

Dva Barthesovy manifesty z roku 1968

Petr A. Bílek

Tak jako se v područí emblematických redukcí nevyhnutelně ocitají autoři beletrie, ocitají se v nich i známí teoretičtí; tak jako středoškolští učitelé už po generace opakují, že Mácha oslavil májovou přírodu a Božena Němcová oslavila život prostého lidu, tak se zdá, že už i takový Roland Barthes získal svůj reduktivní přídomek: vyhlásil smrt autora.

Nic proti tomu, neboť za jakékoli povědomí o jednom z nejpodnětnějších teoretičků druhé poloviny 20. století pámbů zaplat. Nicméně v tomto případě jde o nálepku do stí zkreslující. Smrt autora ve smyslu nezájmu o jeho biografii jako klíč k dílu vyhlásili, byť bez manifestů, už ruští formalisté. Předpoklad koncentrace k textu samému jako autonomnímu a od autorské intence oddělenému znaku je v pozadí všech strukturálních, fenomenologických, sémiotických i většiny hermeneutických přístupů, etablovaných dávno předtím, než Roland Barthes (1905—1980) v roce 1968 publikoval svůj esej „*La mort de l'auteur*“. Barthes v tomto pojednání vypadá jako zpozdilec, který se probudil a vykřikuje jen jinými slovy cosi, co už se běžně ví.¹

Barthesův esej je přece jen o něčem jiném. Barthes již své pojetí autora a autorství vyložil v rané knize *Nulový stupeň rukopisu* (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953), kde mluví o nevyhnutelném odcizení původnosti, o nemoznosti díla zachytit autentický stav myslí jeho autora. V průběhu strukturálně-sémiotického období, které následuje v Barthesově vývoji, jej zajímají zcela jiné entity než autor a autorství. V letech 1967—1968 ale jako by se toto téma do jeho díla vrácelo. Někdo jej vysvětluje radikalizací studentského hnutí ve Francii, které prý vneslo zpět pocit smysluplnosti pojetí subjektu a jeho aktivní, tvůrčí role v dějinách, jinde se poukazuje na vliv Lacanův jako produktivní znovuoživení Freudových psychoanalytických konceptů, které nutně vnáší do hry i otázku autora. Při četbě „*Smrti autora*“ je však evidentní, že Barthes reaguje i na dobově produktivní teorii komunikace, jež i literatuře podsouvá představu o fázi „šifrování“ sdělení (geneze textu) a následném „dešifrování“ (recepce), v němž odhalíme to „poslední označované“ — Autora. Je obeznámen s anglofonní teorií řečových aktů, z níž

si vypoužuje tezi o performativech utvářených řečí, a nikoli bodem původu — autorským „já“. A evidentně reflektuje i fenomenologické pojetí Maurice Blanchota, v němž je aspekt smrti — i autorské — trvale obsažen.²

V Barthesově pojetí je koncept smrti autora především odmítnutím konceptu ko-nečného smyslu. Zmizení autora v tradičním pojetí (jako osobnosti/génia/autentického bodu původu) vyhlašuje ostatně o rok později i Michel Foucault: rozdíl však spočívá v tom, že Foucault jej „pozitivně“ nahrazuje pojednáním autora jako funkce, jako konstruktu, který nám umožnuje řadit k sobě určité soubory textů na základě totožného označení jejich autorství. Barthes naopak akcentuje faktor absence, prázdnoty: „nikdo“ v poli psaní je prostorem pro pluralitu čtení, jež nicméně nesměřuje k dosazení smyslu (odhalení „ta-jemství“ textu), ale k užívání si textu osvobozeného od smyslu: Barthes již zde nastiňuje teze, které rozvede v textech *Od díla k textu* (De l'oeuvre au texte, 1971) a *Rozkoš z tex-tu* (Le plaisir du texte, 1973). Pojetí textu utvořeného z mnoha psaní z různých dob i kultur, jež vstupují do afirmativních i pole-mických dialogů, vytváří prostor pro kategorii čtenáře: čtenáře ideálního, neboť se do něho zapisují všechny citace, „aniž by se některá z nich ztratila“. Kognitivní vědy, ale i selský rozum upozorňuje, že u čtenáře empirického ke ztrácení — už z důvodu fungování paměti, založené i na zapomínání — pochopitelně docházet bude. Barthes zde koncipuje sub-jekt čtenáře do značné míry paralelně, jako koncipuje jen o pár let později Julia Kristeva mluvíci subjekt: neosobní, nebiografický kon-glomerát textových stop. Zrození čtenáře ze smrti Autora, jež Barthes deklaruje v sa-mém závěru eseje, se pochopitelně ocítá v prostoru jiných dobových konceptů: Ecova „otevřeného díla“, implicitního čtenáře kostnické školy, psychoanalyticky koncipovaného empirického čtenáře Normana Hollanda. Fun-guje v nich však autonomně právě proto, že zůstává v metaforické rovině, aniž by bylo dopracováváno do systematizujících konsek-vencí. Metafory balzakovského kastráta i věč-ných kopistů Bouvarda a Péucheta, imitující „gesto vždy předešlé a nikdy původní“, nesou

úvod — P. A. Bílek

stejnovou persvazivní silu jako Barthesova vlastní argumentace. Propozice sňlého vztahu osobnosti a díla, stojící v popředí kritiky personalistiké i v pozadí uvažování strukturalistického či novokritickeho, je uložena do hrobu pohřební ceremonií, která nechce fiktat, co bude potom.

Jelí Barthesova „Smrt autora“ návratem a domýšlením určitých propozic Nulového stupně rukopisu, lze vidět i v eseji „Efekt reálného“ v souvislosti s jeho ranou prací *Mytologie* (Mythologies, 1957). V ní dříve interpretace dobových mytologizačních diskurzů i závěrečný esej „Mýtus dnes“ řešíly problematiku cíleně konstruovaného významu, který ohraďuje tok označovaného do podoby emblematických významů. V „Efektu reálného“ se Barthes vrací k tématu fiktivního diskurzu, Jenž se dovolává zakotvení ve sféře reálného. V Mytologiích se zabýval uměle vytvořenými významy, jež sugerují reálné efekty; prádlo bude opravdu bílé, konzumant nápojů bude svěží, politik bude energický a rozhodný. V úryvci z Flauberta a Micheleta nachází Barthes jistá „nesignifikantní označení“: v narrativních popisech nachází prvky, které nejsou strukturně funkčními „výplňkami“, ale jsou „zbytočnými detaily“, „přepychem vyprávění“. Tyto prvky nejsou do zobrazeného světa vneseny z důvodu obecně kulturních pravidel reprezentace, tj. konstruovaný fiktivní svět podlé ještě narativních či rétorických pravidel. Nepodléhají funkčně estetickým omezením, ale omezením referenčním. Tyto prvky jsou vytvořeny s potřebou „autentifikovat reálné“. Barthes zvažuje opozici „pravděpodobné“ (přijatelné, od sousluhatslilné většinou, protože obecné) a „reálné“ (nepostulativní, jedinečné). Pravděpodobné je vytvářeno pevnými strukturami, funkčními vazbami mezi jednotlivými prvky. „Konkrétní detail“ se vyznačuje „společněm“ referentu a označujícího, čímž je eliminován prostor pro označování. Vzniká tak „referenční iluze“: eliminaci denotačního prostoru v rámci konkrétního označovaného vzniká prostor pro označovanou konotaci; výraz hlaš „já jsem reálné“. Realismus v protikla-

1 Taktický vyznívání např. závěr hesla Intentional Fallacy ve stále občlenější webové encyklopédii Wikipedie. Po charakterizaci základních tezí článku W. K. Winsatta a Monroea Beardsleyho z roku 1946 (přeprac. 1954), kteří autorský záměr pro novokritické pojedy literatury charakterizují jako zcela neproduktivní kategorii, následuje závěrnická věta hesla: „Roland Barthes vyjádřil podobnou odmítání autorského záměrnosti v esejí „Smrt autor“ z roku 1968.“ [http://en.wikipedia.org/wiki/Intentional_Fallacy, 16. 11. 2006, přel. P. A. Bilek].

du ke klasické literatuře si osvojil efekt reálného, eliminoval ze znaku označovaného, jehož forma se váže k formám jiných označovaných; ale paradoxně tím moderní realismus vytvořil prostor pro nový pravděpodobno, jež se dovolá souhlasu tím, že je podložené jediným referentem. Znak si vystačí s dvojčlenkou výrazu a objektu, k němuž odkazuje, anž by potřeboval označované jako mentální obráz. Realismus sblížuje výraz a referenční, mitematický objekt: nabízí úplnost, v níž nic nechybí. A opakem je Barthesovi dnešek, v němž se vyprizněný znak vzdálí nekonečné svému objektu natolik, že estetika reprezentace přestává fungovat.

Barthesovy teze z „Efektu reálného“ se ukázaly jako produktivní hned v několika oblastech. Lze je případit k metahistorickému obratu v metodologii psaní historie (Hayden White a jeho škola), lze je domýšlet pro konstruování hranice mezi „zlatým věkem románu“ jako triumfu klasickej literatury a jeho zánikem v 19. století (románové úvahy Milana Kundery). Ale lze je domýšlet i na současnou kulturu. Tyrannie efektu reálného, jak ji přinesl rozvoj počítačové produkované kinematografie, odstranila vskutku významotvornou funkci označování. Jak pěkně upozornil Karel Thein,³ nová Godzilla devadesátých let je vskutku jen abnormálně velikou ještěrkou: joji „reálná“ sugestivita vypráždjuje znak jako prostor pro dynamický a mnohovrstevný akt označování. Tam, kde ve starší japonské verzi byl vnitřní namaskovaný herc hrající ještěrku, a tudíž upozorňující na svou znakovost, na to, že nedokonalost označení je prostorem pro přiřazování označovaných (abnormalita, zneužití výzvy a další abstraktní denotace), tam je v nové verzi jen dokonalý referent: velká ještěrka. Spielbergoví dinosaurovi jsou obdobně jenom dinosaury, nicméně: z kina si neseme dojem, že byly jako živí. A dopad nejhorší: James Bond v novém *Casino Royale* je pouze akčním hrdinou, zapoceným chlápkem, který se tupě dovolává identifikace, anž by se v sobě nesl formu označováního. Zde referenční úplnost dokázala to, co nedokázal řádný s padouchem: zabít Bonda jako film.

² Z českých dostupných Bianchetových textů srov. především „Literatura a právo na smrt“, Česká literatura 52, 2004, č. 2, s. 194—231.

³ Karel Thein, „Smutek příšer. Godzilla a proměny lidskosti v současném filmu“, *Kreslo* 9, 1992, č. 43, s. 18.

Smrt autora

Roland Barthes

Ve své novely *Sarrasine*, která pojednává o kastrátovi převlečeném za ženu, píše Balzac tuto větu: „*Byla to žena s chvilemi náhlého strachu, bezdůvodných rozmarů, pudových zmatků, bezdůvodné smělosti, vzdurovitosti a libezné citové jemnosti.*“ Kdo takto mluví? Je to hrdina novely, který neví, že pod ženským zvějníškem se ve skutečnosti skrývá kastrát? Je to Balzac osobně, díky své vlastní zkoušení znaly filozofie ženy? Je to autor Balzac hlasající „literární“ ideje ženskosti? Jedná se o univerzální moudrost? Romantickou psychologii? Dozvědět se to zůstane navždy nemožné z prostého dívodu: psaní je destrukcí každého hlasu (*voix*) i počátku (*origine*). Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mízí nás subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží těku, které píše.

Nepochybě tomu tak bylo vždy: jakmile je nějaká událost (*fait*) vyprávěna ne jíž za účelem působit přímo na realitu, ale bezpředmětně (à *fins intrasitives*), tedy bez zřetele na jakoukoliv jinou funkci, než je samotné provedení symbolu, nastává přerušení (*décroche*), hlas ztrácí svůj původ, autor vstupuje do své vlastní smrti; začíná psaní. Nicméně ně vnitřního tohoto fenoménu bylo různé; v knižných společensích nemá vyprávění nikdy na starost jedna osoba, ale prostředník, šaman či recitátor, u kterého můžeme popřípadě obdivovat jeho „performanci“ (tedy ovládání narrativního kódu), ale nikdy ne jeho „génia“. Autor je moderní postavou vytvořenou naší společnosti, která postupně od slonku středověku, s anglickým empirismem, francouzským racionalismem a osobní vírou reformace objevila prestiž individuů, nebo, jak se vzneseňí říká, „lidské bytosti“. Je tedy logické, že v oblasti literatury je to právě pozitivismus — ono shrnuje a završívá kapitalistické ideologie —, který příkládal největší důležitost „osobě“ autora. Autor stál ještě převídá učebnických dějin literatury, biografických spisovatelů, časopiseckých rozhovorů a v samotném vědomí literátrů, usilujících propojit prostřednictvím vlastního intimního denku svou osobnost a dílo. Obraz literatury, který můžeme najít v běžné kultuře, je tyransky zamřen na autora, jeho osobnost, jeho historii, jeho žalibý a vásně; kritice stále ještě záleží na tom, aby prohlásila, že Baudelaairovo dílo je krachem Baudelaaira člověka, že dílo Van Goghovo pochází z jeho šílenství a dílo Čajkovského z jeho neřesti. Výklad díla je vždy hledán v toho, kdo je vytvořil, jako by přes víceméně průhlednou alegorií říkce šlo o hlas jedné a téže osoby: autora, který se svěřuje.

Přestože je říše Autora stále velmi mocná (nová kritika neudělala nic menšího, než že ji ještě upěvnila), rozumí se samo sebou, že se jí některí autoři již dlouho snaží otrást. Ve Francii to byl určitě Mallarmé, kdo jako první viděl a předpověděl v celé její šíři nutnost nahradit řečí (*langage*) samou toho, kdo by až dosud pokládán za jejího majitele. Pro něj stejně jak pro nás, je to řeč, která miluje, ne autor. Psát znamená dosáhnout skrče předem danou neosobnost — kterou bychom nikdy neměli zaměňovat s oklešťující objektivitou realistického romanopisce — onoho bodu, ve kterém jedná, „performuje“ pouze řeč, a ne „já“: celá Mallarmého poetika sestává z vymazání autora ve prospěch psaného (což, jak uvidíme, známene navrácení jeho místa čtenáři). Valéry, cele zapleten v psychologii ják, Mallarmého teorii hodně zmírnil, ale doveden zálibou v klasicismu k lekcím rétoriky nepřestával zpochybňovat a zesměšňovat Autora, zdůrazňoval jazykovou povahu

hu a „riskantnost“ jeho aktivity a domáhal se ve všech svých prozaických knihách esenčně verbálního postavení literatury, vedle kterého se mu jakékoli uchýlení se k nitru spisovatele jevilo jako pustá pověřitost. Sám Proust, navzdory zdánlivě psychologické povaze svých analýz, si dal očividně za úkol svým extrémním zjemňováním nemilosrdně rozmařat vztah spisovatele a jeho postav: udělal z vyprávěče ne toho, kdo cítí či viděl, ani toho, kdo piše, ale toho, kdo bude psát (mladik z románu — ale kolik je mu vlastně let a kdo je to? — chce psát, ale nemůže a román končí, když se psaní konečně stane možným). Proust tak daroval modernímu psaní jeho epopej: místo aby vložil svůj život do románu, jak se tak často ráhl, radikálněm ztvarem udělal právě ze svého života dílo, jehož modelem mu byla jeho vlastní kniha, a to tím způsobem, aby nám bylo zrejmé, že to není Charles, kdo napodobuje Montesquieuho, ale že Montesquieu, ve své anekdotické, historické realitě je pouhým druhotním fragmentem, odvozeným z Charluse. Konečně i surrealismus, abychom zůstali v prehistorii modernosti, patrně nemohlo příciříť řeči sychrováno město (tedy řeči jako systému), jelikož to, o co toto hnutí usilovalo, bylo romantické, přímé rozvrácení (subversion) kódů — ostatně iluzorní, neboť kód se nedá znít, může být pouze „rozehrán“. Když se ale bez ustání dovolával prudkého šálení očekávaných smyslů (ono slavné surrealistické „vytržení“), když dával ruce za úkol zapisovat co možná nejrychleji to, co ani samotná hlava netuší (automatické psaní), a když přijímal princip a zkoušenost spočeckého psaní, podílel se surrealismus na desakralizaci obrazu Autora. Nakonec mimo literaturu samotnou (podobná rozlišení se po pravdě řečeno stávaly přezitkem) i lingvistika dodala k destrukci Autora cenný analytický nástroj a ukázala, že výpověď je ve své podstatě prázdný proces, který funguje bezvadně i bez toho, že by jej bylo nutné zaplnit osobou mluvčího: lingvisticky není Autor nicméně víc než tím, kdo piše, stejně jako je není nikým jiným, než tím, kdo říká já. Řeč zná „subjekt“, ne „osobu“, a tento subjekt, prázdný mimo výpověď samu, která jej definuje, stačí na „udižení“ řeči, tedy na její vyčerpání.

Oddalování Autora (spolu s Brechtem bychom mohli mluvit o opravdovém „odcizení“); autor se vytrácí jako figurálna na kraji literárni scény) není jen historickým faktem či autem psaní; proměňuje od základu moderní text (nebo — což je totéž — text je od nynějška tvoren a čten tak, aby v něm ve všechn vrovninách autor chyběl). Předešvím čas již není týž. Autor, věříme-li v něj, je vždy pokládán za minulost své vlastní knihy; kniha a autor se staví na stejnou linii, rozdělené na před a po. O Autorovi se předpokládá, že knihu „živí“, tedy že existuje ještě před ní, myslí, trpí a žije pro ni; je se svým dílem ve stejném vztahu antecedence jako otec ke svému potomkoví. S moderním skriptorem (*scripteur*) je tomu přesně naopak: rodí se ve stejné chvíli jako jeho text; není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho psaní, není nijak subjektem, jehož byla kniha predikátorem; existuje pouze čas výpovědi a celý text je navýky psán *tady a teď*. Z toho vyplývá, že psát již nemůže označovat operaci zaznamenávání, konstatování, reprezentace či, jak by řekl klasik, „vylíčení“, ale to, co lingvisté v návaznosti na oxfordskou filozofii nazývají performativem — zřídka se vyskytují slovesnou formou (určenou výlučně první osobě a přítomnému času), ve které je jediným obsahem (vyjádřením) výpovědi akt, kterým se sama promáší: něco jako královské *Prohlašení* či Zpráv dánvých bánsků. Moderní spisovatel, který pohřbil autora, již nemůže na základě patosu svých předchůdců uvěřit, že jeho ruká je příliš pomála pro jeho myšlenky či věšení, a že proto nutno musí toto zpoždění zdůrazňovat a „pracovat“ donekle nečno na své formě; pro něj naopak ruka, zavěena veškerého hlasu a nesena pouhým gestem zápisu (a ne výrazu), vyznačuje prostor bez původu — nebo alespoň prostoru, který nemá jiný původ než řeč samu, řeč, která zpochybňuje veškerý původ.

Ted již víme, že text není tvořen řadou slov vyjívacích jedinečný, svým způsobem teologický smysl (jenž by byl „zprávou“ Autora-Boha), ale je prostorem mnohých dimenzií, kde se snoubí a popříjí různá psaní, z nichž žádné není originálněm: text je tak nivem citací, pocházejících z tisíc kulturních zdrojů. Stejně jako Bouvard a Pérecchet, titul věční kopíristi, vzněšení a komičtí zároveň, jejichž trapnost přesně ukazuje pravdu psaní, může spisovatel (človík) pouze imitovat gesto vždy předešlé, a nikdy původní.

jeho jediná moc je mísit psaní, stavět je jedno proti druhému a nikdy na žádné z nich neklást důraz. Chce-li se vyjádřit, měl by alespoň vědět, že ona interná „věc“, kterou má v úmyslu „přeložit“, je sama o sobě pouhým předem připraveným slovníkem, jehož slova se dají vyložit jen dalšími slovy a tak donekonečně. Příkladem je dobrozručství — jež se přihodil mladému Thomasovi de Quincey, který byl tak sběhlý v fečtině, že do tohoto mrtvého jazyka mohl překládat myšlenky a obrazy naprostě moderní —, o němž vyprávila Baudelaire. „Vybudoval si slovní zásobu vždy připravenou k použití a mnohem rozmanitější a rozsáhlější, než je slovní zásoba ziskaná cvičením jazyka na čistě literárních tématech.“² Skriptor nastupující po Autorovi v sobě již nenosí všechny, nálady, city, dojmy, ale tento nesmírný slovník, ze kterého čerpá psaní, jež se nemůže nikdy zastavit: život, vždy jen imituje knihu a tato kniha není sama o sobě ničím jiným než tkanivem znaků ztracenou, nekonečně vzdálenou imitací.

Jakmile je Autor jednou odsunut, nárok „dešifrovat“ text se stává naprostě zbytečný. Dátextu Autora znamená vnitř mu pojistku, opatřit jej posledním označováním, uzavřít psaní. Tato koncepce se velmi dobré hodí kritice, která si chce dát za hlavní úkol objevit v díle Autora (či jeho hypotaze: společnost, historii, ducha, svobodu): jakmile se najde Autor, text je „vysvětlen“, kritika zvítězila. Není tedy nic překvapivého na tom, že vláda Autora byla historicky také vládou Kritika, ale ani na tom, že kritika (byť i nová) je dnes ořesena spolu s Autorem. V mnohosti psaní je vlastně vše k rozmožtaní a nic k dešifrování; struktura může být sledována, „párána“ (jak se fíká o utkajícím oknu punčochy) ve všech svých obměnách a řádach, je však bezedná. Prostor psaní můžeme procházet, ale ne odhalit; psaní skýtá bez přestání smysl, ale vždy jen proto, aby se hned rozplynul: psaní vykonává systematické osvobození se od smyslu. Přesně tak literatura (od nějška by bylo lepší filiat psaní), odmitající přidělit textu (a světu jako textu), „tajemství“, tedy nějaký konečný smysl, uvolňuje aktivitu, kterou bychom mohli nazvat kontra-teologická a která je dočista revoluční, neboť odmítáno utasnit smysl znamená konec končí odmítnut Boha a jeho hypotaze, rozum, vědu a zákon.

Vraťme se však k Balzacové větě. Nikdo (tedy žádná „osoba“) ji neříká; jejím zdorem je hlasem nejsou skutečná místa psaní, nýbrž četba. Vysvětlit by to mohlo jiný, velmi výstižný příklad: nedávné výzkumy (J.-P. Vernanta) osvětlily konstitutivně ambivalentní povahu řecké tragédie. Text je zde utkán z dvojznačných slov, kterou chápae každá z postav jednostranně (toto všechno nedozoruvení je právě ono „tragično“); přesto je zde však někdo, kdo chápae každé slovo v jeho duplicitě a navíc ještě rozumí, dá-li se to tak říci, hluchotě postav, které mluví před ním: ten někdo je právě čtenář (nebo v tomto případě posluchač). Tak se odkrývá celé bytí psaní: text je utvořen v mnohých psaní, která pocházejí z různých kultur a která vzájemně vstupují do dialogu, parodie a rozepře; ale je zde přitomno místo, kde se tato mnohost shromažďuje, a tímto mistrem není autor, jak se až do dneška tvrdilo, ale čtenář. Čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují — aniž by se nějaká z nich ztratila — všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno. Jednotu textu není v jeho původu, ale v jeho určení, které však již nemůže být osobní: čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie. Je pouze někým, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen. A proto je směšné slyšet, jak je nové psaní odsuzováno ve jméně humanismu, který ze sebe pokrytecky čini ohlásek čtenářových práv. Čtenářem se nikdy klasická kritika nezabývala; pro ni není v literatuře jiný člověk než ten, který píše. Přestáváme nyní naivně důvěřovat tomuto druhu antifází, kterými si dobrá společnost stěžuje na to, co zamítá, ignoruje, dusí nebo ničí; víme, že pro budoucnost psaní je nezbytné zvrátit jeho myšl: zrození čtenáře musí být zaplaceno smrtí Autora.

Mantela, 196

¹ Honoré de Balzac, *Sarrazine*, Praha, Bradáč 1922, s. 70, přel. J. Krecar. — Pozn. přek.
² Charles Baudelaire, *Imáž róje*, Praha, Garamond 2001, přel. P. Himmel. — Pozn. přek.

1 Honoré de Balzac, *Sorrows, Praha, Garamond 2001*.
2 Charles Baudelaire, *Umělé roje*, Praha, Garamond 2001, překl. R. Himmel. — Pozn. překl.