskou představou, již jedinec vyvolává. A jelikož se jedná o osobu „nade vši pochybnost“, myšlenka, že by šlo o vraždu, je vyloučena.

Anticipace obecného mínění je silnější než zřejmá fakta. Oficiální pravda („Jako tenkrát, když si koupila ten jed na krysy, arsen“; „bylo tam na krabičce napsáno [...] .Na krysy.“) má větší váhu než zjevné, jakkoli šílené či cynické doznání („Chci nějaký jed,“ řekla drogistovi.“). A tak je tomu se všemi podezřelými náznaky, jež autor hromadí. „Zápach“, Emiliina pomatenost, přesvědčení, že její „otec není mrtev“, a další skutečnosti jsou systematicky opomíjeny, ba vytlačovány z vědomí jak Emiliiných spoluobčanů, tak čtenářů: „Tenkrát jsme neříkali, že je šílená. Myslili jsme si, že to tak musela dělat. Pamatovali jsme všechny ty mladíky, které její otec zahnal, a věděli jsme, že když jí tu nic nezůstalo, musí lnout k tomu, co jí oloupilo, jak už to lidé dělají.“ Teprve po její smrti, to jest čtyřicet let po události, zjišťují obyvatelé Jeffersonu, že Emilie otráвила svého milence a po celá léta ve svém domě přechovávala jeho mrtvolu. A čtenář svou myšku zjišťuje na poslední stránce.

SEBEZOBRAZUJÍCÍ PŘÍBĚH

Mohla by to být jen dobře sestavená zápletková realistická povídka, kdyby zpětný pohled neozřejmil Faulknerovu obratnou manipulaci s časovou posloupností. Příběh je konstruován jako past využívající jak presupozice běžného života, tak žánrové konvence k postupné podpoře anticipace *významově pravděpodobného* vyznění příběhu, které je však v závěru nečekaně vyvráceno. Faulkner totiž inscenuje hned dvojí zneužití důvěry. Dopouští se ho jednak Emilie, když využívá více či méně přeludné představy o urozenosti („Dlouho jsme je v duchu vídali jako nějaký živý obraz“) a obecného konsenzu o řádu věcí a jejich významu, tak jak vyplývá z nevysloveného souladu habitů. Tím klame drogistu a všechny své spoluobčany, především muže, mnohem náchylnější než ženy s jejich babskými klepy, aby se kladně stavěli k oficiální, veřejné pravdě. To druhé zneužití důvěry se týká čtenáře: využívá všeho, co ve „čtenářské smlouvě“ obrací jeho pozornost k mylným indiciím a falešným stopám a odvádí ho od údajů, především časových, které jsou na způsob dobrých detektivek roztroušeny v textu a jen metodická četba — tak jako to provedl Manakhem Perry²⁾ — je odhalí a uspořádá.³⁾

Faulkner totiž nenápadně porušuje „čtenářskou smlouvu“ (lze-li vůbec označovat za smlouvu čtenářovu naivní důvěru v text a jeho bytostné sebezpromítání do textu, včetně presupozic obecného mínění). Ono porušení smlouvy využívá postupy velice podobné postupům detektivního románu, jako jsou zprvu nenápadné náznaky rozmístěné v příběhu. Avšak zde tyto obvyklé postupy nevedou čtenáře k tomu, aby neobvykle vyhlížející rozuzlení zpětně zasadil do řádu všedního světa. Naopak jen posilují ta nejobvyklejší očekávání s cílem nejprve je oklamat a pak ozřejmit vskutku

2) M. Perry: *Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meaning (Poetics and Comparative Literature)* (Tel Aviv: Tel Aviv University, 1976).

3) Na prvních třech stranách narazíme na tyto údaje: „začal onoho dne v roce 1894, kdy plukovník Sartoris“, „ode dne smrti jejího otce“, „další generace“, „prvního dne v roce“ (bez udání roku), „před osmi nebo deseti lety“, „plukovník Sartoris byl již takřka deset let mrtev“, „před třiceti lety“, „dva roky po smrti jejího otce a krátce po tom, co ji opustil milence“.

mimořádným vyústěním. Neočekávanost závěru je pak výzvou k opětovnému přečtení příběhu či alespoň k jakési pomyslné rekapitulaci, při níž si čtenář uvědomí nebo přinejmenším vytuší, že se stal obětí a spolučinitelem mystifikace. „Růže pro Emilii“ si žádá čtenáře „mimořádného“, jakéhosi „meta-čtenáře“, který by četl nikoli příběh, nýbrž onen obvyklý způsob četby příběhu, tedy i presupozice, jež čtenář vkládá jak do své všední zkušenosti s časem a děním, tak do své zkušenosti s četbou „realistické“ či mimetické fikce mající vyjádřit skutečnost všedního světa a všední zkušenost s tímto světem.

„Růže pro Emilii“ je reflexivní příběh, tj. příběh sebezobrazující, jehož výstavba obsahuje program (v informatickém významu) reflexe o výstavbě textu a o naivní, prvoplánové četbě. Podobně jako experimentální test či zařízení vyžaduje nejen dvojitou četbu, ale také četbu zdvojenou, tak aby se navršily bezprostřední dojmy z první četby a zjištění konstatovaná při druhé četbě. Ta je obohacena o retroaktivní nasvícení vycházející ze znalosti rozuzlení a skýtá jiný náhled na text a zejména na presupozice spojené s onou první, prvoplánovou, „románovou“ četbou. Čtenář se tak ocitá v jakési pasti, která je výzvou k opravdové *alldoxii*, a to výzvou vskutku paradoxní, neboť je důsledkem přirozené aplikace presupozic *doxy*. Čtenář je tak nucen uvědomit si, co vše nevěda obvykle přiznává autorům, kteří nevědí o nic lépe, že to po něm požadují.

Opíraje se o soubor nevyslovených, avšak účinných presupozic a o obvyklou čtenářskou zkušenost, staví Faulkner do popředí celý soubor rysů zaměřujících pozornost opačným směrem a zakrývajících výstavbu textu, především jeho časový rozměr. Míchá časovou posloupností, ponouká čtenáře ke klamným anticipacím a zároveň mu předkládá v umně strojené neuspořádanosti a poněvíc v ten nepravý okamžik časové indikace, které by dovolily vymanit příběh z diskontinuity, uchopit skutečný sled událostí a nahlédnout významy, příčinné vazby a cíle, které se jinak vyjeví až následně, po závěrečném odhalení.

Tohoto účinku dosahuje především použitím presupozic a postupů charakteristických pro románovou tvorbu a četbu.

Podobně jako romanopisec předstírající, že věří tomu, co vypráví, a požadující na čtenáři, aby při četbě předstíral, že neví, že čte fikci, Faulkner zdůvěryhodňuje zdání svého příběhu neustálým používáním „my“ a neosobně jednomyšlných, anonymních obrátů jako „všichni si mysleli“ nebo „všechny dámy říkaly“. Přisuzuje si tak úlohu mluvčího celého společenství, jehož každý člen přiznává všem ostatním, co si podvědomě nárokuje i sám pro sebe, tj. ony *nethetické* teze, na nichž se zakládá společný světónázor. Například když se zmiňuje o Emiliiných výstřednostech, spoléhá se na obvyklou představu urozenosti a tím naznačuje, že nemusejí být přičítány šilenství, ale aristokratickému zaujetí pro vznešenost a hrdost. Tím, že po čtenáři žádá, aby jeho příběh četl dle zavedené konvence, tady jako fiktivní pravdivou historiku, dává mu svolení a ponouká ho, aby do četby vnášel presupozice, které čtenář užívá ve svém každodenním životě a pohledu na svět, a aby také více důvěřoval mužskému vidění, jež je zde oficiálnější, konvenčnější a konformističtější, než jak to vidí ženy, které sociologicky tíhnou ke zpochybňování oficiálních, mužských pravd. Jim také dá závěrečné rozuzlení za pravdu.⁴⁾

Autor však také do konstrukce příběhu vkládá svou znalost řemeslné zručnosti a presupozic běžného psaní a čtení, které obvykle zůstávají bez povšimnutí, jako je například fakt, že kniha se čte od začátku do konce. Vkládá sem ovšem i praktické vědomí rozestupu mezi běžnou, nepoučnou četbou, často chvatnou, roztržitou, nekritickou, která se neobtěžuje pracnou rekonstrukcí celkové časoprostorové výstavby, a „poučenou“ četbou profesionálního čtenáře, který se při četbě vrací zpět, rekonstruuje skutečný sled událostí a rozmetává zákeřnosti konstrukce vnučované naivnímu čtenáři. Viditelným důkazem této dvojitě řemeslné zdatnosti jsou výrazy jako „zdála se“, „její oči jako by“. Odkazují k autorovu postoji a následně se pak vyjevují jako připomínka

4) Není samozřejmě nutno autorovi přisuzovat, že by si výslovně uvědomoval mechanismy, jež v práci uplatňuje, neboť je jako kterýkoli společenský činitel ovládnut prakticky. Je proto pravděpodobné, že (si) ani neklade otázku pohlaví čtenáře, k němuž se obrací. A proč by tak? Vždyť takto konstruovaný text funguje s největší pravděpodobností zcela stejně i v případě, že čtenářem je žena.

nevědomosti o Emiliině osobě a čínech, v níž dlouho setrvali její spoluobčané. Takové reflexivní psaní vyžaduje reflexivní četbu, odlišnou od způsobu, jakým si znovu pročítáme detektivní zápletku poté, co jsme se dozvěděli závěrečné rozuzlení. Reflexivní četba odkrývá nejen soubor klamných indicií, ale také sebeklam (*self-deception*), ve kterém setrval důvěřivý čtenář, a také postupy a účinky související zejména s časovou výstavbou příběhu, pomocí nichž autor vyvolal společenské presupozice odrážející povrchní prožívání světa a času.

ČAS ČTENÍ A ČTENÍ ČASU

Kdybychom se omezili na tuto povídku, není jisté, zda bychom mohli o „Faulknerově časovosti“ tvrdit totéž, co Sartre ve známé stati.⁵⁾ Jelikož romanopisecká práce Faulknera naváděla, ne-li nutila, aby se zabýval vztahem mezi časem zobrazujícím a časem zobrazeným v příběhu, rozhodl se nepokrytě skoncovat s tradičním románovou koncepcí a naivně chronologickým zobrazováním prožívání času: „Při čtení *Hluku a věry*,“ píše Sartre, „nás nejprve překvapí výstřednost ztvárnění. Proč Faulkner rozbil čas svého příběhu a zpřeházal jeho střeptiny? Proč první okno, které se otevře do jeho románového světa, je vědomí idiota? Čtenář je v pokušení hledat orientační body a sám pro sebe si sestavit časovou posloupnost.“⁶⁾ Ale možná přesně to autor od čtenáře požaduje: aby si dal potřebnou práci se zaměřováním a rekonstrukcí, aby se zorientoval a přitom objevil, oč přichází, když se orientuje příliš snadno, tak jako v románech uspořádaných dle zavedených konvencí (především v časové výstavbě příběhu); chce, aby čtenář odhalil pravdu o běžné zkušenosti a prožívání času i o zkušenosti a prožívání běžné četby vyprávějící o této zkušenosti a prožívání.

Podobně jako artefakty kinetického umění, jež se nemohou realizovat bez aktivní divákovy spolupráce, tak také Faulknerovy romány jsou skutečné průzkumné stroje času.

5) J.-P. Sartre: „A propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner“, in tent.: *Situations I* (Paris: Gallimard, 1947), s. 65–75.

6) *Tamtéž*, s. 65.

Nenabízejí žádnou ucelenou teorii časovosti, kterou by postačilo jednou provždy ozřejmit, nýbrž nutí čtenáře, aby sám formuloval teorii, opíraje se o údaje obsažené v daném příběhu, které vypovídají o prožívání času u postav a mnohem více i o otázkách a úvahách týkajících se časové zkušenosti jednatelů a čtenáře při zpochybnění *rutinních čtecích návyků*. Je to podobné jako experimentální přerušování doxického spánku při etnometodologických výzkumech, například když je studentovi naznačeno, aby na matčinu žádost: „Skoč do kuchyně pro mléko“, reagoval otázkou: „Kde je kuchyně?“ Stejně tak Faulknerovy příběhy odhalují nepsaná ujednání, na nichž spočívá běžné mínění — to například, jež spojuje tradičního romanopisce se čtenářem — a zpochybňují obecně sdílenou *doxu*, na které se zakládá doxická zkušenost se světem a románové zobrazení takového světa.

Faulkner se vědomě pustil do zdánlivě banálního, avšak zcela mimořádného podniku: *vyprávět příběh*. To samo o sobě znamená zaujmout odstup a nestrannost vůči společenské praxi a specifické logice zahrnuté ve společenském úkonu vyprávění. Pro autora to ovšem byla výzva, jak vepsat přímo do výstavby vyprávěných příběhů dalekosáhlé zkoumání naší zkušenosti s časovostí, ať už v našem žití nebo ve vyprávění o našem žití či žití jiných. Toto tázání a náznaky odpovědí, jež ve vyprávění svými spisovatelskými prostředky nacházíme, představují podnět *vyprodukovat* teorii časové zkušenosti, která v pravém slova smyslu nepatří ani Faulknerovi, a není to ani ta, kterou Sartre Faulknerovi propůjčuje.

Tuto teorii lze vytvořit pouze za podmínky, že zapudíme a překonáme živelnou filozofii časovosti, jejímž nejtypičtější projevem je románová podoba, zejména ve své životopisné variantě. Ona živelná filozofie konání a vyprávění o konání, tak jak ji „předfaulknerovští“ romanopisci a přesto i historikové vepsali do vyprávění svých příběhů a která má své přirozené pokračování ve filozofii časového vědomí (Husserlovy či Sartrovy ražby), brání skutečnému poznání strukturace společenské praxe. Produkce času, která se uskutečňuje v praxi a praxí, nemá nic společného s prožíváním času (*Erlebnis*), byť předpokládá zkušenost (*Erfahrung*)

či — řečeno se Searlem — soubor tzv. *background assumptions*.⁷⁾ Četné příklady takových „podkladových presupozic“ najdeme právě u Faulknera: vycházejí z nich jak hypotézy Emiliiných spoluobčanů o významu a dalším pokračování jejího vztahu k Homeru Barronovi, tak i jejich jednomyslné, kategorické soudy: „Tak *jsme* si tedy nazitří všichni řekli: ‚Sama se zabije,‘ a říkali *jsme*, že to bude ze všeho nejlepší. Hned na počátku, když *jsme* ji začali vidat s Homerem Barronem, říkali *jsme*: ‚Vdá se za něj.‘ Pak *jsme* říkali [...]“

Časový rozměr nabývá jednající činitel úkonem, kterým transcenduje bezprostřední přítomnost směrem k budoucnosti a ta je podmíněna minulostí, z níž vychází jeho habitus. Vyrábí čas tím, že prakticky předjímá nastávající budoucnost, která je současně praktickou aktualizací minulosti. Můžeme tak zavrhnout metafyzickou představu o čase jakožto skutečnosti o sobě, stojící mimo praxi a předcházející praxi, aniž bychom přitom museli přijmout filozofii vědomí, která by byla, jako u Husserla, spojena se základní představou *temporalizace* (*Zeitigung*). Ta není výsledkem ani ustavující činnosti transcendentálního vědomí vytrženého ze světa, jako u Husserla, ani *pobytu* (*Dasein*) ve světě, jako u Heideggera, nýbrž vyplývá z habitů organizovaného v rámci souboru dalších habitů (a to je i rozdíl oproti Husserlově koncepci transcendentální intersubjektivit). Praktický vztah ke světu a času, sdílený skupinou činitelů, kteří vkládají tytéž presupozice do konstrukce smyslu světa, v němž se pohybují, zakládá zkušenost s tímto světem jakožto světem obecného mínění. Habitus jakožto praktický smysl je výsledkem včlenění struktur sociálního světa, především jejich imanentních tendencí a časových rytmů, a jako takový vytváří presupozice (*assumptions*) a anticipace. A jelikož běh událostí obvykle dává anticipacím za pravdu, zakládá se na nich vztah bezprostřední důvěrnosti či ontologického spřeženectví s důvěrně známým světem, přičemž tuto vazbu nelze zjednodušeně převést na vztah mezi subjektem a objektem.

Krátce řečeno, habitus je princip společenské struktura-
ce existence v čase, tedy všech anticipací a presupozic, jejichž prostřednictvím nejen prakticky konstruujeme smysl světa, tj. jeho význam, ale neoddělitelně s tím také jeho nastávající orientaci. Právě to nás Faulkner nutí objevovat tím, že soustavně hatí smysl společenské hry, kterou vkládáme jak do své zkušenosti se světem, tak do naivního, prvoplánového vyprávění o této zkušenosti: smysl hry je též smyslem příběhu o hře i její historii, tedy i o nastávající budoucnosti, přímo čitelné v přítomnosti hry a v závislosti na ní i zaměřené, aniž by bylo nutno ji výslovně formulovat jako vědomý záměr, a tedy ustanovovat jako nahodilou *budoucnost*.

7) Viz J. R. Searle: *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).