

UMBERTO ECO

ŠEST  
PROCHÁZEK  
LITERÁRNÍMI  
LESY

PŘEDNÁŠKY NA HARVARDOVĚ UNIVERZITĚ

## Obsah

Vcházíme do lesů	7
Lesy okolo Loisy	41
Otálení v lesích	69
Pravděpodobné lesy	104
Podivuhodný případ ulice Servandoni	131
Smyslené Protokoly	157
Poznámka	189
Rejstřík	191

## Vcházíme do lesů

Úvodem bych rád vzpomněl na Itala Calvina, kterého před osmi lety pozvali, aby přednesl svých šest nortonových přednášek. Než nás opustil, stačil jich napsat pouze pět. Nepřipomínám ho jen jako svého přítele, ale také jako autora knihy *If on a Winter's Night a Traveler*, protože jeho román se zabývá přítomností čtenáře v příběhu a já své přednášky věnuji z velké části témuž tématu.

V roce, kdy vyšla v Itálii Calvinova kniha, vydali i jednu z mých, konkrétně šlo o knihu *Lector in fabula*. Tento titul odpovídá anglickému překladu *Role čtenáře* jen částečně. Anglický a italský název tohoto díla se liší, protože pokud bychom italský (či vlastně latinský) titul přeložili do angličtiny doslovně, zněl by »Čtenář v pohádce«, což je nicneříkající. Italský výraz »Lupus in fabula« je ekvivalentem výrazu »My o vlku«, používá se v situaci, kdy se náhle objeví někdo, o kom se předtím ostatní bavili. Zatímco italský výraz se odvolává na vlka, který se objevuje ve všech lidových povídkách, já mám na mysli čtenáře. Ovšemže vlk v mnoha situacích vůbec nevystupuje a brzy zjistíme, že namísto něj tu může být třeba nějaký obr-lidožrout. Čtenář je však v příběhu přítomen vždy, a právě on je nejen základní součástí vypravěčského procesu, ale i příběhu samého.

Každý, kdo by dnes porovnával mou knihu *Lector in fabula* s dílem *If on a Winter's Night a Traveler*, by si mohl myslet, že jde o jakousi reakci na Calvinovu knihu. Ovšem tato dvě díla vyšla zhruba ve stejnou dobu a ani jeden

z nás dvou netušil, co píše ten druhý, ačkoliv jsme se oba již nějakou dobu podrobně zabývali stejnými otázkami. Když mi Calvino posílal svoji knihu, musel už znát moje dílo, protože v jeho věnování stojí: »A Umberto: superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino.« Citát je zřejmě převzat z Phaedrovy bajky o vlku a beránkovi (»Superior stabat lupus, longeque inferior agnus« neboli »Vlk stál výše a beránek níže po proudu«) a Calvino tím narážel na mou *Lector in fabula*. Ovšem výraz »longeque inferior«, což znamená »po proudu« a »podřízený« či »méně důležitý«, není zcela jasný a nevíme, koho vlastně označuje. Chápeme-li slovo »lector« *de dicto* jako označení mé knihy, pak Calvino zvolil ironicky skromný tón anebo se hrdě hlásí ke kladné roli beránka a teoretikovi tak zůstává úloha zlého vlka. Pokud budeme naopak brát slovo »lector« *de re* jako označení čtenáře, pak Calvino složil velkou poklonu úloze čtenáře.

Abych složil poklonu Calvinovi, volím za počátek svých úvah druhý z jeho *Šesti vzkazů příštímu tisíciletí*<sup>1</sup> (z jeho nor-tonských přednášek), »vzkaz« věnovaný rychlosti, v němž odkazuje k padesátému sedmému příběhu ze své antologie *Italské pohádky*:

Jeden král onemocněl. Přišli lékaři a řekli mu: »Poslyšte, Milosti, chcete-li se uzdravit, potřebujete pero z lidožrouta, který je napůl pták, napůl člověk. Je však velice obtížné tento lék získat, protože lidožrout sežere každého člověka, který se mu namane.«

Král všem řekl, co potřebuje, aby se uzdravil, ale nikdo za lidožroutem nechtěl jít. Nakonec král požádal jednoho svého věrného a odvážného služebníka a ten souhlasil: »Půjdu tam.«

Vysvětlili mu, kudy má jít: »Na vrcholu hory je sedm jeskyní a v jedné z nich bydlí lidožrout.«<sup>2</sup>

Calvino upozorňuje na to, že »nepadne ani slovo o tom, jakou nemocí král trpí a proč by měl mít proboha lidožrout peří, ani o tom, jak vypadají ony jeskyně«, a oceňuje sviznost vyprávění, i když tvrdí, že »tato chvála rychlosti neznamena popření rozkoše z otálení«<sup>3</sup>. Tomu věnuji svou třetí přednášku. Pro tuto chvíli jen poznamenejme, že každé vypravování je nevyhnutelně a osudově rychlé, protože vytváří-li svět plný ohromného množství událostí a postav, nemůže vypovědět o tomto světě všechno. Vyprávění jen naznačuje a pak žádá od čtenáře, aby zaplnil celou řadu mezer sám. Nakonec – jak jsem již napsal – každý text je líným nástrojem, který vyžaduje od čtenáře, aby za něj sám udělal část jeho práce. Kdyby měl text sdělit vše, co má jeho příjemce pochopit, nikdy by neskončil. Kdybych vám zavolal a řekl: »Vezmu to po dálnici a za hodinu jsem u vás«, nebudete ode mne čekat vysvětlení, že pojedou po dálnici a svým autem.

V knize velkého spisovatele-humoristy Achilla Campanila *Za všechno může kapitán* najdeme následující dialog:

Pak Gedeon velkými gesty přivolal fiakr, který stál na kon-

ci ulice. Starý drožkář s námahou slezl z kozlíku a úslužně přiběhl k našim přátelům, aby se zeptal:

»Co ráčíte potřebovat?«

»Vás ne, vás ne,« utrlh se Gedeon, »potřebuji kočár.«

»Och,« omlouval se drožkář zklamaně, »myslel jsem, že chcete mě.«

Vrátil se, vylezl zase na kozlík a zeptal se Gedeona, který se s Andreou usadil v kočáru:

»Kam pojedeme?«

Kůň napjal uši s pochopitelným znepokojením.

»To vám nemohu prozradit,« vykřikl Gedeon, který strážil tajemství své výpravy.

Drožkář nebyl zvědavý a nenaléhal. Setrvali na místě a kochali se vyhlídkou. Po několika minutách Gedeon zamumlal: »Na hrad Fiorenzina!« Kůň se zachvěl a kočí se zeptal:

»Tak pozdě? Dojedeme v noci.«

»To je pravda,« zabručel Gedeon, »pojedeme radši zítra ráno. Přijďte pro nás přesně v sedm.«

»S kočárem?« zeptal se kočí.

Gedeon se zamyslel. Pak řekl:

»Ano, bude to tak lepší.«

Zamířil k penziónu, ale ještě jednou se otočil a křičel na kočího:

»Abych nezapomněl: taky s koněm!«

»Jo?« řekl kočí, překvapeně. »Jak chcete, mně je to jedno.«<sup>4</sup>

Tento úryvek je absurdní, protože jeho protagonisté

nejprve říkají méně, než by měli, a nakonec cítí potřebu sdělit (a slyšet) i to, co není nutno říkat.

Někdy chce autor sdělit příliš mnoho, a může tak působit komičtěji než jeho postavy. V 19. století byla velice populární italskou spisovatelkou Carolina Invernizio. Příběhy jako *Políbek mrtvé*, *Pomsta šílené ženy* či *Žalující mrtvola* plnily sny celých proletářských generací. Carolina Invernizio psala dost špatně a můj překlad bude dost věrný. V souvislosti s ní se upozorňuje na to, že měla odvahu či slabost uvést do literatury jazyk úředníků nově vzniklého italského státu (té byrokracie, k níž patřil její manžel, šéf vojenské pekárny). Její novela *Vražedný hostinec* začíná takto:

Byl překrásný večer, i když velice chladný. Ulice Turína byly ozářeny jako ve dne měsícem, který stál vysoko na obloze. Nádražní hodiny ukazovaly sedmou. V hale byl ohlušující ruch, protože se tu potkávaly dva nonstop rychlíky. Jeden se hotovil k odjezdu, druhý přijížděl.<sup>5</sup>

Neměli bychom být na paní Invernizio příliš přísní. Cítila jaksí, že rychlost je velkou předností vyprávění, ale nikdy by nemohla začít tak jako Kafka (ve své *Proměně*) větou: »Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.«<sup>6</sup> Její čtenáři by se okamžitě tázali, jak a proč se Řehoř Samsa změnil v hmyz a co jedl den předtím. Mimochodem, Alfred Kazin píše, že Thomas Mann

půjčil jeden Kafkův román Einsteinovi, ale ten mu jej vrátil a poznamenal: »Nedalo se to číst. Lidská mysl na to nestačí.«<sup>7</sup>

Einstein si zřejmě stěžoval, že příběh se trochu vleče (dále však umění zpomalit pochválím). Jistě, čtenář neví vždy jak se vyrovnat se spádem textu. Roger Schank nám v *Čtení a porozumění* vypravuje zase jiný příběh:

John miloval Mary, ale ta si ho nechtěla vzít. Jednoho dne unesl Mary ze zámku drak. John vsedl na koně a draka zabil. Mary souhlasila se sňatkem. Od té doby spolu šťastně žili.<sup>8</sup>

Ve své knize se Schank zabývá tím, jak děti rozumí tomu, co čtou, a ptal se na tento příběh tříleté holčičky.

P: Proč John zabil draka?

C: Protože byl škaredý.

P: Co na něm bylo škaredé?

C: Byl nebezpečný.

P: Jak byl nebezpečný?

C: Asi na něho plival oheň.

P: Proč Mary souhlasila s tím, že se za Johna provdá?

C: Protože ho měla moc ráda a on si hrozně přál oženit se s ní.

P: Ale proč se Mary rozhodla, že si Johna vezme, když nejdřív nechtěla?

C: To je těžká otázka.

P: A co mi odpovíš?

C: Protože tenkrát ho nechtěla a on ji pak moc přemlouval a pořád jí vykládal o svatbě, no a pak si řekla, že si ji vezme, teda ho.

Je zřejmé, že k dívčině životní zkušenosti patří skutečnost, že draci dští z nozder plameny, ale nikoliv to, že člověk může – buď z vděčnosti či z obdivu – kapitulovat před láskou, kterou neopětuje. Příběh může mít větší či menší spád, to jest může být více či méně eliptický. Ovšem do jaké míry může být eliptický, to je dáno typem čtenáře, jemuž je určen.

Protože se snažím ospravedlnit bláznivé názvy všech svých děl, musím obhájit i titul svých harvardských přednášek. Les je metaforou pro narativní text, nejen text pohádek, ale jakýkoliv narativní text. Takovým lesem je Dublin, kde se namísto Červené Karkulky potkáte s Molly Bloomovou, či Casablanca, kde potkáme Ilsu Lundovou a Ricka Blainea.

Abychom použili metafory, se kterou přišel Jorge Luis Borges (další duch, který je tolik přítomen v těchto přednáškách a který zde před pětadvaceti lety sám přednášel), les je jako zahrada protkaná stezkami, jež se rozdvoují. I v lese, kde nejsou cestičky dobře prošlapané, si každý může najít svou vlastní pěšinku tak, že volí cestu vpravo či vlevo od určitého stromu, a tak si vybírá u každého stromu, na který narazí.

V narativním textu je čtenář nucen volit neustále. Tuto

nevyhnutelnost volby nacházíme dokonce i na úrovni jednotlivé věty – alespoň vždy, když obsahuje tranzitivní sloveso. Kdykoliv se mluvčí chystá ukončit větu, my jako čtenáři či posluchači uzavíráme sázku (byť nevědomky) – předvídáme volbu mluvčího anebo napjatě očekáváme, jakou možnost zvolí (alespoň u tak dramatických vět jako »Minulou noc jsem na hřbitově u kostela viděl...«).

Někdy nám chce dát vypravěč volnost, abychom si svobodně představili, jak bude příběh pokračovat. Vezměme si například závěr Poeova *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*:

A pak jsme se už řítili do náruče kataraktu, v němž se doktorán otevřel jícnem, aby nás přijal. Ale tu se před námi vztyčila zahalená lidská postava, daleko větší a mohutnější než kterýkoli tvor přebývajících mezi lidmi. Barva pleti této postavy byla čirá, sněhová běl.<sup>9</sup>

Hlas vypravěče se tu pomalu ztrácí, autor chce, abychom strávili zbytek života uvažováním o tom, co se stalo. Protože se obává, že nás dost neszírá touha dozvědět se, co nám nikdy nebude odhaleno, autor, nikoliv hlas vypravěče, na konci poznamená, že poté, co zmizel pan Pym, »několik málo kapitol, které měly dovršit toto vyprávění... se nezávratně ztratilo.« Z tohoto lesa neutečeme. To dobře ví například i Jules Verne, Charles Romyn Dake či H. P. Lovecraft, kteří se v tomto lese rozhodli zůstat a zkusili v Pymově příběhu pokračovat.

Jsou však případy, kdy nám chce autor nemilosrdně ukázat, že nejsme Stanley, ale Livingstone, a že je nám souzeno, abychom se v lese ztratili, protože stále volíme špatně. Vezměme si Laurence Sterna a začátek jeho *Tristrama Shandyho*:

Škoda, že si toho, když mě plodili, můj otec nebo má matka, ba vlastně oba, jakož bylo jejich svatou povinností, lépe nehleděli; kdyby byli rozvážili, jak mnoho záleží na tom, co činí...

Copak asi mohli manželé Shandyovi v tento tak delikátní okamžik dělat? Aby měl čtenář čas udělat si nějaký rozumný názor (třeba i uvádějící do rozpaků), uchyluje se Sterne celým odstavcem k digresi (což dokazuje, že Calvino měl pravdu, když nepodceňoval umění zpomalit), a pak odhaluje chybu, která byla zmíněna v úvodní scéně:

»Prosím tě pěkně,« řekla matka, »nezapomněl jsi natáhnout pendlovky?« – »Kristepane!« ulevil si otec výkřikem, ale tak, že přitom ztlumil hlas: – »Jestlipak co svět světem stojí nějaká ženská vytrhla muže z práce takovou pitomou otázkou!«<sup>10</sup>

Jak vidíme, otec si myslí o matce přesně totéž, co čtenář o Sternovi. Existoval někdy autor, jakkoli zlomyslný, který doháněl své čtenáře k takovému zoufalství?

Po Sternovi se avantgardní vyprávění snažilo nejen pře-

kazit nám čtenářům naše očekávání, ale dokonce vytvořit čtenáře, kteří očekávají od knihy, již čtou, naprostou svedu volby. Ovšem, z této volnosti se můžeme těšit právě proto, že (a to je potvrzeno tisíciletou tradicí, v níž jsou obsažena vyprávění od primitivních mýtů až po moderní detektivní romány) čtenáři si většinou přejí volit v onom lese vyprávění, protože předpokládají, že některé volby jsou rozumnější než jiné.

Používám slova »rozumný«, jako by tyto volby vycházely ze zdravého selského rozumu. Bylo by však chybou předpokládat, že fikce se čte podle zdravého rozumu. Tohle od nás jistě nežadá Sterne, Poe, ba ani autor (pokud nějaký kdy byl) Červené Karkulky. Ve skutečnosti by nás zdravý rozum vedl k odmítnutí myšlenky, že v lese potkáme mluvícího vlka. Co mám tedy na mysli, když říkám, že v lese vyprávění musí čtenář volit rozumně?

Tady se musím zmínit o dvou pojmech, které jsem již probral jinde. Konkrétně mám na mysli modelového čtenáře a modelového autora.<sup>11</sup>

Modelový čtenář příběhu není empirický čtenář. Empirickým čtenářem jste vy, já, kdokoliv, kdo čte nějaký text. Empiričtí čtenáři mohou číst mnoha způsoby a neexistuje žádné pravidlo, které by jim předepisovalo jak číst, protože často berou text jako nádobu pro své vlastní vášně, které mohou přicházet zvnějšku, mimo text, anebo které v nich text náhodou probouzíj

Pokud jste někdy ve stavu hlubokého zármutku sledovali nějakou komedii, dobře víte, že je těžké se v takovou

chvilu u humorně laděného filmu bavit. To není všechno. Když pak stejný film vidíte náhodou po letech znovu, nemusí vám být do smíchu, protože každá scéna vám bude připomínat žal, který jste pociťovali tenkrát poprvé. Jako empirický divák tedy budete tento film »číst« špatně. Ovšem vzhledem k čemu »špatně«? Vzhledem k typu diváka, který měl na mysli režisér, tedy diváka, který se rád směje a rád sleduje příběhy, které se ho osobně nedotýkají. Tento typ diváka (či čtenáře) nazývám modelový čtenář. Je to jakýsi ideální typ, kterého text nechápe jen jako spolu-pracovníka, ale snaží se ho zároveň tvořit. Začíná-li text frází »Bylo-nebylo«, vysílá tím signál, který okamžitě umožňuje výběr jeho modelového čtenáře. Tím musí být dítě či alespoň někdo, kdo je ochoten přijmout něco, co sahá mimo zdravý rozum a strážlivé chápání.

Když vyšel můj druhý román, *Foucaultovo kyvadlo*, napsal mi přítel z dětství, kterého jsem léta neviděl: »Milý Umberto, nevzpomínám si, že bych ti někdy vyprávěl pohnutý příběh mého strýce a tety, myslím si však, že od tebe nebylo zrovna taktní použít jej ve svém románu.« Ano, ve své knize uvádím několik epizod o »strýci Carlovi« a »tetě Caterině«, o strýci a tetě hlavní postavy, Jacopa Belba. Je pravda, že tyto postavy skutečně existovaly – až na několik změn vyprávím příběh ze svého dětství, příběh o strýci a tetě, kteří se ovšem jmenovali jinak. Odepsal jsem příteli, že strýc Carlo a teta Caterina jsou moji příbuzní, ne jeho, a že tedy na ně mám autorské právo. Ani jsem nevěděl, že má nějakého strýce či tetu. Přítel se mi omluvil. Příběh ho



tak zaujal, až se mu zdálo, že poznává některé epizody, které se přihodily jeho strýci a tetě. Není to nemožné, protože za války (do té doby se vracely mé vzpomínky) se děly podobné věci různým strýcům a tetám.

Co se stalo mému příteli? Hledal v lese něco, co nebylo tam, ale v jeho osobní paměti. Pro mě je dobře, když při procházce tímto lesem využiji veškeré zkušenosti a objevy, abych se dozvěděl něco o životě, minulosti a budoucnosti. Ovšem les je tu pro všechny, a proto v něm nesmím hledat fakta a pocity, které se týkají jenom mne. Jinak (jak jsem uvedl ve svých dvou posledních knihách, *Meze interpretace a Interpretace a přílišná interpretace*<sup>12</sup>) bych text neinterpretoval, ale spíše používal. Samozřejmě nikdo vám nemůže zakázat, abyste použili nějaký text jako základ pro své snění. Děláme to často. Ovšem snění není veřejná věc.

Vede nás k tomu, že se v lese vyprávění pohybujeme, jako by to byla naše soukromá zahrada.

Musíme tedy dodržovat pravidla hry a modelový čtenář je ten, kdo chce takovou hru hrát. Můj přítel na tato pravidla zapomněl a přidal svá osobní očekávání empirického čtenáře k těm, která autor vyžadoval od modelového čtenáře.

Autor má samozřejmě k dispozici určité žánrové znaky, které může použít, aby modelového čtenáře poučil. Tyto signály však mohou být často velmi zavádějící. *Pinocchiova dobrodružství* Carla Collodiho začínají takto:

»Byl jednou...«

»...jeden král!« dopoví hned moji malí čtenáři.

»Kdepak, děti, neuhádly jste. Byl jednou jeden kus dřeva.«<sup>13</sup>

Jde o velice složitý začátek. Nejprve Collodi jakoby naznačuje, že začíná pohádka. Jakmile jsou jeho čtenáři přesvědčeni, že jde o příběh pro děti, objevují se na scéně děti jako autorovi partneři v dialogu a pak, protože uvažují jako děti zvyklé na pohádky, volí chybně. Není to tedy snad příběh pro děti? Aby tento chybný předpoklad opravil, obrací se autor posléze znovu na mladé čtenáře, takže ti pak mohou číst příběh dále, jako by byl určen jim a jednoduše předpokládají, že to není pohádka o králi, ale o loutce. A na konci nebudou zklamáni. Nicméně onen začátek je jakýmsi šibalským mrknutím na dospělé čtenáře. Copak by nemohla být pohádka i pro ně? A nemůže to mrknutí naznačovat, že by měli text číst v jiném světle a zároveň předstírat, že jsou dětmi, aby tak mohli porozumět alegorickému významu pohádky? Tento začátek vedl k celé řadě psychoanalytických, antropologických a satirických výkladů *Pinocchia*, z nichž nejsou všechny tak zcela absurdní. Možná, že Collodi chtěl hrát dvoji hru. Velká část toho, co nás na této útlé a velké knize fascinuje, plyne právě z tohoto podezření.

Kdo stanovuje tato pravidla hry a tato omezení? Jinak řečeno – kdo vytváří modelového čtenáře? »Autor«, odpoví okamžitě moji malí posluchači.

Měli bychom poté, co jsme s takovými obtížemi vysvětlili rozdíl mezi modelovým a empirickým čtenářem, považovat autora za šarlatána, který píše příběh a rozhoduje

o tom, jakého modelového čtenáře je třeba vytvořit, a to třeba z důvodů, ke kterým se nemůže přiznat, anebo je zná pouze jeho psychoanalytik? Povím vám rovnou, že mě empirický autor narativního textu (či jakéhokoli jiného textu) vůbec nezajímá. Víím, že tím urazím řadu svých posluchačů, kteří možná strávili mnoho času pročítáním životopisů Jane Austenové či Prousta, Dostojevského nebo Salingera. Jsem si moc dobře vědom toho, jak kouzelné a vzrušující je nahlížet do soukromých životů skutečných lidí, které jsme si zamilovali jako své blízké přátele. Stalo se pro mne velkým příkladem a útěchou, když jsem se coby netrpělivý badatel-začátečník dozvěděl, že Kant napsal své vrcholné filosofické dílo ve ctihodném věku padesáti sedmi let. Vždy jsem ovšem šíleně žárlil, když jsem si vzpomněl, že Raymond Radiguet napsal *Ďábla v těle* jako dvacetiletý.

Tyhle vědomosti nám ovšem nepomohou rozhodnout, zda měl Kant pravdu, když zvýšil počet kategorií z deseti na dvanáct, či zda je *Ďábel v těle* mistrovským dílem (bylo by, i kdyby je Radiguet napsal v sedmapadesáti). Možnost, že Mona Lisa je bisexuální, je zajímavým estetickým tématem, zatímco sexuální sklony Leonarda da Vinci jsou – pokud jde o mě »čtení« tohoto obrazu – pouhými klepy.

V následujících přednáškách se budu často odvolávat na jednu z největších knih, jaká kdy byla napsána. Je to *Sylvie* od Gérarda de Nerval. Četl jsem ji poprvé, když mi bylo dvacet, a čtu ji stále znovu a znovu. Když jsem byl mladý, napsal jsem o ní velice špatný referát. Od roku 1976 jsem

o této knize vedl řadu seminářů na univerzitě v Boloni. Výsledkem byly tři dizertační práce a zvláštní číslo časopisu VS, které vyšlo v roce 1982.<sup>14</sup> V roce 1984 jsem věnoval *Sylvii* kurs postgraduálního studia, který vyústil v několik velmi pozoruhodných seminárních prací. Dnes znám každou čárku a každý skrytý mechanismus té novely. Zkušenost, kterou mám s opakovaným čtením textu v průběhu čtyřiceti let, mi ukázala, jak hloupí jsou ti, kteří tvrdí, že pitvání textu a pozorné čtení mu odebírají jeho kouzlo. Kdykoliv beru do ruky *Sylvii*, i když ji znám do nejmenších podrobností – a možná právě proto – vždy si ji znovu zamiluji, jako bych ji četl poprvé.

Zde je úvodní pasáž *Sylvie* a její překlad:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant...

Vycházel jsem divadla, v němž jsem každý večer sedával v předních řadách, vyparáděn jako unylý milenec.<sup>15</sup>

Angličtina (stejně jako čeština – pozn. překl.) nemá imperfektum, takže překladatel si může vybrat mezi různými způsoby, jak s francouzským imperfektem naložit. Imperfektum je velice zajímavý čas, protože vyjadřuje trvání děje i jeho opakovanost. Jako čas vyjadřující trvání děje nám říká, že v minulosti se něco dělo, ale neudává přesný čas; začátek ani konec děje neznáme. Jako iterativum naznačuje, že děj se opakoval. Nikdy však nevíme, kdy je imperfektum použito jako iterativní, kdy pro vyjádření trvání, či

kdy má významy oba. V úvodu *Sylvie* je první »sortais« durativní, protože odchod z divadla jistou dobu trvá. Druhé imperfektum, »paraissais«, je zároveň durativní i iterativní. Z textu jasně vyplývá, že ona osoba chodila do divadla každý večer. Použití imperfekta to sděluje i bez tohoto objasnění. Právě dvojznačnost tohoto slovesného času z něj činí nevhodnější nástroj pro popisování snů či nočních můr. Používá se také v pohádkách. »Bylo nebylo« je v italštině »C'era una volta« – »una volta« můžeme přeložit jako »jednou«, ale imperfektum naznačuje, že jde o neurčitou, blíže nespecifikovanou dobu, zřejmě opakovanou, což vyjadřuje anglické »upon a time« (a české »Byl jednou...« - pozn. překl.)

Iterativní použití francouzského »paraissais« je v překladi vyjádřeno slovy »každý večer«. Prvek frekvence by však mohl být vyjádřen i pouhým použitím slovesa »sédával«. Nejde tu o pouhou shodu náhod. Velké potěšení nám při čtení *Sylvie* přináší dobře promyšlené střídání imperfekta a prostého minulého času. Použitím imperfekta vytváříme jakoby snovou atmosféru příběhu, jako bychom něco pozorovali napolo zavřenými očima. Nerval neměl na mysli anglofonního (ani českého - pozn. překl.) modelového čtenáře, protože angličtina byla pro jeho cíle příliš precizní (čeština pak zcela odlišná - pozn. překl.).

K Nervalovu užití imperfekta se vrátím ještě v následující přednášce. Brzy však uvidíme, jak důležitý je tento čas v naší diskusi o autorovi a autorském hlase. Podívejme se nyní na »Já« (v češtině nevyjádřeném - pozn. překl.), kte-

rým celý příběh začíná. Knihy, které byly napsány v první osobě, mohou vést nezkušeného čtenáře k domněnce, že ono »já« v textu je sám autor. Samozřejmě, že tomu tak není – jde o vypravěče, o hlas, který vypráví. P. G. Wodehouse kdysi napsal ich-formou paměti psa – jde o bezkonkurenční příklad faktu, že vypravěčský hlas nemusí být nutně hlasem autorským.

V *Sylvii* se setkáváme se třemi subjekty. První je gentleman, který se narodil roku 1808 a zemřel (spáchal sebevraždu) v roce 1855. Mimochodem, nejmenoval se Gérard de Nerval, jeho pravé jméno bylo Gérard Labrunie. Mnoho návštěvníků Paříže stále chodí s Michelinovým průvodcem v ruce a hledají ulici Vieille Lanterne, kde se oběsil. Někteří z nich vůbec nepochopili krásu té knihy.

Druhou osobou je muž, který v novele říká »já« (francouzsky *Je*). Tato postava není Gérard Labrunie. Víme o něm jen tolik, že nám vypráví příběh a že se na konci nezabije, ale nabízí smutné zamyšlení: »Iluze opadávají jedny po druhých jako slupky z plodu a plodem je zkušenost.«

Spolu se studenty jsme se rozhodli říkat mu *Je-rard*, ale protože je tato slovní hříčka nepřeložitelná, pojmenujeme ho *vypravěč*. Vypravěčem není pan Labrunie, a to z téhož důvodu jako *jím není osoba, která začíná Gulliverovy cesty* výkladem: »Můj otec měl malou usedlost v hrabství Nottinghamshire. Narodil jsem se jako třetí z pěti synů. Když mi bylo čtrnáct, poslal mne otec do Emanuelovy koleje v Cambridge.« Tato postava není Jonathan Swift,

kteřý studoval na Trinity College v Dublinu. Modelový čtenář má být pohnut ztracenými iluzemi vypravěče, nikoliv smutkem pana Labrunie.

Konečně je tu ještě třetí osoba, kterou většinou identifikujeme s obtížemi. Říkám jí modelový autor, abych tak dosáhl jakési symetrie s termínem modelový čtenář. Labrunie mohl být plagiátor a *Sylvii* mohl napsat dědeček Fernanda Pessoy. Ovšem modelový autor Sylvie je anonymní hlas, který začíná vyprávět příběh slovy »Je sortais d'un théâtre« a končí tím, že přiměje Sylvii říci »Pauvre Adrienne! elle est morte au convent de Saint-S..., vers 1832« [Nic víc o něm nevíme, víme jen to, co nám tento hlas sdělí mezi první a poslední kapitolou příběhu.] Poslední kapitola nese název »Dernier feuillet« čili »Poslední lístek«. Jinak je tu už jen les vyprávění a je na nás, abychom do něj vstoupili a prošli jím. Jestliže jsme přijali toto pravidlo hry, můžeme dokonce svobodně tento hlas pojmenovat, a nom de plume. Když dovolíte, myslím, že jsem na jedno velmi krásné jméno přišel – Nerval. Nerval není ani Labrunie ani vypravěč. Nerval není nějaký on, právě tak jako George Eliotová není ona (tou byla jen Mary Ann Evansová). Nerval by byl v němčině *Es*, v angličtině může být *It* (naneštěstí pravidla italské mluvnice mne nutí použít femininum či maskulinum).

Dá se říci, že toto *It (to)* – jež ještě není na počátku příběhu jasné, či je snad přítomno jen jako mlhavé stopy – bude na konci našeho čtení identifikováno s tím, co všechny teorie estetiky nazývají »stylem«. Ovšem, na konci může

být modelový autor rozpoznán také jako styl a tento styl bude tak jasný a nezaměnitelný, že zjistíme, že se nepochybně jedná o tentýž hlas, který začíná román *Aurelie* slovy: »Le rêve est une seconde vie« – »Sen je druhý život«.

Termín »styl« je však současně mnohomluvný i nicneříkající. Nutí nás k myšlence, že modelový autor (abychom citovali Štěpána Dedala), osamělý ve své dokonalosti jako Bůh stvoření zůstává ve svém díle za ním, vedle něho nebo nad ním, neviditelný, předpodstatněný, lhostejný, a strhává si nehty.<sup>16</sup> Na druhé straně je modelový autor hlasem, který k nám promlouvá s láskou (pánovitě či mazaně), který nás chce mít vedle sebe. Tento hlas se projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři.]

V množství nejrůznějších prací o teorii vypravování, o estetice vnímání a kritice orientované na čtenáře nalézáme různé pojmy jako [ideální čtenář, implikovaný čtenář, virtuální čtenář, metačtenář. Každý z těchto pojmů evokuje svůj protějšek, kterým je ideální autor, implikovaný autor či virtuální autor.<sup>17</sup> Tyto termíny nejsou vždy synonymní. Můj modelový čtenář je kupříkladu velice podobný implikovanému čtenáři v pojetí [Wolfganga Isera.] Nicméně v Iserově pojetí čtenář »sám donutí text, aby odhalil potenciální množinu souvislostí, jež v něm jsou. Tyto souvislosti jsou výtvořem čtenářovy mysli, která zpracovává surový text, ale nejsou textem – ten se skládá z vět, tvrzení, informací, atd. Je jasné, že k této souhře nedochází

v textu samém, ta může vzniknout jen v procesu čtení... Tento proces vytváří něco, co není v textu vysloveno, a přesto představuje »záměr« textu.«<sup>18</sup>

Tento proces se více podobá tomu, který jsem roku 1962 nastínil v knize *Otevřené umění*<sup>19</sup>. Modelový čtenář, tak jak jsem o něm hovořil později, je naopak množinou textových instrukcí, jež jsou realizovány lineární organizací textu přesně jako soustava vět či jiných znaků. Jak poznamenává Paola Pugliattiová:

»Iserova fenomenologická perspektiva dává čtenáři privilegium, jež bylo považováno za výsadu textů: konkrétně mám na mysli privilegium stanovit »hledisko« a determinovat tak význam textu. Ecúv modelový čtenář (1979) není jen účastníkem a spoluvůrcem textu, ale mnohem více (ale v jistém smyslu také méně) – čtenář se spolu s textem rodí, je hybnou silou interpretační strategie textu.

Kompetence modelového čtenáře je tak jakýmsi druhem genetické výbavy, kterou na čtenáře text přenáší... Vytvořen spolu s textem a uvězněn v něm, čtenář se těší takové míře svobody, jakou mu text poskytuje.«<sup>20</sup>

Je pravda, že v *Procesu čtení* Iser říká, že »pojem implikovaného čtenáře tedy znamená textovou strukturu předjímající přítomnost příjemce«, ale dodává, že čtenář »není textem nutně definován«. Pro Isera »není role čtenáře totožná s fiktivním čtenářem, jak jej vykresluje text. To je pouze jedna část čtenářovy role.«<sup>21</sup>

Ve svých přednáškách (ač uznávám existenci všech ostatních složek tak brilantně popsanych Iserem) se v zásadě zaměřím na »fiktivního čtenáře« zobrazeného v textu, protože předpokládám, že hlavním úkolem interpretace je pochopit povahu tohoto čtenáře navzdory jeho přízračné existenci. Chcete-li, můžete říci, že jsem »němečtější« než Iser, abstraktnější či – jak by řekl představitel angloamerické filosofie – spekulativnější.

V tomto smyslu bych chtěl hovořit o modelovém čtenáři nejen u textů, které nabízejí možnost zaujmout řadu stanovisek, ale i u textů, které počítají s velice disciplinovaným čtenářem. Jinými slovy, existuje modelový čtenář knihy *Plačky nad Finneganem*, ale také modelový čtenář jízdního řádu, a tyto texty vyžadují od každého z nich jiný způsob kooperace. Je jasné, že nás více vzrušují Joyceovy pokyny pro »ideálního čtenáře postiženého ideální nespavostí«, ale měli bychom věnovat pozornost i řadě instrukcí, které čtenář nachází v jízdním řádu.

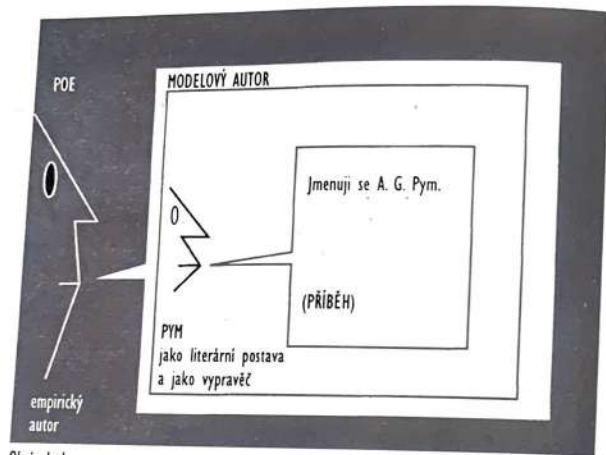
Stejně tak ani modelový autor v mém pojetí nemusí být nějakým osvětleným hlasem ani nemusí představovat vytríbenou narativní strategii. Modelový autor jedná a odhaluje sám sebe i v tom nejnechutnějším pornografickém románu, aby nám sdělil, že líčení, které se nám servíruje, musí podnitit naši představivost a fyzické reakce. Jako příklad modelového autora, který se čtenářům bezostyšně odhaluje od první stránky, poučuje je, jaké emoce mají prožívat, i když kniha sama není s to je v nich vyvolat, uvedme začátek díla Mickey Spillanea *My Gum Is Quick*:

»Pomysleli jste někdy, když se pohodlně vyvalujete v lenošce u krbu, na to, co se děje venku? Nejspíš ne. Vezmete knihu a čtete, prožíváte vzrůšo z lidí, kteří nikdy nežili, a událostí, které se nikdy nestaly... Légrace, co?... Dělalí to tak i staří Římané, pro které bylo kořením života sedět v Koloseu a sledovat, jak rve divá zvíř lidská těla na kusy, vychutnávat krev a hrůzu... Ano, fajn, pozorovat je ohromné. Život klíčovou dírkou... Ale mějte na paměti: venku se dějí věci. Už tu není Koloseum, ale velkoměsto je ohromný prostor a vlezle se do něj víc lidí. Drápy jako břitva už nepatří divoké zvíři, ale ty lidské mohou být stejně ostré a dvojnásob nebezpečné. Musíte být rychlí a schopní, jinak budete těmi, kteří jsou požíráni... Musíte být rychlí. A schopní. Jinak zemřete.«<sup>22</sup>

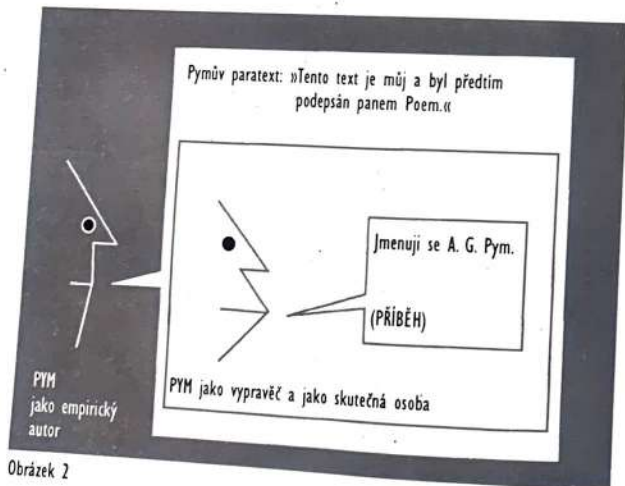
Modelový autor je tu zřetelně přítomen, a to – jak jsem už řekl – nestoudně. Známe i jiné případy, kdy se v narativním textu objevuje (s větší drzostí, ale také s větším vkusem) modelový autor, empirický autor, vypravěč i vágnější subjekty, a to s jasným záměrem zmást čtenáře. Vraťme se k Poeovu dílu *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*. Dvě pokračování těchto dobrodružství byly publikovány roku 1837 v časopise *Southern Literary Messenger*, více méně v té podobě, jak ji známe dnes. Text začínal větou »Jmenují se Arthur Gordon Pym«, a uváděl tak vypravěče v první osobě, avšak text se objevil s Poeovým jménem coby empirickým autorem (viz obr. 1). Roku 1838 vyšel celý příběh knižně, ovšem na titulní straně chybělo jméno autora.

Místo toho byla předmluva podepsána »A. G. Pym«. Příhody tak byly prezentovány jako fakta, čtenářům bylo řečeno, že »jméno pana Poea bylo uvedeno« u článků v časopise *Southern Literary Messenger*, protože by nikdo příběhu nevěřil, a proto byly uveřejněny tak, »aby byly bezpečně považovány za smyšlenku«.

Máme tedy pana Pyma, údajně empirického autora, který je současně vypravěčem skutečného příběhu a který navíc napsal předmluvu, jež není součástí narativního textu, nýbrž *paratextu*.<sup>23</sup> Poe ustupuje do pozadí, stává se jakousi postavou zmíněného paratextu (viz obr. 2). Ovšem na konci příběhu, kdy je tok vyprávění přerušen, je připojena poznámka vysvětlující, jak byly závěrečné kapitoly ztraceny v souvislosti s »nedávnou a tak nenadálou a truchlivou smrtí pana Pyma«, smrtí, o níž se soudí, že je veřejnosti dostatečně známa z denního tisku. Tato poznámka, jež není signována (a jež dozajista nebyla dílem pana Pyma, o jehož smrti hovoří), nemůže být připisována Poeovi, protože ho zmiňuje jako prvního editora a dokonce jej obviňuje z neschopnosti pochopit kryptografickou povahu postav v Pymově textu. Zde je čtenář veden k tomu, aby uvěřil, že Pym je smyšlená postava, která promlouvá nejen jako vypravěč, nýbrž i v úvodu předmluvy, která se tak stává součástí příběhu a nikoliv paratextu. Text musí být produktem třetího, anonymního, empirického autora – ten je také autorem poznámky (tedy skutečného paratextu), v níž hovoří o Poeovi stejným způsobem jako Pym ve svém falešném paratextu. Čtenář je tak nyní postaven



Obrázek 1



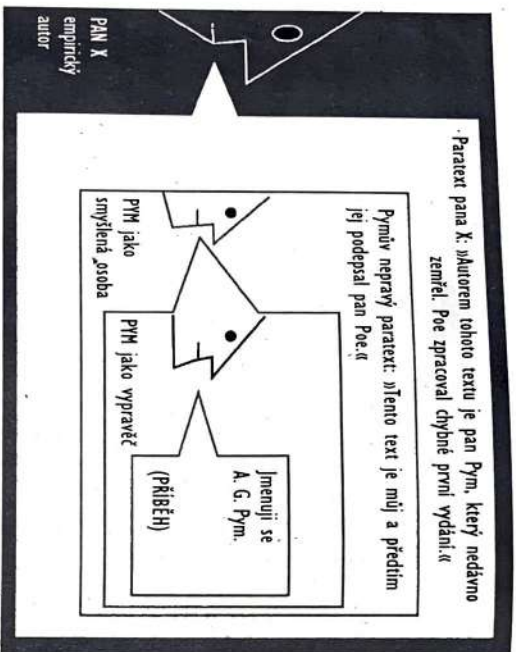
Obrázek 2

před otázku, zda je Poe skutečnou osobou či postavou dvou rozličných příběhů – jednoho, který vypráví Pymův nepravý paratext a druhého, který vypráví pravý, ale lživý paratext pana X (viz obr. 3). Poslední hádankou je, že záhadný pan Pym začíná svůj příběh slovy »Jmenuji se Arthur Gordon Pym« – což je začátek, který nejen předjímá Melvillovo »Říkejte mi Ismael« (což je spojitost téměř bezvýznamná), ale zdá se, že rovněž paroduje text, jímž Poe (než napsal Pyma) parodoval jistého Morrise Mattsona, který začal jeden ze svých románů větou »Jmenuji se Paul Ulric«.<sup>24</sup>

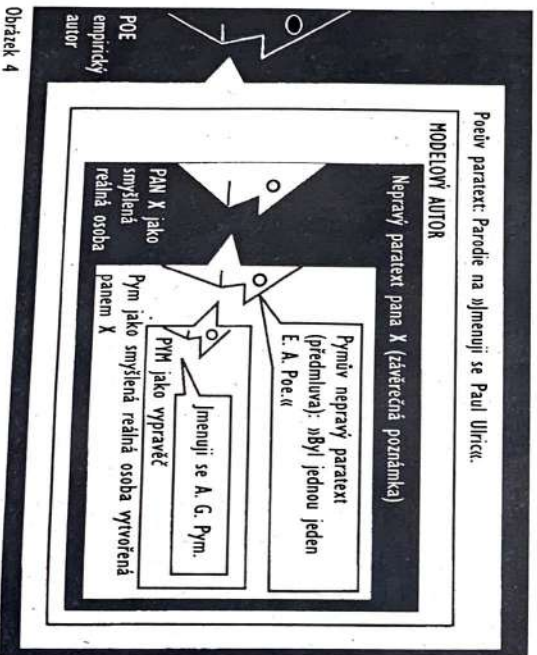
Čtenáři pojmu oprávněně podezření, že oním empirickým autorem je Poe, který si vymyslel fiktivní skutečnou osobu, pana X, jenž hovoří o nepravé reálné postavě, panu Pymovi, který zase vystupuje jako vypravěč literárního příběhu. Zarážející je pouze to, že tyto fiktivní postavy hovoří o skutečném Poeovi tak, jako by obýval jejich fiktivní svět (viz obr. 4).

Kdo je modelovým autorem v celém tomto textovém propletení? Ať je to kdokoliv, je to hlas, či strategie, která směšuje různé předpokládané empirické autory, takže modelový čtenář se chťe nechťe stává obětí zrcadlového efektu.

Vraťme se k opakovanému čtení *Sylvie*. Užitím imperfekta na začátku nás hlas, který jsme se rozhodli označit za Nervalu, nabádá, abychom se připravili na to, že uslyšíme vzpomínky. Na páté straně hlas náhle přechází k prostému minulému času a popisuje noc, kterou strávil po od-



Obrázek 3



Obrázek 4

chodu z divadla v klubu. I to máme chápat jako jednu z autorových reminiscencí, jde však o vzpomínku na určitý okamžik. Jde o moment, kdy — zatímco vypráví svému příteli o herečce, kterou už jistou dobu miluje, aniž by ji kdy oslovil — si uvědomuje, že nemiluje ženu, nýbrž představa (»Já pronásleduji obraz, víc nic.«). Nyní, v realitě přesně zachycené minulým časem, čte v novinách, že v realitě toho večera se koná v Loisy, kde vyrůstal, tradiční svátek lukostřelců, kterého se účastnil jako kluk poblázněný tenkrát do krásné Sylvie.

Ve druhé kapitole se příběh vrací k imperfektu. Vyprávě si několik hodin v polobdění a polospanku vzpomíná na podobný svátek, zřejmě v době, kdy byl ještě chlapcem. Vzpomíná na něžnou Sylvii, která ho milovala, a na krásnou a domyšlivou Adrienu, která ten večer zpívala na louce. Vypadala téměř neskutečně, později navždy zmizela za zdmi kláštera. V době mezi spánkem a probuzením vyprávě přemýšlí, zda stále beznadějně miluje tutež představa — zda je nějakým nevysvětleným způsobem Adriana a ona herečka stejná žena.

Ve třetí kapitole vypravěč touží vrátit se na místo vzpomínek ze svého dětství, uvažuje, že by se tam mohl dostat ještě před rozedněním. Jde, objedná drožku a cestou, jak si začíná vybavovat stezky, kopece a vesnice svého dětství, přichází nová vzpomínka — tentokrát ne tak dávná, vrací se asi tři roky před tuto cestu. Čtenář je ovšem uveden do tohoto nového toku vzpomínek větou, která — čteme-li ji pozorně — nám připadá okouzňující:



Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

Zatím co vůz vyjíždí do svahů, sestavme si vzpomínky na dobu, kdy jsem tam tak často chodíval.

Kdo vyslovuje (či píše) tuto větu a vyzývá nás, abychom se zapojili do děje? Vypravěč? Ale vypravěč, který popisuje cestu vozem, jež se uskutečnila léta před okamžikem vypravování, by měl říci něco jako »Zatímco vůz stoupal do kopců, vybavil jsem si [nebo »začal jsem si vybavovat« či »řekl jsem si »zavzpomínejme si«] ty dny, kdy jsem tu tak často chodíval.« Kdo je – či spíše kdo jsou ti »my«, kteří si mají společně zavzpomínat a tedy se připravit na další cestu do minulosti? Kdo jsou ti »my«, kteří to mají učinit nyní, »kdy vůz stoupá« (zatímco vůz se pohybuje v momentě, kdy čteme), a ne potom, »kdy vůz stoupal«, ve chvíli, kdy nám vypravěč říká, že vzpomínal? Není to hlas vypravěče. Jde o hlas Nervalova, hlas modelového autora, který na chvíli vstupuje do příběhu v první osobě a říká nám, modelovým čtenářům: »Zatímco vypravěč ve voze stoupá do kopců, sestavme si znovu (ovšemže spolu s ním, ale také vy a já) vzpomínky na dobu, kdy on navštěvoval tato místa tak často.« Nejde o monolog, ale o jednu část rozhovoru mezi třemi účastníky: Nervallem, který pokradmu vstupuje do promluvy vypravěče; námi, kteří jsme byli také pokradmu vyzváni k účasti, když už jsme si mysleli, že budeme moci pozorovat toto dění zvenku (námi, kteří jsme

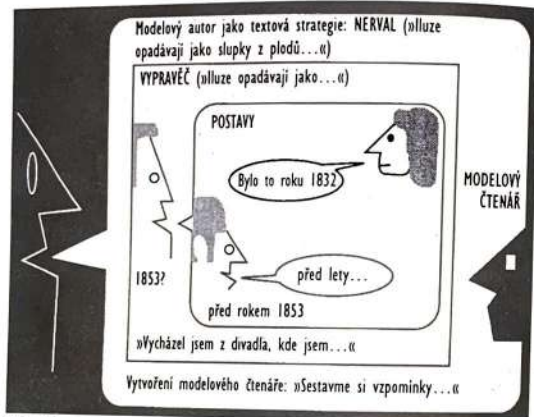
mysleli, že jsme neodešli z divadla), a vypravěčem, který není vyloučen, protože to byl právě on, kdo do oněch míst chodíval tak často (»J'y venais si souvent,« »...kdy jsem tam tak často chodíval«).

Je třeba rovněž zdůraznit, že o onom »j'y« by mohlo být popsáno mnoho stran. Znamená »tam«, místo, kde byl vypravěč toho večera? Nebo znamená »tady«, tedy místo, kam nás Nerval náhle bere s sebou?

V tomto momentě se zdá, že v tomto příběhu, kde jsou čas i místo tak šíleně zamotané, jsou propletené i hlasy. Tento spletenec je však obdivuhodně zkomponován, takže je nepostřehnutelný, či téměř nepostřehnutelný, protože jej přece jen vnímáme. Není to změť, ale moment jasného prozření, okamžik zjevení vypravěčského umění, v němž se tři části vypravěčské trojice – modelový autor, vypravěč a čtenář – objevují současně (viz obr. 5). Musí se objevit společně, protože modelový autor a modelový čtenář jsou subjekty, které se zjevují jeden druhému jen v procesu čtení, takže jeden vytváří druhý. Domnívám se, že tohle můžeme říci nejen o narativním textu, ale o jakémkoliv textu.

Ve *Filosofických zkoumáních* (č. 66) Wittgenstein píše:

Zaměř např. pozornost na ty aktivity, které označujeme jako »hry«. Míním deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Co ty všechny mají společného? – Neříkej: Něco společného mít musejí, jinak by se jim neříkalo »hry« – nýbrž podívej se, jestli je tu něco, co je společné jim všem. – Neboť když se na ně podíváš, neuvidíš něco,



Obrázek 5

co by bylo všem společné, ale uvidíš všelijaké podobnosti, příbuznosti, a sice řadu takových podobností a příbuzností.<sup>25</sup>

Osobní zájmena v tomto úryvku neoznačují empirickou postavu či empirického čtenáře, jsou jen součástí textové strategie, vyjádřené formou výzvy, tak jako na počátku dialogu. Hovořící subjekt vstupuje do textu současně s vytvářením modelového čtenáře, který ví, jak pokračovat ve hře otázek zkoumajících povahu her. Intelektuální schopnosti tohoto čtenáře (dokonce i touha zabývat se tematikou hraní her) jsou ovlivněny pouze typem tahů, jež má učinit při interpretaci, tahů, které po něm vyžaduje onen hlas: pozorovat, dívat se, uvažovat, nacházet vztahy

a podobnosti. Stejně tak je i autor pouhou textovou strategií schopnou stanovit sémantické vztahy a žádat, aby byla napodobena. Když hlas říká »Míním«, zve nás, abychom uzavřeli jakousi dohodu a chápali slovo »hra« jako označení deskových her, karetních her, atd. Tento hlas ovšem slovo »hra« nedefinuje, spíše žádá *nás*, abychom je definovali, či zjistili, že může být uspokojivě definováno jen co do »rodinné podobnosti«. V tomto textu je Wittgenstein jen filosofickým stylem a jeho modelový čtenář je jen vůlí a schopností přizpůsobit se tomuto stylu, kooperovat, aby text byl možný.

Tedy já, hlas bez těla, pohlaví či minulosti – jen hlas, který začíná touto první přednáškou a zanikne závěrečnou větou přednášky poslední – vás zvu, laskaví čtenáři, abyste se mnou hráli tuto mou hru i během dalších pěti setkání.

## Poznámky

1. Italo Calvino: *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).
2. Italo Calvino: *Italské pohádky*, s. 119. Přeložil Vladimír Horký. Odeon, Praha 1982.
3. Italo Calvino: *Six Memos for the Next Millennium*, s. 46.
4. Achille Campanile: *Za všechno může kapitán (Agosto, moglie mia non ti conosco)*, s. 130-131. Přeložil Zdeněk Digrin. Odeon, Praha 1979.
5. Carolina Invernizio: *L'albergo del delitto* (Turin: Quartara, 1954), s. 5.

6. Franz Kafka: *Proměna*, s. 57, In: Franz Kafka: *Povídky*. Přeložil Vladimír Kafka. SNKLU, Praha 1964.
7. Alfred Kazin: *On Native Grounds* (New York: Harcourt Brace, 1982), s. 445.
8. Roger Schank: *Reading and Understanding* (Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1982), s. 21.
9. Edgar Allan Poe: *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*, s. 143. Přeložil Josef Schwarz. Ivo Železný, s. r. o., Praha 1992.
10. Lawrence Sterne *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, s. 9. Přeložil Aloys Skoumal. Odeon, Praha 1985.
11. Carlo Collodi: *Pinocchiova dobrodružství*, s. 5. Přeložili Marie a Jan Holických. Albatros, Praha 1988.
12. Umberto Eco: *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana University Press, 1979).
13. Umberto Eco: *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), idem, *Interpretation and Overinterpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).
14. Umberto Eco: *Il tempo di «Sylvie», Poesia e critica 2* (1962): 51–65; Patrizia Violi, ed., *Sur Sylvie*, zvláštní vydání VS (Leden–srpen, 1982).
15. Gérard de Nerval: *Sylvie: Vzpomínky z valoiského kraje*. Přeložil Jaroslav Zaorálek. SNKL, Praha 1957.  
Gérard de Nerval: *Sylvie: Souvenirs du Valois* (Paris: Editions des Horizons, 1947).
16. James Joyce: *Portrét umělce v jinošských letech*. Přeložil Aloys Skoumal. Odeon, Praha 1983, s. 250.
17. Zde chci zejména jmenovat autory a publikace, z nichž jsem čerpal a jimž jsem zavázán:

- Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961).
- Roland Barthes: »Introduction à l'analyse structurale des récits«, *Communications 8* (1966).
- Cvetan Todorov: »Les Catégories du récit littéraire«, *Communications 8* (1966).
- E. D. Hirsch, Jr.: *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967).
- Michael Riffaterre: *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971), *The Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).
- Gérard Genette: *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).
- Wolfgang Iser: *The Implied Reader* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974).
- Michel Foucault: »What Is an Author?« in Donald F. Bouchard, ed.: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Ithaca: Cornell University Press, 1977).
- Maria Corti: *An Introduction to Literary Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).
- Seymour Chatman: *Story and Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1978).
- Charles Fillmore: »Ideal Readers and Real Readers« (mimeo, 1981).
- Paola Pugliatti: *Lo sguardo nel racconto* (Bologna: Zanichelli, 1985).
- Robert Scholes: *Protocols of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1989).
18. Wolfgang Iser: *The Implied Reader*, s. 278–287.

19. Umberto Eco: *The Open Work* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).
20. Paola Pugliatti: »Reader's Stories Revisited: An Introduction« v *Il lettore: modelli, processi et effetti dell'interpretazione*, zvláštní vydání VS, 52-53 (leden-květen, 1989): 5-6.
21. Wolfgang Iser: *The Act of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), s. 34-36.
22. Mickey Spillane: *My Gun is Quick* (New York: Dutton, 1950), s. 5.
23. Podle Gérarda Genetta (Gérard Genette: *Seuils*. Paris: Seuil, 1987) obsahuje »paratext« celou řadu instrukcí, které provádějí ten který text a pomáhají jej vysvětlit – těmito odkazy jsou např. reklamy, přebal knihy, titul, podtitulky, úvod, recenze.
24. Viz komentář Harolda Beavera k Poeově knize *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma* (Harmondsworth: Penguin, 1975, s. 250.)
25. Ludwig Wittgenstein: *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. Filosofický ústav AVČR, Praha 1993, s. 45.



Lesem můžeme procházet dvěma způsoby. Buď zkusíme jednu či několik cest (třeba proto, abychom se z lesa dostali co nejrychleji, abychom došli k babičce, k bratru Palečkovi či k Jeníčkovi a Mařence), anebo jím kráčíme proto, abychom zjistili, jak les vypadá a proč jsou některé pěšinky schůdné a jiné ne. Stejně tak můžeme procházet dvěma způsoby narativním textem. Každý takový text je určen především prvoplánovému modelovému čtenáři, který se chce docela oprávněně dozvědět, jak příběh skončí (zda Achab velrybu uloví, či zda se Leopold Bloom setká se Štěpánem Dedalem poté, co na něj během 16. června 1904 několikrát narazil). Každý text je však určen také modelovému čtenáři druhého stupně, který chce zjistit, jakým čtenářem příběhu se má stát, a který chce odhalit, jak se modelový autor vyrovnává s úlohou průvodce čtenáře. K tomu, abychom se dozvěděli, jak příběh skončí, stačí obvykle přečíst jej jednou. Naproti tomu, abychom identifikovali modelového autora, je nutno číst text mnohokrát, některé příběhy donekonečna. Jen tehdy, když empirický čtenář odhalí modelového autora a porozumí (či alespoň začne chápat), co od něj žádal, stane se skutečným modelovým čtenářem.

Příkladem textu, v němž hlas modelového autora oslovuje čtenáře druhého stupně a otevřeně jej vyzývá ke spolupráci, může být známá detektivka Agathy Christie *Vražda Rogera Ackroyda*. Tenhle příběh zná každý. Vypravěč

v ich-formě popisuje, jak Hercule Poirot krok za krokem odhaluje pachatele. Na konci se ovšem dozvídáme od Poirota, že pachatelem je vypravěč, který svou vinu nepopírá. Zatímco vypravěč čeká na uvěznění a pomýšlí na sebevraždu, obrací se přímo ke svým čtenářům. Tento vypravěč je poněkud nejasnou postavou. Nejen, že říká »já« v knize, kterou napsal někdo jiný, ale jeví se nám také jako člověk, který fyzicky napsal to, co čteme (jako Arthur Gordon Pym), a na konci příběhu vystupuje jako modelový autor svého vlastního deníku, nebo – chcete-li – modelový autor hovoří prostřednictvím svého deníku, či (ještě lépe) jeho prostřednictvím se těšíme narativnímu zpodobnění modelového autora.

Vypravěč tak vyzývá své čtenáře, aby četli knihu znovu od začátku, protože – jak říká – jestliže byli vnímavými čtenáři, uvědomili si, že nikdy nelhal. Nanejvýš o něčem cudně pomlčel, protože text je lenivý nástroj, který vyžaduje od čtenáře značnou spolupráci. Nejen že zve čtenáře k opětnému čtení, ale reálně pomáhá čtenáři druhého stupně tím, že na konci cituje některé věty úvodních kapitol.

Myslím, že jsem to napsal docela pěkně. Jak bych to mohl říci obratněji než takto: »Bylo za dvacet minut devět, když Parker dopis přinesl. Bylo přesně za deset minut celá, když jsem Ackroyda opustil, s dopisem stále ještě nedotčeným. Chvilí jsem zůstal stát s rukou na klíče a ohlédl jsem se, zda jsem na nic nezapomněl.«

Ano, je to takhle pravda. Ale co kdybych za první větou jednu řádku vytečkoval? Položil by si někdo otázku, co se vlastně odehrálo v těch vynechaných desíti minutách?

Tady vypravěč vysvětluje, co skutečně v oněch desíti minutách dělal. Pak pokračuje:

Přiznám se, že mnou značně otrásl, když jsem se hned za dveřmi srazil s Parkerem. Ten fakt jsem věrně zaznamenal. Všimněte si pak závěrečné volby slov, když mluvím o tom, jak po nalezení mrtvolky jsem poslal Parkera, aby zatelefonoval na policii: »Udělal jsem to málo, co bylo třeba udělat.« Opravdu to bylo docela málo – jen jsem strčil diktafon do brašny a křeslo odstrčil na původní místo.<sup>1</sup>

Jistě, modeloví autoři nejsou vždy tak přímočaří. Vrátili se například k *Sylvii*, máme co do činění s autorem, který po nás možná ani nechce, abychom text četli znovu, ale spíše máme co dělat s autorem, který nás chtěl k novému čtení přimět, ale nechtěl, abychom pochopili, co se s námi stalo při prvním čtení. Na stránkách věnovaných Nervalovi popisuje Proust dojmy, které měl pravděpodobně po prvním čtení *Sylvie* každý z nás:

Čili máme před sebou jeden z těch obrazů neskutečných barev, jaké ve skutečnosti nevidáme, jaké ani slova nedovedou vyvolat, které však někdy vidáme ve snu nebo je může vyvolat hudba. Někdy se před námi mihnou při usínání,

chceme je upřesnit, zachytit jejich tvar. V tu chvíli se probudíme, jsou pryč... Je to cosi prchavého a naléhavého jako vzpomínka. Modravá a nachová atmosféra Sylvie... Jenomže ono to není ve slovech, ono to není vyjádřeno, je to čistě mezi řádky jako ranní mlha v Chantilly.<sup>2</sup>

Slovo »mlha« je tu velice důležité. Zdá se, že Sylvie skutečně působí na své čtenáře jako mlžný opar, jako bychom mžourali napolo zavřenýma očima do krajiny a nerozlišovali jasně obrysy věcí. Není tomu tak ovšem proto, že by je nebylo možné rozeznat. Naopak, popisy krajiny a lidí v *Sylvii* jsou velice jasné a přesné, téměř neoklasicistně průzračné. Čtenář však neví, jak a kde jsou umístěny v čase. Jak řekl George Poulet, Nervalova minulost »s ním hraje na schovávanou«.<sup>3</sup>

Základní mechanismus *Sylvie* spočívá v neustálém střídání retrospektiv a prospektiv a v určitých skupinách zabudovaných retrospektiv.

Když nám někdo vypravuje nějaký příběh, který se vztahuje k času vyprávění 1 (tedy k době, v níž k vypravovaným událostem dochází, což může být před dvěma hodinami stejně jako před tisíci lety), může vypravěč (v ich- nebo v er-formě) i postavy příběhu odkazovat k něčemu, co se stalo před událostmi, o nichž se vypravuje. Mohou také naznačit něco, co se v době oněch událostí mělo teprve stát, a co se tedy teprve očekává. Gérard Genette říká, že retrospektiva nahrazuje něco, na co autor zapomněl, zatímco záběh do budoucnosti je projevem netrpělivosti vypravěče.<sup>4</sup>

Těchto technik využívá při popisování minulých událostí každý: »Poslyš! Včera jsem potkal Jendu – snad si na něho vzpomínáš, je to ten, co si před dvěma lety chořoval každé ráno zaběhat (retrospektiva). No, byl celý bleďý, musím přiznat, až později mi došlo proč (odkaz do budoucna), a on ti povídá – jo, zapomněl jsem ti říct, že jsem ho potkal, právě když vycházel z baru, a to bylo teprve deset dopoledne, chápeš? (retrospektiva) – no a Jan mi teda povídá – božínku, to bys neuhád, co mi řek (odkaz do budoucna)...« Doufám, že já nebudu v téhle diskusi tak matoucí. S větším uměleckým smyslem nás ovšem Nerval v *Sylvii* svou oslnivou hrou s retrospektivou a prospektivou mate.

Vypravěč příběhu je zamilován do herečky a neví, zda je jeho láska opětována. Článek v novinách ho naráz vrací do vzpomínek na dětství. Vrací se domů a v polosnánku a polobdění vzpomíná na dvě dívky, Sylvii a Adrienu. Adriena byla jako zjevení – světlovlasá, půvabná, štíhlá a vysoká. Byla »přeludem slávy a krásy«, »v jejích žilách proudila krev rodu Valois«. Naproti tomu Sylvie vypadala jako »petit fille« ze sousední vesnice – venkovská dívka s tmavýma očima a »pleť mírně osmahlou«, dětsky žárlila na to, že si vypravěč všiml Adrieny.

Po několika probdělých hodinách se vypravěč rozhodne najmout drožku a vrátit se na místo svých vzpomínek. Cestou si začíná vybavovat další události (»recomposons les souvenirs...«) – události, ke kterým došlo časově blíže k době cesty: »quelques années s'étaient écoulées« (»uplynulo několik let«). V této dlouhé retrospektivě se Adrienu

jen mihne jako vzpomínka ve vzpomínce, naopak Sylvie je neobyčejně živá a skutečná. Není to už »vesnická dívka... Vše na ní získalo na kráse.« Má pružnou postavu a v úsměvu cosi athénského. Nyní je obdařena všemi puvaby, které vypravěč v mládí připisoval Adrieně. Možná s ní bude moci vypravěč ukojit svou touhu po lásce. Navštíví společně Sylviinu tetu a v dojemné scéně, která jako by napovídala jejich možné štěstí, se vystrojí jako snoubenci ze starých časů. Je však příliš pozdě, anebo příliš brzy. Druhého dne se vypravěč vrací do Paříže.

Nyní je zde, kočár stoupá do kopce a veze ho zpět do jeho rodné vesnice. Jsou čtyři hodiny ráno a vypravěč se pouští do nové retrospektivy, k níž se vrátíme v jiné přednášce – a prosím, abyste ocenili můj záběr do budoucna-flashforward, protože v této kapitole *Sylvie* (v kapitole 7) se začínají časy totálně mísit a nejsme schopni říci, zda onen prchavý obraz Adrieny, který si vypravěč vybavuje teprve nyní, zachytil před začátkem či na konci slavnosti, na niž se zrovna rozpomíná. Ovšem tato vsuvka je stručná. S vypravěčem se setkáváme opět při jeho příjezdu do Loisy, kdy pomalu končí soutěž lučičtíků a on se znovu setkává se Sylvií. Je z ní teď fascinující mladá žena a vypravěč si spolu s ní vybavuje různé příhody z jejich dětství a období dospívání (retrospektivy se objevují v příběhu téměř nepozorovaně). Současně si ale uvědomuje, že i ona se změnila. Naučila se řemeslo, šije rukavice, čte Rousseaua, dokáže zazpívat operní árii a naučila se dokonce »frázovat«. A konečně – má se provdat za vypravěčova nevlastní-

ho bratra, přítele z dětství. Vypravěč si uvědomuje, že věk iluzí nelze znovu polapit a že ztratil svou poslední šanci.

Po návratu do Paříže nakonec vypravěč uspěje a prožije milostný románek s herečkou Aurelií. V tomto bodě se příběh začíná odvíjet rychleji: vypravěč žije s herečkou, uvědomuje si, že ji ve skutečnosti nemiluje a několikrát se s ní vrací do své vesnice. Ze Sylvie je teď šťastná matka, je mu přítelkyní a snad i sestrou. V poslední kapitole vypravěč – poté, co ho herečka opustila, či co se nechal opustit – znovu hovoří se Sylvií a zmiňuje se o svých ztracených iluzích.

Příběh by mohl být velice banální; ale propletenec retrospektivních a prospektivních záběrů z něj dělá cosi magicky neskutečného. Jak poznamenal Proust: »... musíme každou chvíli listovat zpátky, abychom zjistili, kde jsme, je-li to přítomnost, anebo vzpomínka.«<sup>5</sup> Efekt mlžného oparu je tak pronikavý, že to čtenář obvykle nedokáže. Je jasné, proč Proust, kterého fascinovalo hledat věci minulé a který zakončil svou práci pod praporem znovu nalezeného času, považoval Nervalu za mistra i za neúspěšného posla, který prohrál svou bitvu s časem.

Ale kdo tuto bitvu vlastně prohrává? Gérard Labrunie, empirický autor, předurčený k tomu, aby spáchal sebevraždu? Nerval, modelový autor? Anebo čtenář? Během doby, kdy psal *Sylvii*, se Labrunie několikrát ocitl v kritickém duševním stavu v nemocnici. V *Aurelii* říká, že psal usilovně, »téměř stále tužkou, na cáry papíru, snažil jsem se zachytit zběsílý tok svých vizí či procházek«<sup>6</sup>. Psal tak,

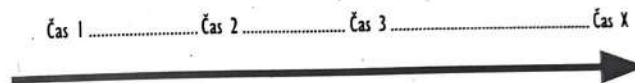
jak napoprvé čte empirický čtenář: neuvědomoval si časové vazby, co bylo předtím a co potom. Proust řekne, že *Sylvie* »je sen o snu«, ale Labrunie skutečně psal, jako by snil. To neplatí o Nervalovi jako o modelovém autoru. Zdánlivá nejistota, pokud jde o čas a místa, která činí ze *Sylvie* dílo tak fascinující (a způsobuje zděšení u prvoplánového čtenáře), je založena na narativní strategii a gramatické taktice, která je přesná jako hodinový strojek – což ovšem rozpozná jen čtenář vyšší úrovně.

Jak se z člověka stane modelový čtenář vyššího stupně, »druhoplánový« čtenář? Musíme rekonstruovat sled událostí, který vypravěč ve skutečnosti ztratil. Ani ne tak proto, abychom pochopili, jak jej vypravěč ztratil, ale spíše proto, abychom pochopili, jak Nerval vede čtenáře k tomu, aby jej ztratil.

Abychom pochopili, co se od nás žádá, musíme se obrátit k základnímu tématu všech moderních teorií vyprávění. K rozdílu, který ruští formalisté vymezili mezi *fabulí* a *syžetem*. (Angličtina používá též termínů *story* a *plot*.)

Odysseův příběh vyprávěný Homérem a převyprávěný Jamesem Joycem znali Řekové pravděpodobně dříve, než byla *Odyssea* napsána. Odysseus opouští hořící Tróju a se svým průvodem se ztratí na moři. Setkává se s podivnými národy a strašidelnými příšerami – s Laistrygoňany, obrem Polyfēmem, Lotofágy, obludami Skyllou a Charybdou. Sestupuje do podsvětí, uniká Sirénám a nakonec je lapen nymfou Kalypso. A tu se bohové rozhodnou pomoci mu k návratu domů. Kalypso je přinucena *Odyssea* propustit,

ten se vrací na moře, ztroskotá a vypravuje svůj příběh Alkinoovi. Pak se plaví na Ithaku, kde porazí Penelopiny nápadníky a znovu se s Penelopou sblíží. Příběh plyne lineárně od počátečního bodu  $T_1$ , až do konce,  $T_x$  (viz obr. 6).

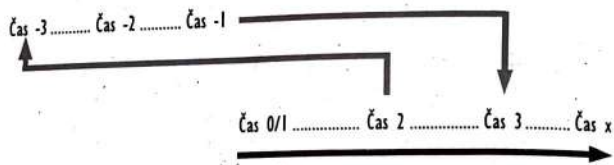


Obrázek 6: Fabule

Syžet *Odyssey* je však zcela odlišný. *Odyssea* začíná *in medias res*, v okamžiku  $T_0$ , kdy začíná hovořit hlas, kterému říkáme Homér. Tento okamžik můžeme určit dle libosti, buď jej považujeme za den, kdy Homér údajně začal vyprávět, anebo za okamžik, kdy jsme začali číst my. Důležité je, že děj začíná ve chvíli  $T_1$ , kdy je Odysseus už zajatcem nymfy Kalypso. Mezi tímto okamžikem a okamžikem  $T_2$ , který odpovídá Knize 8, Odysseus uniká před milostnými návrhy Kalypso, ztroskotá mezi Fajáky a vypráví svůj příběh. Tu se však příběh vrací zpět do doby, kterou označíme jako  $T_3$ , a hovoří o předcházejících Odysseových dobrodružstvích. Tato retrospektiva zabírá větší část vyprávění, teprve v Knize 13 nás text zavádí zpět do chvíle, v níž jsme byli v Knize 8. Odysseus končí své vzpomínání a plaví se na Ithaku (viz obr. 7).

Existují příběhy, například pohádky, kterým říkáme »jednoduché formy«, protože mají pouze fabuli bez syžetu. Jedním z nich je »Červená Karkulka«. Začíná tím, jak děv-



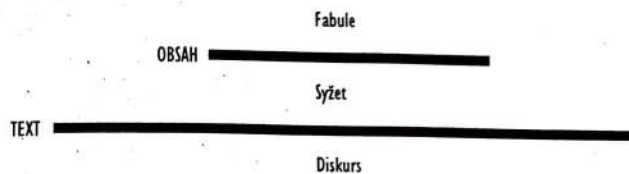


Obrázek 7: Syžet

čátka odchází z domova a vchází do lesa. Končí smrtí vlka a návratem děvčátka domů. Dalším příkladem jednoduché formy může být limerick Edwarda Leara:

Byl jeden starý muž z Peru,  
který rád sledoval vařit svou dceru.  
Až jednou hloupě  
ho omylem upekla v troubě,  
toho nešťastného muže z Peru.

Zkusme tento příběh převyprávět jako zprávu z *New York Times*: » Lima, 17. března. Alvara Gonzalese Barreta (41 let, dvě děti, zaměstnán jako účetní v Chemical Bank of Peru) včera omylem upekla jeho dcera Lolita Sanchez de Nudinaceli...« Proč se tento příběh nevyrovná Learovu zpracování? Protože Lear vypravuje fabuli a tato fabule je obsahem jeho vyprávění. Tento obsah má formu a organizaci jednoduchého útvaru a Lear jej nekomplikuje nějakou zápletkou. Naopak, vyjadřuje formu svého příběhu formou, jež má určité metrum a hravý rým pro limerick tak typický. Příběh je sdělován prostřednictvím narativního diskursu (viz obr. 8).<sup>7</sup>



Obrázek 8: Text

Lze říci, že fabule a syžet nejsou funkcemi jazyka, nýbrž strukturami, jež lze téměř vždy převést do jiného semiotického systému. Mohu zpracovat týž příběh Odyssey organizovaný podle téhož syžetu prostřednictvím lingvistické parafráze, jak jsem to právě udělal, nebo jej zpracovat jako film či humoristickou knihu, protože i v těchto dvou semiotických systémech existují prostředky retrospektivy. Na druhé straně jsou slova, jimiž Homér vypráví tento příběh, součástí homérického textu a nelze je tak snadno parafrázovat či převést na obrazy.

Můžeme si představit nějaký narativní text postrádající syžet, ale text nemůže dost dobře existovat bez fabule či bez diskursu. I příběh o Červené Karkulce známe z různých podání – Grimmova, Perraultova či od maminky. Diskurs je také součástí strategie modelového autora. Learův nepřímý patetický komentář, kterým nám sděluje, že onen stařík z Peru byl »nešťastný«, je částí promluvy, nikoliv fabule. V jistém smyslu je to způsob sdělení, nikoliv fabule sama, který dává čtenáři najevo, zda se ho má osud starce dotknout. Sama forma limericku, která nám napovídá, abychom obsah nazírali jako absurdní, ironický

a poťouchlý, je také součástí diskursu. Tím, že Lear tuto formu vybral, nám říká, že se můžeme smát příběhu, který by nás mohl rozplakat, kdyby byl vyprávěn stylem novin *New York Times*.

Když v textu *Sylvie* čteme: »Zatím co vůz vyjíždí do svahů, sestavme si vzpomínky na doby, kdy jsem tam tak často chodíval«, víme, že k nám nepromlouvá vypravěč, ale modelový autor. Je jasné, že v této chvíli modelový autor odhaluje sebe tím, jak organizuje příběh – ne prostřednictvím organizace děje, ale skrze narativní diskurs.

Mnoho literárních teorií trvá na tom, že hlas modelového autora by měl být rozpoznatelný jedině prostřednictvím organizování faktů (fabule a syžetu). Tyto teorie redukují přítomnost diskursu na minimum – ne jako by tu nebyl, ale jako by si jej čtenář neměl uvědomovat. T. S. Eliot říká, že »v umění lze určitou emoci vyjádřit jedině tak, že pro ni nalezneme »objektivní korelát«, tedy určité předměty, situace či řetězce událostí, které budou vzorcem právě pro tuto emoci«. <sup>8</sup> Ačkoliv Proust chválí Flaubertův styl, obviňuje ho z užívání frázi jako »tyhle staré hostince v sobě mají vždycky cosi venkovského«. Cituje úryvek »Paní Bovaryová přistoupila ke krbu« a s uspokojením podotýká: »Nikdy nebylo řečeno, že je jí zima.« Proust žádá »pevně svázaný styl, jako vyvřelina, bez nejmenší trhliny, bez přísad,« v němž vidíme jen »jevovou stránku« věci.<sup>9</sup>

Termín »jevová stránka« nám připomíná Joyceovu »epifanii«. V *Dubliňanech* jsou některé epifanie, kdy pouhé vylíčení událostí říká čtenářům, čemu se musí snažit poro-

zumět. Na druhé straně ve zjevení dívky-ptáka v *Portrétu umělce v jinošských letech* vede čtenáře sama promluva, nikoli jednoduchý příběh. Proto se domnívám, že není možné převést obraz dívky z *Portrétu* do filmové podoby, i když John Huston dokázal uchovat atmosféru příběhu jako »Mrtví« (ve stejnojmenném filmu) tím, že jednoduše dramatizoval fakta, situace a konverzaci lidí.

Tuto dlouhou odbočku o různých úrovních narativního textu jsem musel udělat, protože nadešel čas odpovědět na velice záluďnou otázku: Pokud existují texty, které mají jen fabuli a nikoliv syžet, není také možné, že některé texty, jako třeba *Sylvie*, by mohly mít pouze syžet bez fabule? Není *Sylvie* prostě textem, který vypovídá o tom, jak nemožné je rekonstruovat fabuli? Žádá tento text od čtenáře, aby onemocněl, tak jako *Labrunie*, který nebyl schopen rozlišit mezi snem, vzpomínkami a realitou? Neznamená snad samo užití imperfekta, že autor chtěl, abychom se ztratili, a ne abychom jeho použití imperfekta analyzovali?

Je to otázka volby mezi dvěma tvrzeními. Jedním *Labrunie* ironicky říká (v dopise Alexanderu Dumasovi, který se objevil v *Les Filles du feu*), že jeho díla nejsou o nic složitější než Hegelova metafyzika, a dodává, že »by ztratila své kouzlo, kdyby byla vysvětlena, kdyby to bylo možné.« Druhé tvrzení je zcela jistě Nervalovo a najdeme je v poslední kapitole *Sylvie*: »Takové přeludy [ve francouzštině *chimères*] okouzlují a svádějí během dopoledne lidského života na scestí. Pokusil jsem se zachytit je, nijak pečlivě je neuspořádav, ale mnohá srdce mě pochopí.« Máme tu Nervalova

chápat tak, že se neřídil žádným řádem, anebo naopak zjistil, že řád, který sledoval, není zrovna zřejmý? Máme předpokládat, že Proust – který tak podrobně analyzoval Flaubertovo užití slovesných časů a který byl tak vnímavý k působení narativních strategií – nežádal od Nerval nic víc, než aby ho svedl svými imperfekty, a myslel si, že Nerval používal tento krutý čas, který prezentuje život jako něco pomíjivého a pasivního, jen proto, aby naplnil své čtenáře nedefinovatelným smutkem? A je pravděpodobné, že by si dal Labrunie tolik práce, aby uspořádal své dílo, a přitom nechtěl, abychom vnímali a obdivovali prostředky, které použil k tomu, aby nás svedl z cesty?

Řekli mi, že Coca-Cola má dobrou chuť, protože obsahuje tajné ingredience, které ti kouzelníci z Atlanty nikdy neprozradí. Nemám ale takovou kritiku namířenou na Coca-Colu rád. Nechce se mi přijmout to, že by Nerval nechtěl, aby čtenář rozpoznal a ocenil jeho stylistickou strategii. Nerval si přál, abychom pociťovali, že hranice mezi časovými úseky jsou nejasné, ale také abychom porozuměli tomu, jak je dokázal rozmazat.

Můžete namítnout, že moje pojetí literatury se neshoduje s Nervalovým a snad ani s Labrunieovým. Vraťme se však k textu *Sylvie*. Tento příběh – začínající vágním »Je sortais d'un théâtre«, jako by chtěl vytvořit atmosféru podobnou pohádkové – končí datem, jediným v celé knize. Na poslední straně, kdy vypravěč ztratil už veškeré iluze, říká Sylvie: »Ubohá Adriena. Umřela v saint-s...ském klášteře asi roku 1832.«

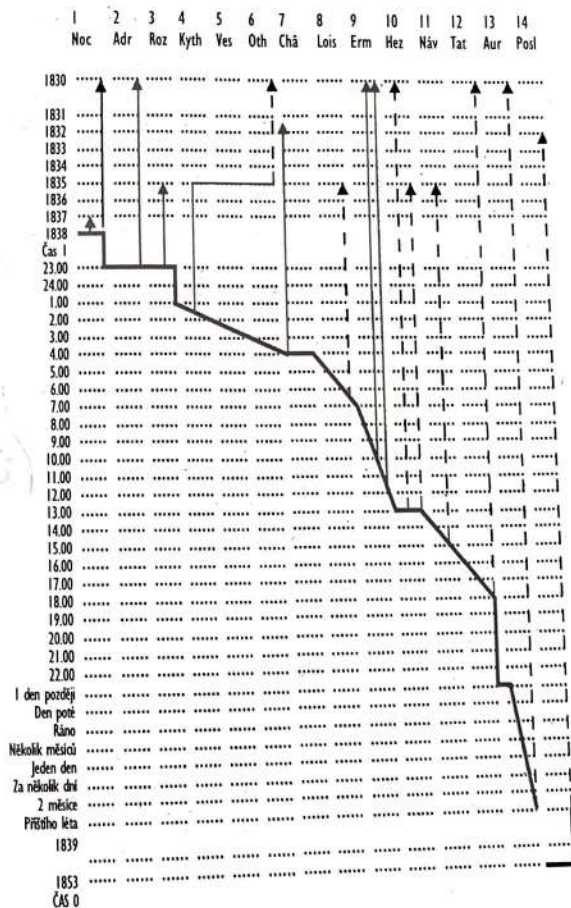
Proč tu je tento majestátní letopočet, který se objevuje v samém závěru, nejstrategičtější bodu textu, a který jakoby přerušuje ono kouzlo přesným údajem? Jak řekl Proust: »... musíme každou chvíli listovat zpátky, abychom zjistili, kde jsme, je-li to přítomnost, anebo vzpomínka.« A když se tedy vrátíme, uvědomíme si, že celý narativní text je protkán časovými narážkami.

Při prvním čtení je nevidíme, ale při druhém jsou docela patrné. V době, kdy vypráví svůj příběh, říká vypravěč, že je zamilován do oné herečky už rok. Po první retrospektivě hovoří o Adriene jako o »tváři, zapomenuté už léta«. Myslí však na Sylvii a ptá se: »A proč jsem si už tři léta nevzpomněl na Sylvii?« Napoprvé si čtenář myslí, že tři roky uplynuly od první retrospektivy a je ještě více zmaten, protože kdyby tomu tak skutečně bylo, byl by vypravěč ještě chlapcem a ne mladým mužem, který hledá rozkoš. Ale na začátku čtvrté kapitoly, na počátku druhé retrospektivy, kdy vůz stoupá do kopce, začíná text slovy »Uplynulo několik let.« Od kdy? Zřejmě od doby dětství, které popisuje první retrospektiva. Čtenář se může domnívat, že uplynulo několik let mezi první a druhou retrospektivou a že uplynuly tři roky mezi druhou retrospektivou a dobou cesty... Během druhé retrospektivy je jasné, že vypravěč na onom místě zůstane přes noc a následující den. Sedmá kapitola (jež má nejzamotanější časovou posloupnost) začíná slovy »Jsou čtyři hodiny zrána« a v následující kapitole se dozvídáme, že vypravěč přijíždí do Loisy před svítáním. Od chvíle, kdy se vypravěč vrací do Paříže

a začíná si milostnou aférku s herečkou, jsou časové údaje častější. Dozvídáme se, že »uplynuly měsíce«, po určité události se mluví o »příštích dnech«, pak čteme o »dvou měsících potom«, nato o »příštím létu«, »příštím dni«, »večer« a tak dále. Možná, že tento hlas, který nás informuje o časových spojnicích, chtěl, abychom ztratili pojem o čase. Zároveň nás ovšem povzbuzuje, abychom přesný sled událostí rekonstruovali.

Proto bych byl rád, abyste si prohlédli diagram na obr. 9. Prosim, nepovažujte to za kruté a zbytečné cvičení. Pomůže nám dokonaleji pochopit tajemství *Sylvie*. Vyznačme na svislé ose implicitně daný chronologický sled událostí (fabuli), který jsem rekonstruoval, dokonce i tam, kde Nerval jen mlhavě naznačuje. Na vodorovné ose je sled kapitoly, tedy syžet. Posloupnost explicitně vyprávěné fabule, o níž nás Nerval informuje v textu, vypadá jako nějaká upilovaná, zubatá vodorovná čára na ose syžetu. Z této čáry se rozvětvují svislé šipky směřující do minulosti. Plně šipky označují vypravěčovy retrospektivní záběry. Přerušované šipky symbolizují retrospektivy (narážky, náznaky, krátká vzpomínání), které vypravěč připisuje Sylvii či jiným postavám (včetně sama sebe, když popisuje své vzpomínky Aurelii). Měly by začít předpřítomným časem, jímž hovoří vypravěč, a vztahovat se k času předminulému. Oba časy jsou však neustále zastírány užitím imperfekta.

V kterém okamžiku vypravěč hovoří? To jest, kdy nastává čas  $T_0$ , v němž mluví? Protože text zmiňuje devatenácté století a protože *Sylvie* vznikla roku 1853, berme rok 1853



Obrázek 9 (Viz ediční poznámku)

jako Čas Nula vyprávění. Jde o pouhou konvenci, o předpoklad, na němž založím svůj rozbor. Stejně dobře jsem se mohl rozhodnout, že tento hlas promlouvá dnes, v roce 1993, kdy čteme. Důležité je, že pokud jednou stanovíme bod  $T_0$ , můžeme získat přesný odpočet založený pouze na údajích uvedených v textu vyprávění.

Počítáme-li, že Adriena zemřela v roce 1832, poté, co ji vypravěč potkal coby mladík, a vezmeme-li v úvahu, že po noci, kdy si najal drožku, a poté, co se o dva dny později vrátil do Paříže, nám vypravěč celkem jasně sděluje, že od chvíle, kdy začal jeho vztah s herečkou, uběhly měsíce a ne roky, můžeme přibližně stanovit, že večer, o němž se mluví v prvních třech kapitolách, a celá epizoda jeho návratu do Loisy se odehrály v roce 1838. Představíme-li si vypravěče v té době jako dvacetiletého šviháka a uvědomíme-li si, že v první retrospektivě je popisován asi jako dvanáctiletý hoch, můžeme stanovit, že první vzpomínka sahá do roku 1830. Protože je nám řečeno, že roku 1838 uplynuly od doby zmiňované ve druhé retrospektivě tři roky, dojdeme k závěru, že k oněm událostem došlo někdy kolem roku 1835. Poslední údaj, rok 1832, rok úmrtí Adrieny, nám pomáhá, protože v námi určeném roce 1835 dělá Sylvie nejasné narážky, které nás vedou k domněnce, že v té době již Adriena nežila («Votre religieuse... Cela a mal tourné» – tj. »vy... s tou svou jeptiškou!... dopadlo to špatně»). Když jsme stanovili dva závazné a přesné časové údaje – rok 1853 jako Čas Nula hlasu vypravěče, a večer roku 1838 jako Čas Jedna, kdy začíná hra vzpomínek –

můžeme stanovit zpětnou časovou posloupnost, která nás vede zpět do roku 1830, i posloupnost progresivní, která končí rozchodem s herečkou někdy kolem roku 1839.

Co touto rekonstrukcí čtenář získá? Je-li pouze prvoplánovým čtenářem, vůbec nic. Může třeba rozptýlit něco z oné mlhy, ale ztrácí kouzlo pocitu, že je ztracen. Čtenář druhého plánu si naproti tomu uvědomuje, že tyto vzpomínky mají svůj řád a že náhlé přesuny v čase a rychlé návraty k historickému přítomnému sledují jistý rytmus. Nerval dokázal vytvořit efekt mlžného oparu zkomponováním jakési hudební partitury.

Je to jako melodie, ze které se čtenář nejprve těší, a to pro efekty, které vyvolává, a později jej těší objev, že tyto efekty působí nečekaná řada intervalů. Tato partitura nám ukazuje, jak se tempo přenáší na čtenáře – takřkajíc jako střídavým sešlápnutím a uvolněním plynového pedálu. Většina retrospektiv se objevuje v úvodních dvanácti kapitolách, které pokrývají časový úsek čtyřadvaceti hodin (od jedenácti hodin večer, kdy vypravěč odchází z divadla, do večera příštího dne, kdy opouští své přátele a vrací se druhého dne do Paříže). Mohli bychom říci, že v těchto čtyřadvaceti hodinách je zabudováno osm předchozích let. To ovšem závisí na »optické« iluzi, která vyplývá z mé rekonstrukce. Na svislé ose v obrázku 9 jsem zaznamenal všechny kroky fabule, kterou Sylvie jako text předpokládá, ale nevyjadřuje explicitně – a to proto, že vypravěč není schopen tyto časové strategie ovládat. Z oněch osmi let se oživují jen některé body, několik neuspořádaných

útržků. V ději se tak objevuje ohromný rozvolněný prostor, v němž máme vyprávět několik navzájem nepropojených hodin příběhu, protože těchto osm let není nijak narativně zachyceno, a my je musíme nějak vylovit z mlhoviny minulosti, jež nemůže být dle definice znovu obnovena. Právě množství stránek věnovaných úsilí vybavit si tyto hodiny, aniž bychom fakticky rekonstruovali jejich skutečné pořadí, právě disproporce mezi časem vzpomínání a dobou, na niž si skutečně vzpomínáme, vytváří onen pocit něžné agonie a sladké prohry.

Právě díky této porážce probíhají závěrečné události rychle, jen ve dvou kapitolách. Přeskočíme měsíce a naráz se ocitáme na konci. Vypravěč svou rychlost ospravedlňuje: »Co mám teď říci, co by nebylo historií tolika jiných lidí?« Jsou tu jen dvě krátké retrospektivy. V jedné se vypravěč svěruje herečce se svými mladickými sny o Adrienně (nyní už nesní, ale vypráví Aurelii příběh, který čtenář už zná). Ve druhé Sylvie zčistajasna udává datum úmrtí Adrieny jako jediný skutečný a nepopíratelný fakt celého příběhu. V posledních dvou kapitolách vypravěč zrychluje organizaci děje, protože ve fabuli už není co odhalit. Už to vzdal. Tato změna tempa nás nutí přejít z času okouzlení do času falešných představ, z nehybného času snění do zrychleného času faktů.

Proust měl pravdu, když řekl, že tento duhový obraz se podobá hudbě a že neleží ve slovech, ale mezi nimi. Je vytvořen vztahem mezi syžetem a fabulí. Tímto vztahem se dokonce řídí výběr lexika promluvy. Položíte-li přes dis-

kursivní povrch textu průhlednou síť souřadnic fabule/syžetu, zjistíte, že právě přesně v průsečících syžet přeskakuje v čase zpět, anebo se vrací do hlavního proudu vyprávění, že v těchto bodech se objevují veškeré změny ve slovesných časech. Všechny tyto posuny z imperfekta do prézenta či do předminulého času, nebo z průběhového předminulého času do prézenta a naopak, jsou zajisté nečekané a často je ani nevnímáme, ale nikdy nejsou nahodilé.

Ačkoliv (jak jsem uvedl v minulé přednášce) jsem se Sylvii léta a léta zabýval s téměř klinickou precizností, kniha pro mne nikdy neztratila své kouzlo. Pokaždé, když ji čtu znovu, je to, jako by můj milostný román se Sylvii (nevím jistě, zda mám na mysli knihu či postavu) začínal poprvé. Jak je to možné? Vždyť znám tu síť souřadnic, tajemství její strategie! Je to proto, že tato souřadnicová síť může být sestavena vně textu, ale čtete-li znovu, vracíte se do nitra textu a – jste-li už jednou v něm – nemůžete jej číst ve spěchu. Samozřejmě můžete knihou zběžně prolisťovat, třeba když hledáte určitou větu. V takovém případě ale nečtete – hledáte, procházíte textem jako počítač. Když čtete s cílem pochopit význam některých vět, uvědomíte si, že vás Sylvie nutí zpomalit. Avšak jakmile zpomalíte, přijmete její tempo, pak zapomenete na nějakou síť či Ariadinu nit a opět se ztratíte v lesích kolem Loisy.

Labrunie byl nemocen a pravděpodobně si ani neuvědomil, že zkonstruoval tak úžasný mechanismus vypravování. Ovšem pravidla tohoto mechanismu leží v textu, před našima očima. Jakkup asi objevil mnich ze 14. století, Bert-

hold Schwarz, při hledání kamene mudrců střelný prach? Nic o něm nevěděl a ani to nechtěl, ale střelný prach existuje, naneštěstí funguje a funguje podle chemického vzorce, o němž neměl ubohý Berthold ani potuchy. Modelový čtenář nachází a připisuje modelovému autorovi to, co mohl empirický autor objevit čirou šťastnou náhodou.

Když říkám, že Nerval chtěl, abychom pochopili, které struktury v textu mají sloužit k poučení modelového čtenáře, činím vysvětlující konjekturu. Existuje samozřejmě řada případů, kdy empirický autor přímo vstupuje do textu, aby nám sdělil, že se chtěl stát právě takovým modelovým autorem. Mám na mysli Edgara Allana Poea a jeho eseje *Filosofie básnické skladby*. Mnoho lidí pochopilo tento text jako provokaci, jako pokus ukázat, že »jeho skladba [tedy skladba básně *Havran*] nevděčí na žádném místě náhodě ani intuici – že celé dílo pokračovalo krok za krokem až k závěru s přesností a strohou důsledností početního úkolu«. Já si myslím, že Poe chtěl prostě popsat, co – jak doufal – pocítí prvoplánový čtenář a co v básni objeví čtenář druhého plánu.

Jsmo v pokušení považovat Poea za mírně naivního, když říká, že literární dílo by mělo být dost krátké, aby se dalo přečíst najednou, »je-li totiž třeba číst je nadvakrát, zasáhnou do toho světské starosti a je rázem veta po jakémkoliv ucelenosti.« Zdá se mi však, že ani tento předpis není založen na psychologii empirického čtenáře. Týká se možnosti modelového čtenáře spolupracovat a skrývá problémem věčného hledání zlatého pravidla. Druhým krokem

jsou Poeovy poznámky o tom, co považuje za hlavní účinek básně, konkrétně krásno: »Krása jakéhokoli druhu v nejsvrchovanějším rozvoji pokaždé dojmá citlivou duši k slzám. A tak je smutek ze všech básnických tónů nejoprávněnější.« Poe chce ovšem najít »nějaký čep, na němž by se mohla celá stavba otáčet« a tvrdí, že »se více než jeho jiného obecně používá refrénu«.

Poe se zdlouhavě zabývá silou refrénu, jehož působivost »je dána jednotvárností – zvuku i myšlenky«, a rozkoší, která »vyplývá jedině z pocitu totožnosti – opakování«. Na konci dochází k závěru, že má-li být refrén monotónně obsesivní, musí jím být »jediné slovo«, musí být »zvučný a musí se dát zdůraznit prodloužením« a jako naprosto jasná volba mu pak připadá slovo »nevermore«. Protože však tak monotónní refrén nelze dost dobře připisovat lidské bytosti, neměl jinou možnost než vložit jej do úst mluvčímu živočichu, *Havranovi*. Pak je nutno vyřešit další problém.

... tázal jsem se sám sebe: »Kterýpak ze smutných námětů je podle obecného soudu lidstva nejsmutnější?« Smrt, zněla rovnou odpověď. »A kdy,« pravil jsem, »je tento nejsmutnější námět nejbásničtější?« Podle toho, co jsem již obšírně vyložil, odpověď se také nabízí sama: »když je těsně spjata s Krásou: smrt krásné ženy je tedy nesporně nejbásničtějším námětem na celém světě a rovněž je nepochybné, že se pro takový námět nejlépe hodí ústa truchlícího milence.«

Měl jsem teď sloučit dvojí myšlenku: milence, hořekujícího nad mrtvou milenkou, a havrana, ustavičně opakujícího slovo »nevermore«. <sup>10</sup>

Poe nezapomíná na nic, ani na druh rytmu a metrum, které považuje za ideální (»Rytmus je trochejský – metrum je akatalektický oktometr, který se střídá s katalektickým heptametrem, opakovaným v refrénu pátého verše, a končí se katalektickým tetrametrem.«). Nakonec se ptá, jak »svést dohromady milence s havranem«. Ačkoliv by bylo vhodné, aby se setkali v lese, aby soustředil čtenářovu pozornost, považuje Poe za nezbytný »úzc vymezený prostor« jako »rám obrazu«. Umísťuje tedy milence do místnosti v jeho vlastním domě a zbývá mu rozhodnout, jak uvede ptáka. »A tu bylo nasnadě uvést ho oknem.« Milenc se domnívá, že tlukot ptačích křídel bijících o okenice je klepání na dveře. Tento detail se tu objevuje jen na prodloužení čtenářovy zvědavosti a »pak z touhy uplatnit vedlejší účinek, vyplývající z toho, že milenc otevře dokořán dveře do tmy a potom se rozblouzní, že to klepal duch jeho milenky.«. Noc musela být bouřlivá, »aby se vysvětlilo, proč se havran dobývá dovnitř, a za druhé, aby se odrážela od (zevnějšího) klidu v pokoji.« Nakonec se autor rozhodne, že pták usedne na bustu bohyně Athény, a to kvůli vizuálnímu kontrastu mezi bělostí mramoru a černou barvou peří. »... – a poprsí Palladino jsem si vybral předně proto, že nejvíc odpovídá milencově učenosti, a za druhé už pro zvučnost slova Pallas.«

Je třeba pokračovat v citaci tohoto mimořádného textu? Poe nám neříká – jak se zpočátku zdá – co chce vyvolat v duši empirického čtenáře, jinak by o svém tajemství pomlčel a považoval by recepturu na výrobu této básně za stejně důvěrné tajemství, jako je receptura na výrobu Coca-Coly. Nanejvýš nám ukazuje, jak dosáhl efektu, který má šokovat a přitahovat prvoplánového čtenáře. Ve skutečnosti nám svěřuje, co si přeje, aby objevil čtenář druho-plánový.

Měl by modelový čtenář hledat záhadný vzor v koberci, který oslavuje Henry James? I kdyby člověk uvěřil, že tato postava je konečným významem uměleckého díla, není to naším cílem zde. Poe neukazuje konečný a jediný význam své básně. Popisuje strategii, kterou vytvořil, aby čtenáři umožnil zkoumat tuto báseň donekonečna.

Možná se rozhodl odhalit svou metodu proto, že do té chvíle nenarazil na ideálního čtenáře a chtěl tedy vystupovat jako nejlepší čtenář své vlastní básně. Pokud tomu tak je, jednal pateticky, s jemnou arogancí a pokořenou pýchou. Nikdy neměl napsat *Filosofii básnické skladby* a úkol pochopit jeho tajemství měl nechat na *nás*. Víme však, že pokud jde o duševní zdraví, nebyl na tom Edgar o nic lépe než Gérard. Labrunie budil dojem, že neví o ničem, co udělal, zatímco Poe působil dojmem, že ví příliš mnoho. Nemluvnost (Labrunieova nevinnost šilence) a mnohomluvnost (přemíra pravidel u Poeta) jsou součástími psychologie těchto dvou empirických autorů. Ale Poeova upovídánost nám umožňuje porozumět Labrunieově re-



zervovanosti. Musíme Labrunie transformovat v modelového autora a přimět ho, aby prozradil, co před námi skryl. U Poea musíme přiznat, že i kdyby empirický autor nepromluvil, strategie modelového autora by byla z textu velmi zřejmá. Znepokojující postava »na bledém poprsí Palladině« se nyní stává naším vlastním objevem. Onou místností můžeme putovat léta letující, tak jako lesem mezi Loisy a Châalis, hledající ztracenou Adrienu — Lenoru. A přejeme si, abychom z tohoto lesa nemuseli nikdy ven. Nevermore.

### Poznámky

1. Agatha Christie: *Vražda Rogera Ackroyda*. Přeložila Eva Outratová. Knižní klub, Praha 1993. s. 208.
  2. Marcel Proust: *Eseje. Zamýšlení nad Sainte-Beuvem*. »IX. Gérard de Nerval«. Přeložila Věra Dvořáková. Votobia, Olomouc 1996. s. 76-80.
  3. Georges Poulet *Les métamorphoses du cercle*. (Paris: Plon, 1961), s. 255.
  4. Gérard Genette: *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980).
- K této problematice dále:
- Cesare Segre: *Structure and Time: Narration, Poetry, Models* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), *Introduction to the Analysis of the Literary Text* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).
- Paul Ricoeur: *Time and Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

- Dorrit Cohn: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978).
5. Marcel Proust: »Gérard de Nerval«, s. 80.
  6. Gérard de Nerval: *Aurelie*. Přeložil Jaroslav Zaorálek. SNKLHU, Praha 1957. s. 148.
  7. K této problematice viz:  
Chatman: *Story and Discourse*  
Segre: *Structure and Time; Introduction to the Analysis of the Literary Text*  
Gerald Prince: *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin: Mouton, 1982).
  8. Mieke Bal: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1985).
  9. T. S. Eliot: »Hamlet a jeho problémy« *O básnictví a básnicích*. Přeložil Martin Hilský. Odeon, Praha 1991, s. 154.
  10. Marcel Proust: »A ajouter à Flaubert« *Contre Sainte-Beuve*. ed. Pierre Clarac (Paris: Gallimard, 1971), s. 300.
  11. E. A. Poe: *Filosofie básnické skladby*. In: *Jak se dělá báseň* (ed. J. Zábrana), Československý spisovatel, Praha 1970.
- V kapitole je dále citováno z díla Gérard de Nerval: *Sylvie*. Přeložil Jaroslav Zaorálek. SNKLHU, Praha 1957.

## spomalení Otálení v lesích

Jistý pan Humblot ve svém zamítavém posudku rukopisu Proustova *Hledání ztraceného času* pro vydavatele Ollendorffa napsal: »Možná pomalu chápu, ale prostě nemohu uvěřit tomu, že někdo dokáže na třiceti stranách popisovat, jak se člověk vrtí a převaluje v posteli předtím, než usne.«

Když Calvino chválil rychlost, varoval: »Nechci tvrdit, že rychlost je hodnota sama o sobě. Čas vyprávění se může zpomalovat, může být cyklický či nehybný... Tato chvála rychlosti neznamena popření rozkoše z otálení.<sup>1</sup>« Pokud by taková rozkoš neexistovala, nemohli bychom vpustit Prousta do Pantheonu literatury.

Pokud, jak jsme již poznamenali, je text líný nástroj, který vyzývá čtenáře k tomu, aby udělal něco místo něj, proč by měl text prodlévat, zpomalovat a dávat si načas? Řekli byste, že literární dílo popisuje činnost lidí a čtenář chce vědět, jak to s nimi dopadne. Slyšel jsem, že když v Hollywoodu poslouchá producent nabízený příběh či syžet filmu a zjistí, že je tam příliš mnoho detailů, zarve: »Cut to the chase!« Což znamená: nemrhejte časem, vypusťte psychologické jemňůstky, přejděte ke klimaxu, kdy Indiana Jonese honí dav nepřátel či kdy má být John Wayne spolu s ostatními v *Dostavníku* přemožen Geronimem.

Na druhé straně ve starších příručkách o sexu, které tak potěšily Huysmansova des Esseinta, nalézáme pojem *delectatio morosa* – zpomalení, kterému se nevyhýbají ani ti,

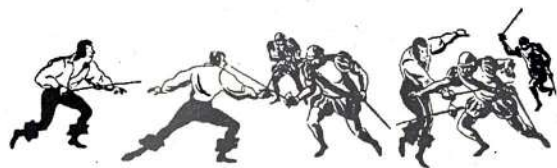
kdo dychtí plodit. Pokud se má stát něco důležitého či působivého, musíme kultivovat umění prodlevy.

Do lesa chodíme na procházku. Pokud nejste nuceni rychle z něj vyjít, abyste unikli vlku či lidožroutovi, je příjemné otálet, pozorovat, jak si sluneční paprsky pohrávají mezi stromy a dopadají jako ostrůvky světla na mýtinu, studovat mech, houby, rostliny v podrostu. Otálení znamená mrhání časem – člověk se často zastaví a zahloubá, než učiní nějaké rozhodnutí.

Ale protože člověk se může potloukat lesem, aniž by měl někam namířeno, a protože čas od času je prostě radost ztratit se jen tak z legrace, budu se zabývat těmi procházkami, ke kterým čtenáře přiměje autorova strategie.

Jednou z technik otálení či zpomalení, kterou může autor využít, je ta, která dovoluje čtenáři zvolit »deduktivní procházky« (inferential walks). O tomto pojmu jsem pojednal v *Roli čtenáře*<sup>2</sup>.

V každém beletristickém díle text vysílá signály napjatého očekávání, téměř jako by se diskurs zpomaloval či se dokonce zastavil, a jako kdyby spisovatel navrhoval: »A teď zkuste pokračovat vy...« Když hovořím o deduktivních procházkách, měl jsem v rámci naší metafory o lese na mysli imaginární procházky vně lesa: aby čtenáři předpověděli, jak bude příběh pokračovat, obrátí se ke své vlastní životní zkušenosti anebo využijí své znalosti jiných příběhů. V padesátých letech otiskovali v časopise *Mad* krátké humoristické příběhy pod titulkem »Scény, které bychom rádi viděli«. Jeden příklad vidíme na obrázku 10<sup>3</sup>. Tyto pří-



Obrázek 10

běhy měly přirozeně deduktivní procházky čtenáře zmařit, protože ten si nevyhnutelně vybavil zakončení typická pro hollywoodské filmy.

Texty však nejsou vždy tak zlomyslné; obvykle dovolují čtenáři, aby se potěšil svým odhadem, který se posléze ukáže jako správný. Nesmíme se ovšem dopustit omylu a domnívat se, že projevy napjatého očekávání jsou charakteristické jen pro laciné romány a komerční filmy. Čtenářský proces odhadování vytváří nezbytnou emocionální stránku čtení, která přibírá do hry naděje i obavy, stejně jako napětí, jež plyne z našeho ztotožnění se s osudy postav<sup>4</sup>.

Mistrovským dílem italské literatury 19. století je *I promesi sposi* (česky vyšlo jako *Snoubenci* – pozn. překl.) od Alessandra Manzoniho. Skoro všichni Italové tuto knihu nenávidí, protože ji museli louskat jako povinnou četbu. Ovšem můj otec mi ji dal přečíst dříve, než mi ji mohla vnutit škola, a já ji mám rád.

Na jednom místě knihy se don Abbondio, vesnický farář ze 17. století, jehož hlavním rysem je zbabělost, vrací domů, předčítá si ze svého breviáře a uvidí »něco, co nečekal a co by byl nejraději vůbec nespátřil« – dva »brávy«, jak na něj čekají. V těch dobách byli »brávové« žoldáci či dobrodruhoví, lumpové ve službách španělských aristokratů, kteří ovládali Lombardii, a byli najímáni svými chleboďárci na tu nejspínavější práci. Jiný autor by si mohl přát ukojit naši čtenářskou netrpělivost a rovnou by nám řekl, co se děje – šel by k věci. Ne tak Manzoni. Dělá něco,

co může čtenář považovat za zcela neuvěřitelné. Několik stránek věnuje obsírnému popisu plnému historických detailů a vysvětluje, kdo to byli brávové. Až poté se vrací k donu Abbondiovi, ale nedovolí mu potkat brávy hned. Nechává nás čekat:

Bylo až příliš patrné, že ti dva shora popsání chlapi na někoho čekají. A don Abbondio musil k své velké nelibosti doznat, že čekají na něho. Když se totiž objevil v zátočině, zvedli oba jmenovaní hlavu, podívali se na sebe a dělali pohyb, z něhož bylo patrné, že si náhle řekli: to je on. Ten, co seděl obkročmo na zídce, přendal nohu a postavil se zpřímá; druhý se přestal opírat o zeď. A oba dva mu vykročili vstříc. Farář držel otevřený breviář před sebou, jako by v něm četl, ale přitom pořád pomžikával očima vzhůru a sledoval jejich počínání. A když viděl, že míří přímo k němu, začalo se mu hlavou honit tisíce myšlenek. Zkoumal honem sám u sebe, není-li mezi ním a brávy napravo nebo nalevo nějaká ulička, již by se dalo uniknout; ale hned zjistil, že není. Potom se narychlo zpytoval, nepopudil-li proti sobě nějakého mocného nebo mstivého člověka; měl však čisté svědomí, a to ho trochu uklidňovalo: brávové se mezitím přiblížili a pozorně si ho prohlíželi. Kněz vsunul ukazováček a prostředník levé ruky za kolárek, jako by si ho upravoval: a zatím co se oba prsty šinuly po krku, otáčel dozadu také hlavu a ústa, šilhaje, jak jen to šlo, neuvidí-li někoho za sebou. Ale nikde nebylo ani živé duše. Podíval se přes zidku na pole: pusto a prázdné. Pla-

še přeletěl pohledem cestu před sebou: nikdo, jenom dva  
brávové. Co dělat?<sup>5</sup>

Co dělat? Povšimněte si, že tato otázka je určena přímo nejen donu Abbondiovi, ale též čtenáři. Manzoni je mistrem v míchání svého vyprávění s náhlým, mazaným oslovením čtenáře, a toto je jedno z těch méně utajených.

Co byste dělali na místě dona Abbondia? Jde o typický příklad toho, jak modelový autor či text může vyzvat čtenáře, aby se vydal na deduktivní procházku. Taktika otálení slouží k tomu, aby tuto procházku podnítila. Dále si povšimněte, že od čtenáře se neočekává, aby se ptal sám sebe, co udělat, protože je jasné, že don Abbondio nemá možnost uniknout. Čtenář si může také strčit dva prsty pod límeček – ne aby jej upravil, ale aby nahlédl dále do příběhu. Čtenář má dumat o tom, co chtějí dva bandité od muže tak neškodného a obyčejného. Já vám to nepovím. Pokud jste ještě *Snoubence* nečetli, je načase, abyste tak učinili. Měli byste vědět, že vše v tomto románu staví na onom setkání.

Přece se však můžeme sami sebe ptát, zda bylo nezbytné, aby Manzoni vsunoval zmíněné stránky plné dějepisných informací o brávech. Čtenář je samozřejmě v pokusu přeskocit je a každý čtenář *Snoubenců* to udělal, alespoň poprvé. A přesto, i čas, který potřebujeme na obracení stránek, jež nečteme, je brán narativní strategií v úvahu, protože modelový autor ví (dokonce i kdyby empirický autor nevěděl, jak to vyjádřit v pojmech), že v beletrii se objevuje

čas ve troji podobě – konkrétně jako čas příběhu, čas diskursu a čas čtení.

*Manzoni*  
Čas příběhu je součástí obsahu příběhu. Pokud v textu stojí psáno »uběhlo tisíc let«, je čas příběhu tisíc let. Ale na rovině lingvistického vyjádření, které je na rovině beletristického diskursu, je čas k napsání (a přečtení) výpovědi velmi krátký. Proto může krátký čas diskursu vyjádřit velmi dlouhý čas fabule. Ovšemže může dojít také k opaku: v předchozí přednášce jsme viděli, že Nerval potřeboval dvanáct kapitol, aby nám řekl, co se odehrálo během jediné noci a dne, a ve dvou krátkých kapitolách nám pak pověděl, co se stalo v průběhu celých měsíců a let.

Všichni literární teoretikové se více méně shodují v tom, že stanovit trvání příběhu je snadné<sup>6</sup>. *Cesta kolem světa za 80 dní* Julesa Verna trvá od chvíle odjezdu do chvíle návratu osmdesát dní – alespoň pro členy Reformního klubu, kteří čekají v Londýně (Phileas Fogg cestuje na východ, a proto pro něj cesta trvá jednaosmdesát dní). Obtížnější je však určit dobu diskursu. Máme vycházet z délky psaného textu anebo z času, který potřebujeme na jeho přečtení? Nemůžeme si být jisti, že si tyto dva časové úseky odpovídají. Pokud bychom to měli zjistit z počtu slov, pak by oba úryvky, které vám nyní přečtu, byly příkladem narativního fenoménu, kterému Gérard Genette říká »izochronie« a Seymour Chatman »scéna« – tj. případu, kdy fabule a diskurs trvají relativně stejně dlouho, jak tomu bývá u dialogů. První příklad je z typického drsného románu, narativního žánru, kde je všechno redukováno na akci

a čtenář nemůže ani chvíli vydechnout. Ideálním líčením je v takovém románu popis masakru v den svatého Valentýna – stačí pár vteřin a všichni nepřátelé jsou zlikvidováni. Mickey Spillane, který byl v tomto smyslu Al Caponem literatury, na konci *One Lonely Night* popisuje scénu, která musela proběhnout v několika vteřinách:

Slyšeli můj křik a hrozný řev pušky a kulek tříštících kosti a trhajících vnitřnosti. A to bylo to poslední, co slyšeli. Když se pokoušeli běžet, padali. Cítili, jak se jim rvou vnitřnosti a stříkají na zeď. Viděl jsem generálovu hlavu roztráštěnou na lesklé mazlavé kousky, které pocákaly podlahu. Chlapec z podchodu nastavil proti kulkám ruce a rozplynul se v noční máře modrých děr.<sup>7</sup>

Možná bych dokázal dokonat ten masakr právě předtím, než jsem dočetl tuto pasáž nahlas. Ale můžeme být vcelku spokojeni. Dvacet šest vteřin čtení na deset vteřin masakru, to je celkem slušné. Ve filmech máme obvykle přesnou shodu mezi časem diskursu a časem příběhu, což je dobrý příklad scény.

Nyní se však podívejme, jak Ian Fleming popisuje jinou otřesnou událost – smrt Le Chiffra v *Casino Royale*.

Ozvalo se slabé prasknutí, asi jako když se v zubní pastě při vytlačování z tuby vyskytne vzduchová bublina. Žádný jiný zvuk. Náhle se v Le Chiffrově obličejí objevilo další oko, třetí mezi dvěma původními, přesně v místě, kde sil-

ný nos přecházel v čelo. Bylo to malé černé oko, bez řas a obočí.

Ty tři oči si chvilku prohlížely místnost a pak celá tvář jako by uklouzla a padla na jedno koleno. Dvě vnější oči se chvějivě vytočily ke stropu.

Příběh trvá dvě sekundy – jednu potřebuje Bond na to, aby vystřelil, druhou Le Chiffre, aby se rozhlédl po místnosti třema očima. Ovšem čtení tohoto popisu mi trvalo dvaadvacet vteřin. Dvaadvacet sekund na sedmdesát devět slov u Fleminga znamená poměrně pomalejší čtení ve srovnání s šestadvaceti sekundami na třiašedesát slov u Spillanea. Hlasité čtení nám pomohlo udělat si představu o tom, jak vypadá zpomalující popis, který by i ve filmu (např. v dílech Sama Peckinpaha) trval nějakou dobu, jako by se zastavil čas. Při čtení úryvku ze Spillaneovy knihy jsem byl v pokušení zrychlit tempo svého čtení, zatímco u Fleminga jsem zpomalil. Řekl bych, že Flemingův text je dobrým příkladem »prodlužování«, kdy se diskurs ve srovnání se spádem příběhu zpomaluje. Přesto však »prodlužování«, stejně jako scéna, nezávisí na počtu slov, ale na tempu, které text od čtenáře vyžaduje. Navíc, během tichého čtení jste v pokušení projít úryvek ze Spillanea rychle, zatímco Fleminga si vychutnáte (můžeme-li použít toto slovo pro tak odpudivý popis). Výrazy, metafory, způsob, jakým je upoutána pozornost, to vše nutí Flemingova čtenáře velmi neobvykle sledovat muže, který dostane kulku do čela. Naproti tomu výrazy, kterých používá Spillane,

evokují obraz masakru, který čtenář či divák již zná. Musíme přiznat, že přirovnání zvuku tlumiče k unikajcímu vzduchu, metafora třetího oka a dvou skutečných očí, které v jedné chvíli vzhlíží vzhůru, kam to třetí nemůže, jsou příkladem defamiliarizace, kterou tak vychvalují ruští formalisté.

V eseji o Flaubertově stylu<sup>9</sup> říká Proust, že jednou z ctností Flauberta je, že dokáže výjimečně zdařile uchovat pocit času. Proust, který na třiceti stranách popsal, jak se někdo vrtí a převaluje v posteli, nadšeně obdivuje zakončení *Citové výchovy*, na němž je nejdokonalejší, jak tvrdí, nikoliv věta, ale bílé místo.

Proust si všímá, že Flaubert, který věnoval ohromné množství stránek popisu těch nejbezvýznamnějších činů svého protagonisty Frédérica Moreaua, stupňuje tempo ke konci, kdy líčí jeden z nejdramatičtějších okamžiků Frédéricova života. Po Napoleonově převratu je Frédéric svědkem útoku kavalérie v centru Paříže, vzrušeně pozoruje příjezd švadrony dragounů »skloněných ke koním, s tasenou šavlí«, vidí policistu se šavlí v ruce, jak útočí na vzbouřence a ten padá mrtev. »Policista se rozhlédl kol dokola; a Frédéric s úžasem poznal Sénécala.«

V tomto okamžiku Flaubert končí kapitolu a bílá plocha za ní připadá Proustovi »ohromně prázdná«. Pak, »aniž bychom rozeznali tento přechod, kdy čas se již náhle neměří na čtvrt hodiny, ale na roky, desetiletí,« Flaubert píše:

Cestoval.

Poznal melancholii parníků, chladná procitnutí pod sta-

nem, ohlušení krajinami a zříceninami, hořkost přerušovaných náklonností.

Vrátil se.

Chodil do společnosti a měl ještě jiné lásky. Jenže trvalá vzpomínka na první lásku mu je znechucovala; a pak, prudkost touhy, sám květ milostného citu byl ztracen.<sup>10</sup>

Mohli bychom říci, že Flaubert postupně zrychloval čas diskursu, nejprve proto, aby zachytil zrychlující se běh událostí (času fabule). Ale potom, po oné prázdné ploše, převrací postup a zachycuje velmi dlouhý čas příběhu ve velmi krátkém čase diskursu. Domnívám se, že tu vidíme příklad defamiliarizace, kterou získáváme nikoliv sémanticky, ale syntaktickými prostředky, a při níž je čtenář nucen na onom jednoduchém, ale obrovitěm volném prostoru »přehodit rychlost«.

Čas diskursu je tedy výsledkem strategie výstavby textu, která je v interakci se čtenářem a vnucuje mu to, jak dlouho bude číst.

Nyní se můžeme vrátit k otázce, kterou jsme si položili v souvislosti s Manzoniem. Proč vložil do svého díla stránky plné historických podrobností o brávech, když moc dobře věděl, že je čtenář přeskochí? Protože i ono přeskakování stránek zabere nějaký čas, anebo alespoň dává pocit, že se vynakládá trocha času, abychom více času ušetřili. Čtenáři vědí, že přeskakují (ač si možná v duchu slibují, že ony stránky dočtou posléze) a musí jim být jasné anebo si musí uvědomovat, že přeskakují stránky obsahující zásad-

ní informace. Autor nejen napovídá čtenáři, že události, které vypravuje, se skutečně přihodily. Zároveň naznačuje, do jaké míry je tento kratičký příběh zakotven v Dějinách. Pokud tohle pochopíme (i když jsme přeskočili stránky o brávech), pak je gesto dona Abbondia, který si prsty přejíždí pod límcem, mnohem dramatictější.

Jak může text čtenáři diktovat tempo čtení? To pochopíme lépe, když uvážíme, k čemu dochází v architektuře a ve výtvarném umění.

Obvykle se říká, že existují formy umění, kde trvání času hraje zvláštní roli a čas diskursu se shoduje s «časem čtení». Tak je tomu zejména v hudbě a ve filmu. Ve filmu se čas diskursu nemusí nutně shodovat s časem příběhu. Naproti tomu v hudbě dochází k dokonalé shodě mezi uvedenými třemi časy (s výjimkou toho, když chcete identifikovat příběh s tématem či melodickým úsekem a děj a diskurs s komplexním zpracováním těchto témat, prostřednictvím variací či návratů k raným tématům, jako je tomu u Wagnera). Tato časová (či přechodná - pozn. překl.) umění umožňují pouze »čas čtení nanovo«, protože divák či posluchač může poslouchat či sledovat stále a stále znovu – dnešní nahrávky, pásky, cédéčka a videokazety tyto možnosti ohromně rozšířily.

Naopak se zdá, že prostorová umění, jako malířství a architektura, nemají s časem co do činění. Zajisté mohou ztělesňovat svědectví svého fyzického stárnutí v průběhu staletí (promlouvají k nám o své historii), ale zdá se, že nám nedávají dost času, abychom se jimi mohli kochat.

Avšak i vizuální umělecké dílo vyžaduje jistou dobu potřebnou k obeplutí. Socha i architektonické dílo vyžadují – a díky složitosti své stavby si vynueují – jisté minimum času, abychom je zcela pochopili. Můžeme strávit rok obcházením okolo katedrály v Chartres, aniž bychom si uvědomili, kolik sochařských a architektonických detailů je tu k vidění. Prohlídka Beinecke Library na univerzitě v Yale se čtyřmi stejnými zdmi a symetrickými okny vyžaduje méně času než prohlídka katedrály v Chartres. Bohatá architektonická výzdoba klade na diváka zvláštní požadavky, neboť čím bohatší je detail, tím více času nad ním strávíme. Některá malířská díla vyžadují mnohonásobné prohlížení. Vezměme si například obrazy Jacksona Pollocka: na první pohled stačí rychlý pohled na plátno (divák vidí pouze beztvárovou hmotu), ale po další prohlídce musí být dílo interpretováno jako zachycení procesu svého vlastního tvoření a – jak se stává v lese či v labyrintu – je těžké říci, které z cestiček dát přednost, kde začít, kterou cestou se dát, abychom pronikli do nehybného obrazu, který je výsledkem kapající barvy.

V psané fikci je zajisté těžké zjistit, jaký může být čas diskursu a čas čtení. Nepochybuje se však o tom, že rozvleklý popis a množství nepatrných detailů ve vypravování slouží méně jako prostředek zobrazení a více jako strategie vedoucí ke zpomalení času čtení, dokud čtenář nezapadne do rytmu, o němž je autor přesvědčen, že je nezbytný pro to, aby mohl text vychutnat.

Existují určitá díla, která – aby čtenáři vnutila tento



rytmus – ztotožňují čas příběhu s časem diskursu i časem čtení. V televizi se tomu říká živé vysílání. Jen si vzpomeňte na film, ve kterém se Andy Warhol celý den učil na Empire State Building zacházet s kamerou. V literatuře můžeme dobu čtení stěží kvantifikovat. Lze však tvrdit, že k přečtení poslední kapitoly *Odyssea* potřebujete přinejmenším tolik času, kolik trvalo Molly, než domyslela až do konce svůj proud podvědomí. Jiný potřebujeme jen jakási poměrná kritéria: potřebujeme-li dvě stránky textu na to, abychom sdělili, že někdo ušel jednu míli, pak je třeba čtyř stran k tomu, abychom řekli, že někdo ušel míle dvě.

Velký literární šprýmař Georges Perec chtěl jeden čas napsat knihu velkou jako svět. Pak si uvědomil, že to nikdy nedokáže a v díle *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* se pak poněkud skromněji pokusil popsat »živě« vše, co se událo na náměstí Saint-Sulpice od 18. října 1974 do 20. října 1974. Perec velmi dobře věděl, že o tomto náměstí toho už bylo napsáno hodně, rozhodl se však popsat zbytek, to, co žádná historická kniha ani román nikdy nezachytil: všední život v jeho celistvosti. Sedá si na lavičku, či na jeden ze dvou plůtků na náměstí a celé dny zapisuje vše, co vidí – projíždějící autobusy, japonského turistu, který jej fotografuje, muže v zeleném přšiplášti. Všimá si, že kolemjdoucí mají alespoň jednu ruku něčím zaměstnanou – nesou tašku, aktovku, drží děcko za ruku či třímají psí vodítko. Dokonce si poznamenal, že viděl někoho, kdo vypadal jako herec Peter Sellers. Skončil 20. října ve dvě hodiny odpoledne. Je naprosto nemožné zachytit vše, co se

odehraje na určitém místě na světě, a když je vše řečeno a hotovo, jeho záznam má šedesát stran a přečteme jej za půl hodiny. Tedy, pokud tento záznam čtenář pomalu nevychnutnává několik dní a nesnaží se představit si každou popsanou scénu. Zde bychom ovšem nehovořili o době čtení, ale o době představování si. Stejně používáme mapu, když si představujeme výlety a neobvyklá dobrodružství v neznámých zemích a na neznámých mořích. Ovšem v tomto případě se mapa stává pouhým podnětem a čtenář vypravěčem. Kdykoliv se mě ptají, jakou knihu bych si s sebou vzal na opuštěný ostrov, odpovídám: »Telefonní seznam. Je v něm tolik postav! Mohl bych vymýšlet nekonečné množství příběhů.«

O shodu mezi časem příběhu, diskursu a čtení můžeme usilovat i z jiných důvodů, které nemají s uměním téměř nic společného. Rozvleklost není vždy znakem ušlechtilosti. Jednou jsem se ptal sám sebe, na jakém vědeckém základě můžeme nějaký film označit za pornografický anebo ne. Moralista řekne, že film je pornografický, pokud jsou v něm otevřené a detailní záběry pohlavního aktu. Při mnoha soudních sporech bylo ovšem demonstrováno, že určitá umělecká díla tyto scény obsahují kvůli realistickému účinku, aby se popsal život takový, jaký opravdu je, či z etických důvodů (pokud je předváděná smysluplnost odmítnuta), a že v každém případě estetická hodnota celého díla tyto necudné pasáže kompenzuje. Poněvadž je obtížné zjistit, zda jde autorovi skutečně o zachycení reality, či zda má upřímné etické záměry, anebo zda dosahuje esteticky

uspokojivého výsledku, došel jsem k závěru (poté, co jsem prozkoumal mnoho pornofilmů), že nezvratné pravidlo musí existovat.

Pokud se snažíte hodnotit nějaký film obsahující otevřené sexuální scény, měli byste dát pozor na to, zda — když nějaká postava nastupuje do výtahu či do auta — se shoduje čas diskursu s časem příběhu. Flaubertovi stačí řádek, aby sdělil, že Frédéric dlouho cestoval, a v běžných filmech hrdina nastoupí do letadla na Loganově letišti v Bostonu a v příští scéně přistane v San Francisku. Ovšem pokud v pornografickém filmu někdo nastoupí do auta, aby zajel o deset bloků dál, auto bude těmito bloky projíždět ve skutečném čase. Pokud si někdo bere z ledničky Sprite, nalévá si, zapne si televizor a popíjí Sprite v křesle, trvá to přesně tak dlouho, jako byste totéž dělali vy doma.

Důvod je velmi prostý. Pornografický film má uspokojit touhu diváka po otevřených erotických scénách, ovšem nemůže předvádět soulož půl druhé hodiny v jednom kuse, protože by to bylo pro herce vyčerpávající a nakonec únavné i pro diváky. Pohlavní akty musí být proto rozsety po celém příběhu. Nikdo však nemá ani zájem ani peníze na to vymýšlet nějaký děj a diváky ani příběh nezajímá, protože čekají jenom na sexuální eskapády. Příběh je proto redukován na řadu bezvýznamných každodenních činností, jako je cesta někam, pití whisky, oblékání kabátu, žvanění o nevýznamných věcech, a je mnohem ekonomičtější filmovat někoho, jak řídí auto, než ho zaplést do přestřelky ve stylu Mickey Spillanea (což by kromě jiného diváka

i odradilo). Čili to, co není vyloženě sex, musí trvat tak dlouho jako v reálu, zatímco pohlavní akt musí trvat *déle* než ve skutečnosti. A to je tedy ono pravidlo — jestliže ve filmu trvá dvěma postavám cesta z A do B stejně dlouho jako ve skutečnosti, můžeme si být naprosto jisti, že máme co do činění s pornografickým filmem. Samozřejmě nesmí chybět otevřené erotické scény — jinak bychom považovali za pornografii i film Wima Wenderse *Im Lauf der Zeit* (1976), v němž dva lidé většinou část ze čtyř hodin stráví cestou na nákladáku.

Jako nejlepší příklad dokonalé shody mezi časem příběhu a časem diskursu se často uvádí dialog. Následující případ je ovšem poněkud výjimečný. Z důvodů, které nemají nic společného s literaturou, autor dokázal vymyslet dialog, který budí dojem, že je delší, než by byl ve skutečnosti. Alexandre Dumas býval za své romány placen od řádku. Romány vycházely na pokračování, a tak často zvyšoval počet řádků, aby si trochu přivydělal. V 11. kapitole *Tří mušketýrů* (k níž se vrátíme ještě v následující přednášce) potkává d'Artagnan svou milovanou Constance Bonacieuxovou, podezřívá ji z nevěry a snaží se zjistit, co dělala v noci poblíž Aramisova domu. Zde je část, pouhá část dialogu, který se v tomto momentě v románu odvíjí:

»Ano, Aramis je jeden z mých nejlepších přátel.«

»Aramis? Kdo je to Aramis?«

»Snad mi nakonec neřeknete, že ho neznáte?«

»Slyším to jméno prvně.«

»To jste poprvé šla k tomu domu?«  
»Ano.«  
»A nevěděla jste, že tam bydlí mladý muž?«  
»Ne.«  
»Že je to mušketyr?«  
»Ne.«  
»Vy jste tedy nehledala jeho?«  
»Ne, opravdu ne. Ostatně jste viděl, že jsem mluvila se ženou.«  
»To je pravda. Ale ta žena je asi Aramisovou milenkou.«  
»To nevím.«  
»Když bydlí u něho...!«  
»Do toho mi nic není!«  
»Kdo je to?«  
»To nemohu říci.«  
»Drahá paní Bonacieuxová, jste velice roztomilá, ale také nanejvýš tajemná.«  
»Vadí mi to nějak?«  
»Ne, naopak, jste k pomilování.«  
»Podejte mi tedy rámě.«  
»Velmi rád. A co teď?«  
»Teď mě doprovodíte.«  
»A kam?«  
»Tam, kam jdu.«  
»Ale kam jdete?«  
»Uvidíte to, půjdete až ke dveřím.«  
»Budu tam moci na vás počkat?«  
»To by bylo zbytečné.«

»Vy se vrátíte sama?«  
»Snad ano, snad ne.«  
»A kdo vás doprovodí, žena či muž?«  
»To ještě nevím.«  
»Já se to ovšem dozvím.«  
»Jakpak?«  
»Počkám, až vyjdete.«  
»Pak tedy sbohem!«  
»Jak to?«  
»Nepotřebuji vás.«  
»Ale přece jste chtěla...«  
»Ano, pomoc šlechtice, ne však číhání špeha!«  
»To je trochu kruté slovo!«  
»Jakpak se tedy říká tomu, kdo chodí za někým proti jeho vůli?«  
»Dotěra.«  
»To je příliš jemné slovo.«  
»Vidím, že vás musím ve všem poslechnout.«  
»Proč jste se připravil o zásluhu a neudělal to hned?«  
»A není záslužné dát se na pokání?«  
»Vy toho tedy opravdu litujete?«  
»Ani sám nevím. Vím však, že učiním všechno, co budete chtít, jen když mi dovolíte, abych vás směl doprovodit až tam, kam jdete.«  
»Potom mě ovšem opustíte?«  
»Ano.«  
»A nebudete číhat, kdy půjdu nazpátek?«  
»Ne.«

»Dejte mi čestné slovo.«

»Jako že jsem šlechtic.«

»Podejte mi tedy rámě a pojďme.«<sup>11</sup>

Samozřejmě známe i jiné příklady zdlouhavého a nicneříkajícího rozhovoru (např. u Ionesca či u Ivy Compton-Burnettové), ovšem v těchto případech je rozhovor nekonzistentní, protože má znázornit bezvýznamnost.

U Dumase by žárlivý milenec a dáma, která musí spěchat naproti lordu Buckinghamovi, aby ho přivedla ke královně Francie, neměli marnit čas takovým žvatláním. Zde nejde o »funkční« otálení; podobá se spíše zpomalení, které nacházíme v pornografických filmech.

Přesto byl Dumas mistrem rozvleklého vyprávění, které mělo vytvořit to, čemu říkám *čas rozzechvění* – tj. odsunout příchod dramatické koncovky. V tomto smyslu je mistrovským dílem *Hrabě Monte Christo*. Už Aristoteles určil, že katastrofě a katarzi mají předcházet dlouhé peripetie.

Ve vynikajícím filmu Johna Sturgese *Bad Day at Black Rock* (1954) přichází veterán z druhé světové války, mírný člověk se zmrzačenou levou rukou (hraje ho Spencer Tracy), do města uprostřed země nikoho, hledá otce mrtvého japonského vojáka a stává se objektem nesnesitelné perzekuce ze strany odporných rasistů. Diváci se ztotožňují s bolestí Tracyho a přejí si neskutečnou pomstu, prožívají hodinu nesnesitelného pocitu křivdy... V jedné chvíli, když Tracy popíjí v bistru, provokuje ho odporné individuum. Najednou tento shovívavý člověk udělá rychlý pohyb zdra-

vou paží a pořádně protivníka udeří. Chlapík proletí místností a dveřmi ven na ulici. Tento násilný čin přichází zcela neočekávaně, ale byl připravován tak pomalou řadou nadmíru bolestných ukrutností, že má pro diváka hodnotu katarze a divák nakonec prožívá na svém sedadle úlevu. Kdyby čekal kratší dobu a jeho rozzechvění nebylo tak silné, katarze by nebyla tak úplná.

Itálie je jedna z těch zemí, kde člověk může vejít do kina kdykoliv během projekce a potom zůstat, aby film shlédl znovu od začátku. Myslím, že je to dobrý zvyk, protože se na film dívám z určitého hlediska jako na život: vstupuji do tohoto života s rodiči, kteří se již narodili, s Homérovou *Odyseou*, která byla již napsána, a pak se snažím podívat se na tento příběh pozpátku, tak jak jsem to učinil se *Sylvii*, dokud více méně nepochopím, co se v tomto světě odehrálo před mým příchodem na něj. Proto se mi zdá, že je docela oprávněné dělat totéž s filmem. Ten večer, kdy jsem viděl *Bad Day at Black Rock*, jsem si všiml, že po onom Tracyho násilném gestu (které není na konci filmu) se polovina diváků zvedla a odešla. Byli to diváci, kteří přišli na začátku tohoto *delectatio morosa* a zůstali, aby si vychutnali přípravou fázi okamžiku osvobození ještě jednou. Z toho vidíte, že doba rozzechvění nejen poutá pozornost naivního prvoplánového diváka, ale rovněž stimuluje estetický prožitek u diváka vyspělého.

Skutečně bych nerad, abyste si mysleli, že tyto techniky (které jsou samozřejmě zřetelnější v dílech ne tak složitých) náleží jen k populárnímu umění nebo k literatuře.

Rád bych vám ukázal příklad rozvleklosti v epické šíři, na stovkách stran, jejímž úkolem je připravit nás na okamžik uspokojení a nekonečné radosti, ve srovnání s níž jsou rozkoše z pornografického filmu bezvýznamnou hříčkou. Mám na mysli Dantovu Božskou komedii. Pokud zde mluvíme o Dantovi, musíme myslet a pokusit se stát jeho modelovými čtenáři – středověkými čtenáři, kteří pevně věřili tomu, že naše pozemská pouť vyvrcholí v momentě naprostého vytržení, kterým je zjevení Boha.

Ovšem tento čtenář přistupoval k Dantově básni jako k fikci. Dorothy Sayersová měla pravdu, když v úvodu svého překladu tohoto díla doporučovala, že ideálním způsobem čtení je »začít prvním řádkem a pokračovat rovnou k závěru, odevzdat se svěžímu vyprávění a rychlému plynutí verše.« Čtenáři si musí uvědomit, že se pomalu seznamují se všemi kruhy Pekla, procházejí středem Země, pak stoupají na terasy a převisy Očistce, stále výš, až nad pozemský ráj, »z jedné nebeské sféry na druhou, nad planety, nad hvězdy, nad Prvního Hybatele, až do Neba, aby spatřili Boha v Jeho velikosti.«<sup>12</sup>

Toto putování není nic jiného než nekonečné otálení, v jehož průběhu potkáváme stovky postav. Hovoří se o soudobé politice, o teologii, o životě a smrti. Jsme svědky scén utrpení, smutku i radosti. Často se nám chce přeskočit pasáže, abychom urychlili běh věcí, ale přitom si stále uvědomujeme, že básník zpomaluje, a téměř jako bychom se otáčeli a čekali na něj, aby nás dohnal. A proč to všechno? Abychom dospěli k okamžiku, kdy Dante uzří něco, co

není schopen adekvátně vyjádřit – k okamžiku, kdy »tě chvíle schopnost mého zření vzkvetla nad schopnost řeči, jež tu nevystačí a paměť má se s přílišností střetla.«

Zřel jsem, jak v hloubi jeho proplétá se,  
v jediné knize lásky, po vesmíru  
co rozptřýleno v arších volných zdá se:  
podstatu, případy i pravou míru  
způsobem takým slitě dohromady,  
že v to, co dím, lze prostě míti víru.<sup>13</sup>

Dante říká, že není s to vyjádřit, co uzřel (i když se mu to podařilo lépe než komukoli jinému), a nepřímou se obrací na čtenáře, aby zapojili svou představivost tam, kde jeho »velká fantazie je bezmocná«. Jeho čtenáři jsou spokojeni – čekali na ten okamžik, kdy se ocitnou tváří v tvář Nesdělitelnému. K tomu, aby tuto emoci (i s oním nekonečným prodléváním) zažili, byla předcházející dlouhá pouť nezbytná. Ovšem tato oddalování nejsou mrháním časem. Zatímco čekáme na setkání, které se může jediné rozptřýlit v oslnivé ticho, dozvíme se mnoho o světě, jenž je přese všechno tím nejlepším, co se nám může v tomto životě přihodit.

Zpomalování ve fikci často obsahuje popisy objektů, postav či krajiny. Problém je zjistit, k čemu v příběhu jsou. Ve svém esejí o románech-bondovkách<sup>14</sup>, který jsem napsal už před lety, jsem poznamenal, že Ian Fleming si schovává dlouhé popisy na hru golfo, závody aut, medito-

vání dívky o námořníkovi, který se podepsal na krabičku cigaret značky John Player Special, na popis lezoucího hmyzu, zatímco dramatičtější událostem, jako je útok na Fort Knox nebo boj na život a na smrt s lidožravým žralokem, je věnováno pár stránek či někdy dokonce jen několik řádků. Vydedukoval jsem z toho, že jedinou funkcí těchto popisů je přesvědčit čtenáře, že čtou umělecké dílo, protože lidé si obecně myslí, že rozdíl mezi nízkou a vysokou literaturou tkví ve skutečnosti v tom, že vysoká literatura je plná dlouhých popisů, zatímco nízká jde rovnou k věci. Navíc Fleming nešetří popisem hlavně u těch dějů, jichž by se mohli čtenáři sami účastnit (karty, večere, turecká lázeň), a popis těch akcí, kterých by se čtenář neúčastnil ani ve snu (např. útěk z hradu v závěsu na balónu), je velmi stručný. Otálení při *déjà vu* umožňuje čtenáři, aby se s Bondem ztotožnil a snil o tom, že je jako on.

Fleming zpomaluje u věcí nedůležitých a stupňuje tempo, když jde o něco zásadního, protože zpomalení u pozorovatelného je erotickou funkcí *delectatio morosa* a protože ví, že my víme, že vzrušené vyprávěné příběhy jsou nejdramatičtější. Manzoni, jako správný romantický autor devatenáctého století, používá v zásadě stejnou strategii jako Fleming, ačkoliv mnohem dříve, a nechává nás v agonii čekání na každou událost. Nemrhá ovšem časem na věci nepodstatné. Don Abbondio, který si prsty nervózně přejíždí pod kolárkem a ptá se sám sebe, co má dělat, je symbolem italské společnosti 17. století pod cizí nadvládou. Zamyšlení dobrodružné dívenky nad krabičkou ciga-

ret nám mnoho o kultuře naší doby nepoví (dozvíme se jen, že je snílek či snob), naproti tomu otálení Manzoniho u nejistoty dona Abbondia vysvětluje mnohé ze života v Itálii — nejen 17. století, ale i 20. století.

Jinde ovšem může plnit rozvěklý popis ještě jinou funkci. Je zde také něco, čemu říkám čas náznaků. Svatý Augustin, detailní čtenář textů, se podíval tomu, proč Bible tolik tíhne k nadbytečnému popisu oděvů, budov, parfémů a kletoutů. Copak je možné, aby Bůh, který inspiroval pisatele Bible, promrhal tolik času na světskou poezii? Jistěže ne. Pokud se zde objevují náhlá zpomalení, je tomu tak proto, že Písmo svaté usilovalo o to, abychom si uvědomili, že tyto popisy máme interpretovat jako alegorii či symboly.

Opravdu se omlouvám, ale musím se vrátit k Nervalově *Sylvii*. Jistě si vzpomínáte, že ve druhé kapitole se autor po probdělých hodinách, kdy si vzpomínal na svá mladá léta, rozhodne odjet v noci do Loisy. Neví ale, kolik je hodin. Je možné, aby mladý, bohatý a kultivovaný muž, milovník divadla, neměl v domě hodiny? Věřte, nevěřte, ale nemá. Nebo spíše má, ale nejdou. Přesto Nerval věnuje celou stránku popisu této skutečnosti:

Uprostřed nádhery všeho toho haraburdí, jež bývalo v té době zvykem shromažďovat a jímž bývala restaurována starodávná podoba přibytků, skvěly se novým nátěrem renesanční perleťové hodiny, jejichž pozlacená kletutá stříška s figurkou Času je podpírána karyatidami v medicéjském

slohu, sedícími na vzpínajících se koních. Historická Diana, opřená o jelena, je na reliefu pod ciferníkem, na němž jsou bílé smaltové číslice na černém podkladě. Strojek, patrně výborný, nebyl natažen už dvě století. — Nekoupil jsem v Toursku tyto hodiny na to, abych věděl, kolik je hodin.

Máme tu případ, kdy rozvleklost nemá ani tolik zpomalovat děj a posouvat čtenáře k tomu, aby se vydal vzrušující cestou dedukce, ale spíše naznačuje, že se musíme připravit na vstup do světa, v němž nemá normální měření času téměř žádný význam, do světa, v němž se hodiny pokazily anebo se roztavily, tak jako na obrazech Dalího.

Ovšem v *Sylvii* slouží čas i k tomu, abychom se ztratili. Proto jsem v předcházejících přednáškách tvrdil, že kdykoliv se vracím k *Sylvii*, zapomenu na vše, co o tomto textu vím a znovu se ztratím v labyrintu času. Nerval se dokáže zdánlivě zatoulat a na pěti stranách vzpomíná na Rousseaua v Ermenonville, ale všechny jeho exkursy napomáhají zcela jistě úplnějšímu porozumění příběhu, době, literární postavě. Především však tyto odbočky a rozvleklost napomáhají obklopit čtenáře lesem času, z něž mohou uniknout jen, když vynaloží nejvyšší úsilí (a do nějž se pak budou chtít znovu vrátit).

Slíbil jsem, že budu hovořit o sedmé kapitole *Sylvie*. Po několika retrospektivách, jimž jsme již úspěšně přidělili v příběhu místo, vypravěč přijíždí do Loisy. Jsou čtyři hodiny ráno. Jde o večer roku 1838, kdy se vrací do Loisy, nyní jako dospělý, a popisuje krajinu, jíž drožka projíždí,

používá přítomného času. Najednou si vzpomíná: »Tamtudy mě jednou v podvečer Sylvii bratr vezl...«. Kterého večera to bylo? Před anebo po druhém setkání v Loisy? Nikdy se to nedozvíme a nesmíme to vědět. Vypravěč se opět vrací k přítomnému času a popisuje, jak místo vypadá toho večera, ale jaké by mohlo být i v době vyprávění příběhu, je to místo, které často evokuje Medicejské, jako ty hodiny o několik stránek dříve. Pak se vrací k imperfektu a objevuje se Adriena — podruhé a naposledy v tomto příběhu. Vypadá jako herečka na scéně, ve svaté hře »proměněná svým oděvem, stejně jako byla proměněna už svým životním údělem« (stala se jeptíškou). V tomto místě je obraz tak neurčitý, že vypravěč vyslovuje pochyby, které prostupují celým příběhem: »Když si tak připomínám tyto podrobnosti, dospívám k otázce, jsou-li skutečné nebo je-li to jen můj sen.« A posléze se ptá sám sebe, zda zjevení Adrieny bylo stejně skutečné jako nezpochybnitelná existence opatství v Châalis. Najednou — opět v přítomném čase — přemítá: »Možná, že tato vzpomínka je jenom trýznivý přelud!« — Nyní kočár míří do skutečného místa, Loisy, a vypravěč uniká z říše fantazie.

Tak! Dlouhé a rozvleklé a nicneříkající vypravování — nic, co by se týkalo rozvoje příběhu. Říká pouze, že čas, paměť a sny se mohou promísit a že čtenářovou povinností je nechat se lapit do víru jejich nerozhodné bitvy.

Známe ovšem také rozvleklost a »marnění« času v textu, jehož účelem je vytvořit dojem prostoru. Jedna z nejméně určitých a nejméně analyzovaných řečnických figur

je hypotyposis. Jak nám může verbální text vykreslit něco před našima očima tak, jako bychom to viděli? Tuto přednášku bych rád uzavřel tím, že jednou z možností jak vytvořit dojem prostoru je expandovat čas diskursu i čas čtení v poměru k času fabule.

Jednou z otázek, které vždy mátlly italské čtenáře, je, proč Manzoni v úvodu *Snoubenců* věnuje tolik času popisování Comského jezera. Můžeme odpustit Proustovi, že na třiceti stranách popisuje proces usínání, ale proč potřebuje Manzoni nejméně jednu stránku, aby nám sdělil: »Bylo jednou jedno jezero, kde chci umístit svůj příběh?«  
Kdybychom zkusili číst tuto pasáž s mapou před očima, viděli bychom, že Manzoni svůj popis založil na kombinaci dvou filmových technik – najíždění na objekt a zpomalení. Neříkejte mi, že autor 19. století nevěděl nic o filmových technikách; naopak, filmoví režiséři využili technik krásné literatury. Manzoni píše, jako kdyby filmoval z pomalu přistávající helikoptéry (anebo jako by kopíroval způsob, jakým Bůh shlíží dolů z nebes, aby si na zemském povrchu vybral jednu lidskou bytost). Tento první souvislý pohyb z výšin dolů začíná »geografickou«  
dimenzí:

To rameno Comského jezera, jež se táhne k jihu mezi dvěma souvislými horskými řetězy a tvoří nesčetné zálivy a zátoky, najednou se zužuje a vypadá jako řeka mezi předhořím po pravé straně a širokým pobřežím po straně levé.

Potom však obraz opouští geografický rozměr a poma-

lu se mění v »topografický«  
pohled, a to v momentě, kdy začínáme rozeznávat most a břehy:

Most, který tu spojuje oba břehy, činí ještě nápadnější tuto změnu, takže to zde vypadá, jako by tu přestávalo jezero a zase začínala Adda; ta znova přijímá jméno jezera na místě, kde se oba břehy zase od sebe vzdalují a dovolují vodám znova se rozlévat i mírniti svůj běh v nových zálivech a zátočinách.

Jak geografický, tak topografický popis směřuje od severu k jihu a sleduje říční tok. Popis tak míří od širokouhlého záběru k detailu – od jezera k řece a pak k potůčkům, z vrcholků hor k úbočí a dál do údolíček. Pak se »film«  
začíná odvíjet jinak, tentokrát již neklesá z geografického vnímání k topografickému, ale expanduje z hloubky do šířky. Vidíme obrys hor a perspektiva se mění, jako by se na ně díval člověk.

Pobřeží, vytvořené nánosem tří mocných proudů, tu klesá, opřeno zády o dvě sousedící hory, z nichž jedna se jmenuje Svätý Martin a druhá lombardsky Resegone, podle řady svých skalnatých hrotů, jež věru vyvolávají obraz pily; nejnadse také člověk, který by ji nerozeznal na první pohled podle této zvláštnosti v dlouhém a širokém horském pásu od ostatních vrcholků méně známého jména a obvyklejšího tvaru, i kdyby se na ni díval zpředu, na příklad s milánských bašt, které hledí na sever.



Nyní, kdy popis získal lidský rozměr, můžeme jako čtenáři rozlišit každou cestičku do nejmenšího detailu. Do konce bych řekl, že zakoušíme všechny hmatové pocity, jež bychom cítili, kdybychom skutečně po těchto kamíncích kráčeli.

Pobřeží se zvedá dlouhý kus cesty pomalu a nerušeně, pak se náhle láme v úžlabiny a údolíčka, hřbety a planiny, ... Krajní jeho cíp, zbrzděný bystrinami, je kamenitý a písčitý. Všude jinde jsou pole a vinice a mezi nimi vesnice, statky a dvorce. Tu a tam se černají lesíky, jež se táhnou nahoru do hor. Lecco, hlavní z těchto míst, podle něhož má jméno celý okolní kraj...<sup>15</sup>

Manzoni zde znovu volí – přechází od místního popisu k historickému a začíná vyprávět o městě Lecco. Poté zanechává historie a pouští se do individuálního příběhu dona Abbondia, kterého nakonec potkáváme »na jedné z těchto cestiček«, když se blíží k svému osudovému setkání s brávy.

Svůj popis začíná Manzoni z Boží perspektivy, z perspektivy Velkého Geografa, a pomaloučku přejímá pohled lidských bytostí, které tuto krajinu obývají. Nenechme se však zmást tím, že zdánlivě upouští od této božské perspektivy. V závěru románu, ne-li dříve, si uvědomujeme, že je nám vyprávěn nejen příběh nějakých ubohých lidiček, ale také dějiny Boží Prozřetelnosti, která vede, opravuje, zachraňuje a přináší řešení. Začátek *Snoubenců* není cviče-

ním v literární nestřídmosti. Je to způsob, jak přímo přivítat čtenáře na to, že bude číst knihu, jejímž hlavním hrdinou je někdo, kdo shlíží na svět shůry.

Řekl jsem, že bychom mohli číst úvodní pasáže a nejlépe se dívat na celkovou mapu a pak na mapu místní. Není to ovšem nutné. Pokud čtete správně, uvědomíte si, že Manzoni kreslí mapu, vytváří prostor. Manzoni se dívá na svět očima jeho Stvořitele a soutěží s Ním: postupně vytváří vlastní fiktivní svět tak, že si půjčuje vzhled světa reálného.

O tomto postupu uslyšíme více (*prospektiva*) v následující přednášce.

#### Poznámky:

1. Italo Calvino: *Six Memos for the Next Millenium*. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988) ss. 35, 46.
2. O deduktivních cestách viz Umberto Eco *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), ss. 31-33.
3. »Scenes We'd Like to See: The Musketeer Who Failed to Get the Girl«, in William M. Gaines, *The Bedside »Mad«* (New York: Signet, 1959), ss. 117-121.
4. Isabella Pezzini, »La passione del Lector«, in Patrizia Magli et al., eds., *Semiotica: Storia, Teoria, Interpretazione-Saggi intorno a Umberto Eco* (Milan: Bompiani, 1992), ss. 227-242.
5. Alessandro Manzoni: *Snoubenci*. (Vyšehrad, Praha 1950. Přeložil Václav Diviš.) ss. 20-21.
6. K tomu viz např. práce Seymoura Chatmana, Gérarda Genette a Geralda Prince.

7. Mickey Spillane: *Oně Lonely Night*. (New York: Dutton, 1950), s. 165.
8. Ian Fleming: *Casino Royale*, s. 84. Přeložil Ivan Němeček. Pragma, Praha 1992.
9. Marcel Proust: »Á propos du style de Flaubert«, *Nouvelle revue française*, Leden 1, 1929, s. 950.
10. Gustave Flaubert: *Citová výchova*. (SNKLU, Praha 1965. Přeložila Marie Kornelová.) s. 345.
11. Alexandre Dumas: *Tři mušketýři*. (Mladá fronta, Praha 1969. Přeložili Jaroslav a Růžena Pochovi. Překlad upravila Jitka Křesálková.) ss. 60-61.
12. Dorothy Sayers, úvod k překladu Dantovy *Božské komedie* (Harmondsworth: Penguin, 1949-1962), s. 9.
13. Dante: *Božská komedie. Ráj*. (Odeon, Praha 1989. Přeložil O. F. Babler.) ss. 511-512.
14. Viz Umberto Eco: »Narrative Structures in Fleming« in *The Role of the Reader*, ss. 144-174.
15. Manzoni: *Snoubenci*. ss. 13-14.

## Pravděpodobné lesy

Byl jednou jeden... »Král!« dopoví okamžitě mé milé posluchačstvo. Správně, tentokrát jste uhodli. Byl jednou jeden Viktor Emanuel III., poslední král Itálie, kterého poslali po válce do exilu. Tento král neměl příliš dobrou reputaci, pokud se jedná o humanistickou kulturu, protože se více věnoval hospodářství a vojenským otázkám, ač byl vášnivým sběratelem starých mincí. Příběh pokračuje tím, že jednoho dne měl král zahájit výstavu obrazů. Když stál před nádhernou krajinomalbou zachycující údolí s vesničkými domky na úpatí kopce, dlouho se na onu namalovanou vísku díval, pak se obrátil na ředitele výstavy a zeptal se: »Kolik má obyvatel?«

Základním pravidlem u krásné literatury je, že čtenář musí mlčky přistoupit na fiktivní dohodu, kterou Coleridge nazval »potlačením nevíry«. Čtenář musí vědět, že to, co se vypráví, je imaginární příběh, ale proto ještě nesmí věřit tomu, že spisovatel lže. Podle Johna Searla autor jednoduše předstírá, že mluví pravdu! Přijmeme tuto dohodu a předstíráme, že to, co je vyprávěno, se skutečně událo.

Protože jsem napsal několik románů, které si našly pár milionů čtenářů, seznámil jsem se důvěrně s mimořádným fenoménem. Čtenáři několika prvních desítek tisíc výtisků (počet je v různých zemích různý) většinou velmi dobře o této dohodě vědí. Potom, a zcela jistě za číslem jeden milion, se dostanete do země nikoho, kdy si už nikdo nemůže být jist, že o této dohodě čtenáři vědí.

Ve 115. kapitole mé knihy *Foucaultovo kyvadlo* kráčí postava jménem Casaubon (poté, co se účastnil okultní seance na Conservatoire des Arts et Métiers v Paříži) v noci z 23. na 24. června 1989 jakoby posedlý celou ulicí Saint-Martin, přechází rue aux Ours, míjí Centre Beaubourg, až přijde ke kostelu Saint-Merri. Pak jde dál různými ulicemi, všechny uvádím jménem, až na place des Vosges. Abych mohl tuto kapitolu napsat, procházel jsem několik nocí po stejné trase s diktafonem a dělal si poznámky, co jsem viděl a jak to na mě působilo.

Dokonce – protože mám v počítači program, který mi ukáže, jak vypadá obloha kdykoliv v kterémkoliv roce, v jakémkoliv zeměpisné délce a šířce – jsem zašel až tak daleko, že jsem si zjistil, zda tu noc svítíl měsíc a ve kterou dobu byl v jaké pozici na obloze. Nedělal jsem to proto, že bych chtěl soupeřit se Zolovým realismem, ale proto, že když vypravuji, rád před sebou vidím scénu, na níž se můj příběh odehrává. Dává mi to pocit důvěrnějšího obeznámení s tím, co se děje, a pomáhá mi to proniknout do nitra postav.

Když román vyšel, dostal jsem dopis od jednoho muže, který – jak mi bylo jasné – zašel do Národní knihovny, aby si přečetl všechny noviny z 24. června 1984. Zjistil, že na rohu ulice Réaumur (kterou jsem ani nejmenoval, ale která v jednom bodě protíná třídu Saint-Martin) vypukl po půlnoci, asi v době, kdy okolo procházel Casaubon, požár – a musel to být velký požár, když se o něm zmiňovali v tisku. Tento čtenář se mne ptal, jak je možné, že jej Casaubon neviděl.

Abych se pobavil, odepsal jsem, že Casaubon požár pravděpodobně viděl, ale z nějakého záhadného důvodu, který já neznám, se o něm nezmiňuje. Docela pravděpodobně vysvětlení, vezmeme-li v úvahu, že příběh je tak plný záhad jak skutečných, tak falešných. Myslím, že můj čtenář se ještě stále snaží přijít na to, proč Casaubon o ohni pomlčel, a zřejmě to považuje za další konspiraci řádu templářů.

Ovšem tento čtenář – i když byl stížen lehkou formou paranoie – neměl tak úplně nepravdu. Vedl jsem ho k tomu, aby uvěřil, že se můj příběh odehrál ve »skutečné« Paříži, a dokonce jsem uvedl i přesné datum. Kdybych v tak podrobném popisu uvedl, že vedle konzervatoře stála Sagrada Familia od Gaudího, čtenář by se nahněval právem, protože jsme-li v Paříži, nemůžeme být současně v Barceloně. Měl náš čtenář opravdu právo jít a vyhledat požár, který té noci v Paříži skutečně vypukl, ale já jej ve své knize nezachytil?

Trvám na tom, že to můj čtenář přehnal, když předstíral, že fikce se zcela shoduje s reálným světem, k němuž odkazuje. Problém ovšem není ani zdaleka tak jednoduchý. Než vyneseme konečný rozsudek, podívejme se, čím se provinil král Viktor Emanuel III.

Když vstoupíme do lesa fikce, zajisté se předpokládá, že s autorem uzavíráme dohodu, a jsme tedy připraveni akceptovat například to, že vlk mluví. Ovšem když vlk sežere Červenou Karkulku, myslíme si, že je mrtvá (toto přesvědčení je nezbytné proto, aby měl čtenář mimořádnou radost z jejího vzkříšení). Vlka si představujeme chlupatého se špičatýma

ušima, více méně jako vlky, které najdeme ve skutečném lese, a zdá se celkem přirozené, že se Karkulka chová jako holčička a její maminka je dospělá, starostlivá a zodpovědná. Proč? Protože tak je tomu ve světě, který známe ze zkušenosti, ve světě, který pro tuto chvíli, z ontologického hlediska ne příliš závažně, nazveme aktuálním světem.

To, co říkám, se může zdát naprosto jasně, ale pokud trváme na našem dogmatu o potlačení nevíry, pak to tak jasné není. Zdálo by se, že když čteme nějaké beletristické dílo, potlačíme svou nevíru v některé věci, ale v jiné nikoliv. Ve světle toho, že hranice mezi tím, čemu musíme věřit a čemu ne, jsou velice neostré (jak uvidíme), jak můžeme odsoudit nebohého Viktora Emanuela? Pokud měl obdivovat pouze estetické prvky obrazu (jeho barvy, umění perspektivy), pak bylo absolutně nevhodné ptát se, kolik má vesnice obyvatel. Ale pokud vstoupil do obrazu jako do fiktivního světa a představil si sám sebe, jak chodí po kopcích, proč by se nemohl sám sebe ptát, koho asi potká a najde-li malou tichou hospůdku? Obraz byl podle všeho realistický, proč by si měl tedy myslet, že vesnice na něm je neobydlená nebo pronásledovaná noční můrou v Lovecraftově stylu? Tohle je právě to přitažlivé na každé fikci, ať už verbální nebo vizuální. Takové dílo nás uzavírá do svého ohraničeného světa a vede nás k tomu, tak či onak, abychom je brali vážně.

V závěru předcházející přednášky jsme si všimli způsobu, jakým Manzoni popisující jezero Como vystavěl svět. Přesto si půjčoval zeměpisné rysy reálného světa. Možná si

myslíte, že je to obvyklé jen u historických románů. Viděli jsme však, že k tomu dochází i v bajkách, i když v nich je poměr mezi realitou a smyšlenkou jiný.

Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.

Pěkný začátek příběhu, který je určitě pořádně výstřední! Buď uvěříme, anebo musíme celou Kafkovu »Proměnu« zavrhnout. Ale pokračujme dále:

Ležel na hřbětě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela příkryvka a tak tak že úplně nesklouzla dolů. Jeho četné, vzhledem k ostatnímu objemu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komíhaly před očima.

Tento popis jakoby posiluje neuvěřitelnost toho, co se stalo, ale přesto ji redukuje na přijatelnou míru. Je úžasné, že se nějaký muž probudí a zjistí, že se proměnil v hmyz. Pokud k tomu doopravdy došlo, pak musí mít tento hmyz rysy normálního hmyzu. Těchto několik Kafkových řádků je příkladem realismu, nikoliv surrealismu. Musíme pouze předstírat víru v to, že tento obyčejný hmyz je »gigantický«, což je pro onu fiktivní smlouvu i tak dost tvrdý požadavek. Na druhé straně i Řehoř stěží věří svým očím: »Co

se mi to stalo?» ptá se sám sebe. Jako bychom se v podobné situaci ptali my. Ale pokračujme. To, co následuje za uvedeným popisem, není ani trochu fantastické, ale naprosto realistické:

Nebyl to sen. Jeho pokoj, správný, jen trochu příliš malý, lidský pokoj, spočíval klidně mezi čtyřmi dobře známými stěnami.<sup>2</sup>

A popis pokračuje. Přibližuje nám ložnici podobnou mnoha, jaké jsme kdy viděli. Zdá se absurdní, že Řehořovi rodiče a sestra se smíří s tím, že jejich příbuzný se změnil v hmyz, aniž by si kladli příliš mnoho otázek, ale jejich chování k tomuto monsturu je stejné jako postoj kteréhokoliv obyvatele reálného světa: jsou vyděšeni, znechuceni, šokováni. Stručně řečeno, Kafka potřebuje umístit svůj nepravděpodobný příběh na velmi pravděpodobné pozadí. Kdyby Řehoř našel v ložnici i mluvícího vlka a rozhodli se spolu jít na čaj ke Kloboučníkovi, měli bychom co do činnosti s jiným příběhem (i když i tento příběh by měl jako pozadí mnoho aspektů reálného světa).

Představme si však svět ještě méně pravděpodobný, než je ten Kafkův. V románu *Rovina* takový svět vymyslel Edwin Abbott a představuje nám jej slovy jednoho z jeho obyvatel v první kapitole »O původu Roviny«<sup>3</sup>:

Představte si ohromný list papíru, po kterém se volně pohybují (namísto, aby setrvaly nehybně na místě) Přímkky,

Trojúhelníky, Čtverce, Pětiúhelníky, Šestiúhelníky a jiné obrazce, po povrchu anebo v něm, ale bez toho, aniž by nad něj vystoupily anebo naopak se pod něj ponořily. Pohybují se podobně jako stíny, s tím rozdílem, že jsou stále a mají jasné okraje. Pak budete mít docela správnou představu o mé zemi a mých krajanech.

Podíváme-li se na tento dvojrozměrný svět z výšky, jako se díváme na euklidovské obrazce v učebnici geometrie, rozeznáme jeho obyvatele. Ovšem pro obyvatele Roviny pojem »z výšky« neexistuje, protože jde o pojem, který vyžaduje třetí rozměr. Z toho vyplývá, že obyvatelé Roviny se nemohou navzájem vidět.

Nic takového jsme nemohli vidět, alespoň ne natolik, abychom dokázali rozlišit jeden obrazec od druhého. Pro nás nebylo a nemohlo být viditelného nic kromě Rovných Čar.

Pokud čtenář považuje tuto situaci za nepravděpodobnou, Abbott okamžitě vysvětluje, jak je tato situace možná, vycházíme-li z naší zkušenosti reálného světa:

Když jsem byl v Prostoru, slyšel jsem, že vaši námořníci mají velice podobné zkušenosti, když křížují moři a snaží se rozeznat nějaký vzdálený ostrov či pobřeží na horizontu. Ten vzdálený kraj může mít zálivy, mysy, různý počet výběžků o různé rozložení, a přesto nic z toho na dálku nevidíte..., nic než šedou nepřerušovanou čáru nad vodou.

Ze zdánlivě nemožného faktu Abbott vyvozuje podmi-  
ny přijatelného tím, že činí analogii k tomu, co je možné  
v reálném světě. Protože pro Roviňany znamená rozdílný  
tvar rozdíl pohlaví či rozdílnou kastu a protože tedy musí  
vědět jak rozpoznat trojúhelník od pětiúhelníku, ukazuje  
Abbott velmi nápaditě, jak příslušníci nižší společenské  
třídy poznávají ostatní po hlase či hmatem (viz. 5. kapito-  
la: »Metody, kterými se vzájemně rozeznáváme«), zatímco  
příslušníci vyšších tříd jsou schopni rozlišovat zrakem,  
a to díky prozívatelnému rysu onoho světa – tento svět je  
neustále zahalen mlhou. I zde (stejně jako u Nerval) hra-  
je mlha důležitou roli – ačkoliv tentokrát se nejedná o rys  
textový, ale o »skutečný« prvek příběhu.

Kdyby neexistovala Mlha, všechny čáry by se jevily jako  
sobě rovné a neodlišitelně zřetelné... Kdekoliv je však dost  
Mlhy, tam jsou předměty vzdálené zhruba tři stopy chvá-  
lyhodně nejasnější než ty, které jsou vzdáleny jen dvě sto-  
py a jedenáct palců. Z toho plyne, že pokud pečlivě a stále  
pokusně srovnáváme nejasnost a zřetelnost, můžeme s vel-  
kou přesností usuzovat na konfiguraci pozorovaného před-  
mětu. (6. kapitola: »O rozpoznávání zrakem«)

Aby se děj zdál pravděpodobnější, ukazuje Abbott různé  
pravidelné obrazce a k tomu přidává přesné geometrické  
výpočty. Vysvětluje tak kupříkladu, že když se v Rovině se-  
tkáme s trojúhelníkem, přirozeně vnímáme jeho vrcholový  
úhel jako velmi zřetelný, protože je blíže k pozorovateli, za-

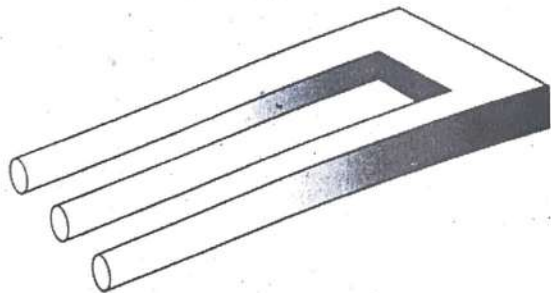
tímco odvěšny se rychle vytrácejí a mizí v mlze. Musíme  
zmobilizovat veškeré své znalosti z oblasti geometrie, kte-  
ré jsme nabyli v reálném světě, abychom brali tento nesku-  
tečný svět jako možný.

Můžeme říci, že – ač to zní nepravděpodobně – Abbot-  
tův svět je z hlediska geometrie či percepce možný. Zrovna  
tak jako je ve skutečnosti možné, že nějakou náhodou,  
k níž došlo v průběhu evoluce druhu, byli žili vlci s jistý-  
mi hlasovými orgány či vlastnostmi mozku, jež jim umož-  
ňovaly mluvit.

Jak ovšem poukázali kritikové, existuje i taková věc jako  
»self-voiding« fikce neboli literární texty, které demonst-  
rují svou vlastní nepravděpodobnost. Podle krásné analýzy  
Lubomíra Doležela může možným entitám ve světech, ja-  
kým je třeba *Rovina*, autor vdechnout fiktivní život užitím  
»konvenčních autentizujících postupů«. Přesto je »statut  
takové existence zpochybněn, protože samy základy auten-  
tizujícího mechanismu jsou podkopány.« Doležel napří-  
klad cituje Robbe-Grilletův *Veřejný dům* (*La Maison de ren-  
dez-vous*), jenž vypadá jako nemožný svět, protože a) jedna  
a táž událost se objevuje v několika navzájem si odporuji-  
cích verzích; b) jedno a totéž místo (Hongkong) je i není  
dějištěm románu; c) události jsou řazeny časově nesprávně  
(A předchází B, B předchází A); d) jeden a týž smyšlený  
subjekt se opakovaně vrací v několika formách existence  
(jako fiktivní »realita«, divadelní představení, socha, obraz,  
atd.).«<sup>4</sup>

Někteří autoři navrhovali jako vhodnou vizuální meta-

foru »self-voiding« fikce proslavený optický klam (viz. obr. 11). Na první »čtení« má člověk z obrázku dojem koherentního světa, a zároveň cítí jakousi nevyjádřitelnou nepřijatelnost. Na druhé čtení (abychom četli obrázek náležitě, měli bychom se pokusit ho nakreslit) si uvědomíme, jak a proč je ve dvourozměrném světě možný, ale trojrozměrně absurdní.



Obrázek 11

Přesto v tomto případě považujeme vesmír, v němž existuje obrázek č. 11, za nemožný proto, že máme tendenci si myslet, že se takový vesmír chová podle stejných zákonů stereometrie, které platí v reálném světě. Je jasné, že pokud tyto zákony platí, pak není tento obrázek možný. Z hlediska geometrie však není tento obrázek nemožný. Důkazem je, že jej bylo možno nakreslit na dvourozměrné ploše. Děláme prostě chybu, když na tento obrázek aplikujeme nejen pravidla rovinné geometrie, ale i zákony perspektivy, kterými se řídíme při kreslení trojrozměrných objektů. Tento obrázek by byl možný nejen v rovině, ale i v našem

vlastním světě, pokud nebudeme chápat stínování jako znázornění stínů na trojrozměrné struktuře. A tak musíme připustit, že aby na nás udělal dojem, aby nás rozrušil, vylekal či pohnul i ten nejméně možný z možných světů, musíme trvat na našich znalostech světa reálného. Jinými slovy — skutečný svět bychom měli brát jako základ.

Znamená to, že fiktivní světy parazitují na světě reálném. Neexistuje žádné pravidlo, které by předepisovalo, kolik smyšlených prvků může v díle být. Existuje tu velká pestrost — takový útvar jako například bajka nás na každém kroku nabádá k tomu, abychom si poopravili svou znalost reálného světa. Ale všechno, co text explicitně nepojmenovává či nepopisuje jako odlišné od toho, co existuje ve světě reálném, musíme chápat jako odpovídající zákonům a podmínkám skutečného světa.

V těchto přednáškách jsem již dříve citoval dva úryvky, v nichž se objevoval kůň a vůz. První úryvek od Achilla Campanila nás rozesměje, protože Gedeon, jedna z postav, žádá fiakristu, aby ho druhý den vyzvedl a zdůrazňuje, aby vzal i drožku — a mimochodem: »Abych nezapomněl: taky s koněm!« Smáli jsme se, protože je jasné, že kůň musí přijít také, i kdyby to nebylo výslovně zmíněno. S další drožkou jsme se setkali v *Sylvii* — naší vypravěče nocí do Loisy. Kdybyste si přečetli stránky věnované popisu oné cesty (ale v tomto bodě mi můžete věřit), viděli byste, že o koni nepadne ani slůvko. Znamená to snad, že v *Sylvii* kůň není, když se o něm text nezmiňuje? A přesto existuje. Jak čteme, představujeme si ho, jak kluše nocí, jeho pohyb se pře-

náší na kočár, který se kodrcá, a právě pod dojmem tohoto pohupování začíná vypravěč – jako by naslouchal ukolé-  
bavce – znovu snít.

Ovšem dejme tomu, že nejsme čtenáři obdaření zrovna velkou představivostí – čteme Nerval a nepřemýšlíme o koni. Dejme tomu, že poté, co vypravěč přijel do Loisy, nám řekne: »Vystoupil jsem z drožky a zjistil, že po celou cestu z Paříže ji netáhl kůň.« Vnímaví čtenáři by se bezpochyby pustili do čtení nanovo a od počátku, protože byli vtaženi do příběhu delikátních a téměř nedefinovatelných pocitů v tom nejlepší romantickém duchu, zatímco se měli začít spíše do gotického románu. Či snad četli romantickou verzi Popelky a kočár ve skutečnosti táhly myši.

Shrnuto – v *Sylvii* kůň je. Existuje v tom smyslu, že není nutno říkat, že tam je, ale nelze říci, že tam není.

Detektivní příběhy Rexe Stouta se odehrávají v New Yorku a jeho čtenáři předstírají, že postavy Nero Wolfe, Archie Goodwin, Fritz a Saul Panzer existují. Čtenáři dokonce akceptují i to, že Wolfe bydlí v domě z pískovce na Západní pětatřicáté ulici, poblíž řeky Hudson. Mohli by se rozjet do New Yorku a podívat se, zda ten dům opravdu existuje, či zda tam stál v letech, kdy se Stoutovy příběhy odehrávají, ale obvykle je to nezajímá. Říkám »obvykle«, protože všichni dobře víme, že lidé hledají dům Sherlocka Holmese na Baker Street a já sám jsem byl náhodou jedním z těch, kteří hledali dům na Eccles Street v Dublinu, v němž údajně bydlel Leopold Bloom. To jsou však příhody literárních fanoušků – což je jistě příjemné, občas do-

jemné, ale jde o něco jiného než o čtení textů. Kvůli tomu, abyste byli dobrými čtenáři Jamese Joyce, nemusíte ještě slavít Bloomsday na březích řeky Liffey.

Ovšem i když akceptujeme, že Wolfův dům stojí tam, kde nikdy nestál a nestojí, nemůžeme přijmout fakt, že Archie Goodwin si stopne taxi na Páté Avenue a žádá, aby ho šofér odvezl na Alexanderplatz – protože, jak víme od Döblina, Alexanderplatz je v Berlíně. A pokud by Archie odešel z bytu Nero Wolfa (na Západní pětatřicáté), zahnul za roh a ocitl se rovnou na Wall Streetu, oprávněně bychom se domnívali, že Stout přešel k jinému typu fikce a rozhodl se nám vyprávět o světě, který se podobá světu z Kafkova *Procesu*, kde K. vstupuje do budovy na jednom konci města a vychází z této budovy na druhém konci. V Kafkově příběhu však musíme přijmout fakt, že se nepohybujeme v euklidovském světě, ale ve světě pohyblivém a pružném, který připomíná ohromný kus zpracované žvýkačkové gumy.

Zdá se tedy, že čtenáři musí vědět o skutečném světě mnoho, aby jej mohli brát jako správný základ světa fiktivního. Zde však stojíme tváří v tvář nepříjemnému dilematu. Na jedné straně – jelikož jde o příběh jen několika postav, většinou v dostatečně vymezeném čase a místě – můžeme na smyšlený svět názírat jako na malý svět nekonečně omezenější než svět reálný. Na druhé straně – jelikož k reálnému kosmu (který tu slouží jako základ) dodává nějaké postavy, vlastnosti a události – jej můžeme považovat za větší, než je svět, který známe z vlastní zku-



šenosti. Z tohoto hlediska fiktivní vesmír nekončí spolu s příběhem, ale rozpíná se donekonečna.

Ve skutečnosti parazitují fiktivní světy na světě reálném, v podstatě jsou ovšem »malými světy«, které vydělují většinu toho, co víme o reálném světě, a umožňují nám soustředit se na konečný, uzavřený svět, velmi podobný tomu našemu, ale ontologicky chudší. Protože nemůžeme překročit jeho hranice, vede nás to k tomu, že jej zkoumáme do hloubky. Právě proto je Sylvie tak magickým dílem. Jistěže od nás vyžaduje, abychom něco věděli a předstírali, že víme něco o Paříži a o rodu z Valois, dokonce o Rousseauovi a Medicejských, protože je výslovně zmiňuje. Přesto vyžaduje, abychom stále a znovu procházeli tímto ohraničeným světem a nestarali se o zbytek reálného světa. Čteme-li Sylvii, nemůžeme popřít, že je tam kuň, ale nikdo po nás nežadá, abychom o koních věděli všechno. Naopak, stále znovu musíme hloubat o lesích okolo Loisy.

V eseji, který jsem publikoval již dávno, jsem napsal, že Juliána Sorela (hlavní postavu Stendhalova románu *Červený a černý*) známe lépe než vlastního otce<sup>6</sup>. Mnoho vlastností našeho otce nám bude vždy unikát (myšlenky, které si nechal pro sebe, zdánlivě nevysvětlitelné činy, nevyčtené city, tajemství, která skrýval, vzpomínky a příhody z dětství), zatímco o Juliánovi víme vše, co se vědět dá. Když jsem ten esej psal, můj otec ještě žil. Uvědomil jsem si, jak rád bych se byl o něm dozvěděl víc, ale dnes mi nezbyvá než vyvozovat chabé závěry na základě matných vzpomínek. Stendhal mi říká o Juliánu Sorelovi a o jeho genera-

ci vše, co potřebuji pro daný román vědět. To, co mi sděleno není (např. zda měl rád svou první hračku, anebo – jako je tomu u Prousta – zda se převaloval v posteli, když čekal, až ho maminka přijde políbit na dobrou noc), není důležité.

(Mimochodem, může se také stát, že nám vypravěč řekne příliš mnoho, tedy i to, co nemá pro příběh význam. V úvodu své první přednášky jsem s ironií citoval z díla ubohé Caroliny Inverniziové, protože kdysi napsala, že na turínském nádraží »se potkávaly dva non-stop rychlíky. Jeden se hotovil k odjezdu, druhý přijížděl.« Její popis se jevil jako hloupý a neodůvodněně redundantní. Při hlubším zamyšlení však musím uznat, že tato informace není tak zbytečná, jak se zdá. Kde se dva přímé vlaky mohou setkat, aniž by okamžitě po příjezdu zase neodjížděly? Na konečné. Carolina nás nepřímo informovala, že turínské nádraží je konečnou stanicí, jako je tomu dodnes. Tuto poznámku však považujeme, ne-li za sémanticky redundantní, tak přinejmenším za neužitečnou z hlediska vypravování, a to proto, že tento detail prostě není zásadní pro vývoj příběhu: události, které následují, nemají nic společného s charakterem nádraží v Turíně.)

Na počátku této přednášky jsem se zmínil o čtenáři, který si v novinách ověřil, co se skutečně dělo v Paříži, a objevil požár, o kterém jsem se v knize nezmínil. Nepřijal myšlenku, že fiktivní svět má mnohem skromnější formát než svět reálný. Nyní vám povyprávím další příběh týkající se oné červnové noci roku 1984.

Nedávno za mnou přišli dva studenti pařížské Akademie výtvarných umění a ukázali mi album fotografií, kterými rekonstruovali celou trasu, jíž prošel Casaubon. Vyfotografovali – ve stejném čase jako v onu noc – každé místo, o kterém jsem se zmínil. Text podrobně popisuje, jak Casaubon vychází z městského trativodu a sklepem vstupuje do orientálního baru plného upocených štamgastů, pivních soudků a lepkavých plivanců. Studenti ten bar našli a nafotografovali. Samosebou, že jsem si ten bar vymyslel, i když podle mnoha barů toho druhu v té oblasti, ovšem ti dva studenti bezpochyby objevili bar popsany v mé knize. Ne proto, že si jako modelové čtenáři vzali za své starosti empirického čtenáře, který si chce ověřit, zda můj román popisuje skutečnou Paříž. Naopak, chtěli transformovat »skutečnou« Paříž do místa v mé knize, a ze všeho, co mohli v Paříži najít, si vybrali jen ty aspekty, které odpovídaly mému popisu.

Použili román k tomu, aby onomu beztvaremu a nezměřnému vesmíru, jakým je skutečná Paříž, dali nějakou formu. Udělali pravý opak toho, co Georges Perec, který se snažil zachytit vše, co se během dvou dní odehrálo na náměstí Saint-Sulpice. Paříž je mnohem složitější než lokalita popsaná Perecem či místo popsané v mé knize. Každá procházka ve fiktivním světě má však tutéž funkci jako dětská hra. Děti si hrají s panenkami, koníky či pouštějí draky, aby se seznámily s fyzikálními zákony vesmíru a s prací, kterou budou jednoho dne skutečně vykonávat. Podobně tak číst fikci znamená hrát hru, jíž dáváme smysl množstvím věcí, kte-

re se udály nebo se dějí či se stanou v reálném světě. Čtením vypravování unikáme úzkosti, která nás přepadne, když se snažíme sdělit něco pravdivého o tomto světě.

To je ona útěšná role vyprávění, důvod, proč lidé vypravují příběhy a vypravují je odnepaměti. Největší úlohou mýtů bylo najít nějaký pevný bod, formu, uprostřed zmatené lidské zkušenosti.

Nicméně, situace není tak jednoduchá. Až dosud můj výklad strašil duch Pravdy a jistě uznáte, že tento pojem nelze brát na lehkou váhu. Obvykle si myslíme, že velmi dobře víme, co znamená, řekneme-li o něčem v reálném světě, že je to »pravda«. Je pravda, že je dnes středa, je pravda, že Alexanderplatz je v Berlíně, je pravda, že Napoleon zemřel 5. května 1821. Na základě tohoto pojetí pravdy učenci hodně diskutovali o tom, co znamená, hodnotíme-li něco jako »pravdivé« v rámci fikce. Nejrozumnější odpověď je, že fiktivní tvrzení jsou pravdami v rámci možného světa daného příběhu. Tvrzení, že Hamlet žil v reálném světě, považujeme za nepravdivé. Ale představme si, že hodnotíme seminární práci studenta anglické literatury, a zjistíme, že ten prokletý student napsal, že na konci hry se Hamlet ožení s Ofélií. Vsadím se, že každý normální učitel prohlásí, že student tvrdí něco nepravdivého. Tvrzení bude nepravdivé ve fiktivním světě Hamleta, tak jako je ve fiktivním světě díla *Jih proti Severu* pravda, že Scarlett O'Harová se provdá za Rhetta Butlera.

Je naše pojetí pravdy v reálném světě stejně silné a jasně vymezené?

Domníváme se, že realný svět obvykle poznáme na základě zkušenosti; domníváme se, že je zaležitosti zkušenosti to, že dnes je středa, 14. dubna 1993, a že mám teď na sobě modrou vázanku. Ve skutečnosti je pravda, že ského kalendáře, a moje vázanka je modrá pouze podle západního dělení barevného spektra (dobře víme, že v latinské a řecké kultuře byly hranice mezi zelenou a modrou jiné než ty, jež stanovila naše kultura). Na Harvardu se můžete zeparat Willarda Van Ormana Quina, do jaké míry je naše pojetí pravdy determinováno daným holistickým systémem předpokladů, Nelsona Goodmana na rozdílne způsobu tvoreni světa a Thomase Kuhna na pojetí pravdy s ohledem na dané vědecké paradigma. Doufám, že by přiznali, že snatek Scarlett a Rhetta je pravdou jen ve světě textu *Jih proti Severu*, stejně jako to, že mám modrou vázanku, je pravdou jen ve světě diskursu určitého pojímání barevného spektra (*Farbenlehre*).

Nechci si hrát ani na metafyzického skeptika ani na solipsistu (kdo si řekl, že svět je solipsisty předidán). Jsem si vědom toho, že některé věci poznáváme na základě přímé zkušenosti, a pokud by mi někdo z vás řekl, že je za mnou pásovec, okamžitě bych se otočil, abych zjistil, zda je to pravda nebo ne. Myslím, že se všichni shodneme na tom, že v této místnosti žádný pásovec není (za předpokladu, že se shodneme na obecně přijímané zoologické taxonomii). Ovšem naše uškání s pojmy pravda a nepravda je obvykle složitější než v tomto případě. Teď víme, že v této

Domníváme se, že realný svět obvykle poznáme na základě zkušenosti; domníváme se, že je zaležitosti zkušenosti to, že dnes je středa, 14. dubna 1993, a že mám teď na sobě modrou vázanku. Ve skutečnosti je pravda, že ského kalendáře, a moje vázanka je modrá pouze podle západního dělení barevného spektra (dobře víme, že v latinské a řecké kultuře byly hranice mezi zelenou a modrou jiné než ty, jež stanovila naše kultura). Na Harvardu se můžete zeparat Willarda Van Ormana Quina, do jaké míry je naše pojetí pravdy determinováno daným holistickým systémem předpokladů, Nelsona Goodmana na rozdílne způsobu tvoreni světa a Thomase Kuhna na pojetí pravdy s ohledem na dané vědecké paradigma. Doufám, že by přiznali, že snatek Scarlett a Rhetta je pravdou jen ve světě textu *Jih proti Severu*, stejně jako to, že mám modrou vázanku, je pravdou jen ve světě diskursu určitého pojímání barevného spektra (*Farbenlehre*).

Domníváme se, že realný svět obvykle poznáme na základě zkušenosti; domníváme se, že je zaležitosti zkušenosti to, že dnes je středa, 14. dubna 1993, a že mám teď na sobě modrou vázanku. Ve skutečnosti je pravda, že ského kalendáře, a moje vázanka je modrá pouze podle západního dělení barevného spektra (dobře víme, že v latinské a řecké kultuře byly hranice mezi zelenou a modrou jiné než ty, jež stanovila naše kultura). Na Harvardu se můžete zeparat Willarda Van Ormana Quina, do jaké míry je naše pojetí pravdy determinováno daným holistickým systémem předpokladů, Nelsona Goodmana na rozdílne způsobu tvoreni světa a Thomase Kuhna na pojetí pravdy s ohledem na dané vědecké paradigma. Doufám, že by přiznali, že snatek Scarlett a Rhetta je pravdou jen ve světě textu *Jih proti Severu*, stejně jako to, že mám modrou vázanku, je pravdou jen ve světě diskursu určitého pojímání barevného spektra (*Farbenlehre*).

Věříme tomu, že – pokud jde o realný svět – nejdůležitějším kritériem je pravda, zatímco máme sklon si myslet, že fikce popisuje svět, který musíme vzít takový, jaký je, na základě víry. Ovšem i v realném světě je princip víry stejně důležitý jako princip pravdivosti.

Ze zkušenosti nevím, že Napoleon zemřel roku 1821. Navíc, kdybych musel být závislý na své vlastní zkušenosti, nemohl bych ani říci, zda Napoleon vůbec existoval (kdo si kdysi dokonce napsal knihu, v níž dokazoval, že Napoleon je slunečním mytem). Ze zkušenosti nevím, že někde leží město jménem Hongkong, a dokonce ani nevím, že první atomová bomba fungovala na základě štěpení a nikoliv syntézy (vlastně toho o syntéze atomů mnoho nevíme). Podle Hilary Putnama existuje »lingvistická děba práce«, která odpovídá společenskému rozdělení vědomosti: od ostratních přebíráme devět desetin svých vědomostí o realném světě, a sám se dozvídám o té další desetině. Za dva měsíce skutečně pojedu do Hongkongu; koupím si letenku v přesvědčení, že letadlo přistane v místě, které se jmenuje Hongkong, a budu tedy žít ve skutečnosti, které se jmenuje Hongkong.

Napoleon zemřel roku 1821, jsou mnohem složitější než důvody, proč jsem si jist, že se Scarlett O'Haraová provdala za Rhettera Butlera.

Ve *Trech musketýrech* se dočteme, že lorda Buckinghamama probodl Felton, jeden z jeho důstojníků, a pokud se nemýlím, tento fakt je považován za historickou pravdu. V *Musketýrech po dvacet letech* čteme, že Athos probodl Mordanauna, syna Mylady, což považujeme za pravdu v rámci fikce. To, že Athos probodl Mordanauna, zůstane nepopíratelnou pravdou, dokud bude existovat jediný výtisk knihy *Musketýři po dvacet letech* — a to i tehdy, až v budoucnu někdo vynalezne post-post-strukturální metodu čtení. Naproti tomu seriózní historik musí být připraven prohlásit, že Buckinghamama probodl někdo jiný, pokud náhodou nějaký vědecký pracovník badající v archívech v budoucnu prokázá, že všechny předchozí dokumenty byly falešné. V takovém případě bychom řekli, že to, že Felton probodl Buckinghamama, je z historického hlediska nepravdivé. Ten by fakt by však z hlediska fikce zůstal pravdivý.

Nehledě na mnoho významných estetických důvodů soudím, že romány čteme proto, že nám umožňují pohledně pročitit život ve světech, kde je pojem pravdy nepopíratelný, zatímco reálný svět nám připadá jako velice zdravé místo. Toto «nehynoucí privilegium» fiktivních světů nám také poskytuje jisté parametry pro posouzení interpretací literárních textů, které jsou přitazene za vlásky.

Existuje mnoho vykladů Červené Karkulky (antropologický, psychoanalytický, mytologický, feministický, ard.).



něm světě, aniž bych se musel chovat jako neurotik. Zjistil jsem, že v mnoha věcech jsem si zvykl věřit znalostem jiných lidí. Mé pochopení se týká některých speciálních oblastí vědomosti, pokud jde o ty ostatní, tu se spolehám na Encyklopedii. «Encyklopedii» mním ucelenou sumu vědomosti, z nichž znám jenom část, ale k nímiž mohu odkazovat, protože je to něco jako obrovská knihovna všech knih a encyklopedií, všech archív a rukopisných dokumentů všech starlet, včetně staroegyptských hieroglyfů a záznamů v klínovém písmu.

Zkušenost a dlouhá řada rozhodnutí, kterými jsem osvědčil svou víru v lidské společnosti, mě přesvědčily, že to, co tato Totální encyklopedie popisuje (a často si protiřekl), představuje uspokojivý obraz toho, čemu říkáme reálný svět. Jinými slovy, způsob, jakým přijímáme zpodobnění reálného světa, se málokdy liší od způsobu, jakým přijímáme fiktivní svět. Předstrám víru v to, že si Scarlett vzala Rhettera, a stejně tak беру jako fakt osobní zkušenosti, že se Napoleon oženil s Josefínou. Samozřejmě, že rozdíl tkví v míře této víry: moje víra v Margaret Mitchellovou je jiná než má víra v historiky. Jen když čtu Bajku, akceptuji, že víci mluví, jinak se chovám, jako by tyto věci byli těmi, které popsal poslední mezinárodní kongres Zoologické společnosti. Nechci zde rozebírat důvody, proč věřím více Zoologické společnosti než Charlesu Perraultovi. Tyto důvody jsou vážné, neznamená, že se daří snadno formulovat. Naopak, důvody, proč věřím historikům, když tvrdí, že

Částečně je to proto, že tento příběh existuje v několika verzích – v textu bratří Grimmů jsou věci, které nenajdeme v Perraultovi, a naopak. Stejně tak bychom mohli logicky očekávat i výklad alchymistický. Jeden italský učenec se pokusil dokázat, že pohádka odkazuje na procesy extrakce a zpracování minerálů. Překládal pohádku do chemických vzorců: Červenou Karkulku zachytil jako rumělku, umělý síran rtuťnatý, který je červený jako má být její kapuce. Z toho plyne, že to dítě v sobě má rtuť v čistém stavu, kterou je možno oddělit od síry. Rtuť je velice živá a pohyblivá, a tak ne náhodou varuje maminka Červenou Karkulku, aby do všeho nestrkala nos. Vlk představuje chlorid rtuťný neboli kalomel (což v řečtině znamená »krásně černý«). Žaludek vlka je alchymistovi pecí, v níž se rumělka přeměňuje ve rtuť. Valentina Pisantová velmi lapidárně poznamenala: pokud na konci příběhu Červená Karkulka už není rumělka, nýbrž rtuť v čistém stavu, jak je možné, že když vystoupí z vlkova břicha, má na sobě stále červenou kapuci? Neexistuje ani jedna verze této pohádky, v níž by Červená Karkulka vylezla ven se stříbrnou kapuckou. Takže pohádka pro tuto interpretaci nesvědčí<sup>8</sup>.

Z textů můžete vyvozovat něco, co v nich není řečeno explicitně – a spolupráce čtenáře je na tomto principu založena – ale nemůžete je přimět, aby tvrdily opak toho, co říkají. Nemůžete ignorovat fakt, že Červená Karkulka má na konci pohádky stále svou červenou kapucku – právě tato textová skutečnost zbavuje modelového čtenáře povinnosti znát chemický vzorec rumělky.

Můžeme spoléhat na stejný stupeň jistoty, když hovoříme o pravdě v reálném světě? Jsme si jisti, že v této místnosti nejsou pásovci alespoň do té míry, jak jsme si jisti, že si Scarlett O'Harová vzala Rhetta Butlera. Pokud jde o mnoho jiných tvrzení, musíme spoléhat na věrohodnost našich informátorů, a někdy i na jejich nevěrohodnost. Z hlediska teorie poznání si nemůžeme být jisti, že Američané přistáli na Měsíci (zatímco víme jistě, že Flash Gordon doletěl na planetu Mongo). Buďme na okamžik ohromnými skeptiky (a mírnými paranoiky): mohlo se stát, že skupinka konspirátorů (řekněme lidí z Pentagonu a různých televizních společností) zorganizovala Veliký Podvod. A my – čímž myslím všechny ostatní televizní diváky – jsme prostě uvěřili obrazům, které nám ukazovaly, že na Měsíci přistál člověk.

Samozřejmě že mám pořádný důvod věřit tomu, že Američané na Měsíc skutečně dospěli – a tím je skutečnost, že Rusové neprotestovali ani nevznesli žádná obvinění z podvodu. Měli možnost dokázat, že šlo o podvrh a všechny důvody, aby to udělali. Ale neudělali nic. Věřil jsem jim, a proto jsem opravdu přesvědčen o tom, že Američané na Měsíci byli. Abych učinil rozhodnutí, co je pravda a co ne v reálném světě, musím učinit některá složitá rozhodnutí týkající se mé víry ve společnost. Dále musím rozhodnout, jak velké části Totální encyklopedie je možno důvěřovat, a zbytek zavrhnout jako nespolehlivý.

Zdá se, že s pravdou v literatuře je to jednodušší. Ovšem i fiktivní svět může být proradný stejně jako svět reálný.

Bylo by to naprosto pohodlné prostředí, kdyby se zabývalo jen smyšlenými entitami a událostmi. V tom případě by nikdy nepochyboval o Scarlett O'Harové, protože fakt, že žila v Ta'e, se dá ověřit snadněji než to, že Američané přistáli na Měsíci.

Zjistili jsme ovšem, že každý fiktivní svět parazituje na světě reálném a bere její za svůj základ. Můžeme přeskocit první otázku, tj. konkrétně co se stane, vnese-li čtenář do fiktivního světa myšlnou informaci o světě reálném. Můžeme předpokládat, že takový čtenář se nechová jako čtenář modelový, a důsledky toho zůstávají soukromou a empirickou záležitostí. Pokud čte *Vojnu a mír* někdo, kdo si myslí, že v 19. století vládl v Rusku komunistická strana, stěží dokáže porozumět příběhu Narasi a Pierra Bezuchova.

Už jsem řekl, že profil modelového čtenáře je dán extrem a je vymezen v rámci textu. Samozřejmě, že Tolstoj se necítil povinen informovat své čtenáře o tom, že v bivě u Borodina nebojovala Rudá armáda, ale poskytl jim dostatek informací o politické a společenské situaci v carském Rusku té doby. Nezapomínejme, že román začíná dlouhým dialogem ve francouzštině, což samo o sobě napovídá čtenáři hodné o situaci ruské aristokracie na počátku 19. století.

Ve skutečnosti autoři nejen, že berou reálný svět jako základ svých příběhů, ale neustále vstupují do textu a informují své čtenáře o různých aspektech reálného světa, o nichž třeba tito čtenáři nevědí.

Dějme tomu, že by Rex Stout v jednom ze svých románů napsal, že Archie si najal taxíka a žádá řidiče, aby ho za-

vezl na roh Čtvrté a Desáté ulice. Předpokládejme dále, že čtenáři Rexe Stouta se dělí do dvou kategorií – na ty, kteří neznají New York, a ty, kteří jej znají. Nechjme první skupinu být – tihle čtenáři spolknou cokoliv (v italských překladech amerických detektivek se výrazy jako »downtown« či »uptown« pravdělně překládají jako »città alba« a »città bassa« (tedy »horní město« a »dolní město«), takže většina čtenářů žije v domnění, že všechna americká města vypadají jako Tiflis, Bergamo či Budapešť – polovina města na kopci, druhá v rovině anebo podél říčního toku). Ale myslím, že většina amerických čtenářů, kteří vědí, že New York City vypadá jako mapa světa, kde ulice jsou poledníky a třídy rovnoběžky, by reagovali tak jako onen čtenář, kterému hyporetický Nerval řekl, že drožku vskurku neráhl kůň. V New Yorku (ve West Village) skutečně existuje bod, kde se Čtvrtá a Desátá ulice protínají, a všichni Newyorčané, vyjma taxikářů, to místo znají. Jsem však přesvědčen, že pokud by Stout musel tento příběh vyprávět, vysvětlil by tuto skutečnost (možná zábavnou poznámkou ve formě vsuvky) i důvod, proč může tento průsečík opravdu existovat, protože by se obával, že čtenář ze San Franciska, Říma či z Madridu by o tom nemusel vědět a mohl by si myslet, že Stout žertuje.

Udělal by to z téhož důvodu, proč Walter Scott začíná román *Ivanhoe* takto:

V tom půvabném kraji jare Anglie, který je zavlážen tékou Donem, prostíral se za starých časů rozlehlý hvozd.

pokryvající větším dílem úbočí překrásných pahorků a údolí, jež se táhnou mezi Sheffieldem a přívětivým městečkem Doncasterem.

Po dalších historických detailech pokračuje:

Domníval jsem se, že je správné vylíčit tento stav věci a připomenout historickou skutečnost běžnému čtenáři, ...<sup>9</sup>

Scott nechtěl dospět pouze k jakési dohodě se svým čtenářem, pokud jde o fakta a události, jež se objevují ve fikci. Chce také doplnit informace o reálném světě, protože si nebyl jist, zda je jeho čtenář zná, a protože je považoval za nepostradatelné pro pochopení příběhu. Jeho čtenáři tedy měli předstírat víru v to, že fiktivní informace je pravdivá, a přijmout fakt, že dodatečně autorovy informace jsou pravdivé v reálném světě.

Někdy je nám informace podávána ve formě technické fikce, pretextu. »Rip Van Winkle« Washingtona Irvinga začíná slovy: »Každý, kdo se vydal proti proudu řeky Hudson, si musí vzpomenout na Catskill Mountains...«, i když si doopravdy nemyslím, že tahle kniha je určena jenom těm, kdo šli proti proudu řeky Hudson a viděli Catskill Mountains. Řekl bych, že jsem dobrý příklad čtenáře, který nikdy nebyl v horním toku Hudsonu, a přesto se chová, jako bych tam byl, předstírám, že jsem ty hory viděl, a zbytek příběhu se mi líbil. Ovšem potlačení mé nevíry je jenom částečné. Víím, že Rip Van Winkle nikdy nežil. Nic-

méné já nejen věřím, ale já vím, že v horním toku řeky Hudson může člověk opravdu najít Catskill Mountains.

V eseji »Malé světy«, který nyní vyšel v *Mezičím interpretace*, jsem citoval začátek románu Ann Radcliffové *Záhady Udolfa*:

Na půvabném břehu řeky Garonny v gaskoňské provincii stál roku 1584 zámček pan St. Auberta. Z jeho oken byl překrásný výhled. Po obou stranách řeky prostraly se v široku dál idyllické luhy, vinice a olivové háje Gaskoňska a Guyenne.<sup>10</sup>

Vyslovil jsem pochybnost, zda anglický čtenář konce 18. století věděl rolík o řece Garonně, o Gaskoňsku, o tamní krajině. Nanejvýš mohli ze slova »břehy« odvodit, že Garonna je řeka, a na základě toho, co znali z reálného světa, si mohli představit typickou jihoevropskou krajinu s vinou révou a olivovníky. Radcliffová vyzvala své čtenáře, aby se chovali, jako by znali francouzskou vysočinu.

Když esej vyšel, dostal jsem dopis od jednoho gentlemana z Bordeaux, který mi sdělil, že v Gaskoňsku ba ani na březích řeky Garonny olivovníky nikdy nerostly. Tento přívětivý pán vyvodil vtipné závěry, aby podpořil mou tezi, a pochvánil mou neznalost Gaskoňska, jež mi umožnila, abych si vybral tak přesvědčivý příklad. (Potom mne pozval, abych přijel a byl jeho hostem, protože, jak pravil, ví více v tomto regionu skutečně jsou a vína té oblasti jsou vynikající.)

Ann Radcliffová tedy nejen žádala čtenáře, aby s ní spolupracovali na základě své znalosti reálného světa, nejen že část těchto vědomostí doplnila, nejen že je žádala, aby předstírali, že vědí o reálném světě i to, co neznali, ale ona je dokonce měla k tomu, aby věřili, že reálný svět je obdařen i tím, co k němu ve skutečnosti nepatří.

Protože je velmi nepravděpodobné, že Radcliffová chtěla své čtenáře podvést, musíme dojít k závěru, že se mylíla. To však vytváří dokonce ještě větší zmatek. Do jaké míry můžeme brát jako zaručené ty stránky reálného světa, kterým věří autor omylem?

### Poznámky

1. John Searle: The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History* 14 (1975).
2. Franz Kafka: Proměna, s. 57. In: Franz Kafka: *Povídky*. Přeložil Vladimír Kafka. SNKLU, Praha 1964.
3. Edwin Abbott: *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (New York: Dover, 1952, orig. pub. 1884) *Č. vydání* 2013
4. Lubomír Doležel: »Possible Worlds and Literary Fiction« in Sture Allen, ed. *Possible Worlds in Humanities, Arts, and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65* (Berlin: De Gruyter, 1989), s. 239
5. V této souvislosti jsem velice zavázán všem účastníkům Třetí sekce zmíněného Nobel Symposia 65, zejména pak Arthuru Dantovi, Thomasi Pavelovi, Ulfu Lindemu, Gérardu Regnierovi, a Samuelu Levinovi. Obdobné figury najdeme v publi-

kaci autorů Lionela S. Penrose a Rogera Penrose »Impossible Objects«, *British Journal of Psychology* 49 (1958).

6. Umberto Eco: »L'uso pratico del personaggio artistico«, in *Apocalittici e integrati* (Milan: Bompiani, 1964).
7. Hilary Putnam: *Representation and Reality* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988), s. 22ff
8. Valentina Pisanty: *Leggere la fiaba* (Milan: Bompiani, 1993), ss. 97-99. Alchymický výklad poskytl Giuseppe Sermoniti: *Le Fiabe del sottosuolo* (Milan: Rusconi, 1989).
9. Walter Scott: *Ivanhoe*. Přeložila Libuše Vokrová. Melantrich, Praha 1981. ss. 3 a 5.
10. Ann Radcliffová: *Záhady Udolfa*. Přeložili Eliška a Jaroslav Hornátovi. Odeon, Praha 1978. s. 11.



## Podivuhodný případ ulice Servandoni

Nedávno se moje studentka Lucrecie Escudero ve své disertační práci zabývala tím, jak argentinský tisk informoval o válce o Falklandy – Malvíny. V této práci byl následující příběh!

31. března 1982, dva dny předtím, než se Argentinci vylodili na Malvínských ostrovech, a pětadvacet dní před příjezdem britských bojových jednotek na Falklandy, otiskly noviny *Clarín*, které vycházejí v Buenos Aires, zajímavý článek: londýnský zdroj údajně prohlásil, že Británie vyslala do jižních vod Jižního Atlantiku jadernou ponorku *Superb*. Britské ministerstvo zahraničí okamžitě prohlásilo, že k této »verzi« nemá co říci. Argentinský tisk z toho vyvodil, že jestliže britští představitelé kvalifikují tuto zprávu jako »verzi«, znamená to, že někdo způsobil únik vážné a tajné vojenské informace. 1. dubna, když se Argentina chystala vylodit na Malvínách, přinesl *Clarín* zprávu, že *Superb* má výtlak 45 000 tun a její posádku tvoří devadesát sedm speciálně vycvičených potápěčů.

Následné reakce ze strany Velké Británie byly značně nejasné. Jistý vojenský expert prohlásil, že vyslání útočných atomových ponorek do té oblasti by bylo rozumné. *Daily Telegraph* budil dojem, že toho o celé záležitosti hodně ví. Krok za krokem se dohady měnily ve skutečnost. Argentinští čtenáři byli událostí šokováni a tisk se snažil vyjít vstříc jejich očekávání tím, že je udržoval v nejistotě. Informace údajně pocházela přímo z vojenského velení Ar-

gentiny a Superb se stala »tou ponorkou, kterou anglické zdroje lokalizují na jih Atlantiku«. 4. dubna byla už ponorka spatřena nedaleko argentinského pobřeží. Britské vojenské zdroje stále na všechny otázky odpovídaly, že nemají v úmyslu zveřejnit rozmístění svých ponorek. Takové jasné prohlášení jen posílilo obecný názor, že někde poblíž anglické ponorky jsou – což ovšem byla vlastně pravda.

Několik evropských tiskových agentur přineslo 4. dubna zprávu, že Superb se má plavit v čele britských vojenských sil směrem k Pacifiku. Pokud by tomu tak bylo, pak ponorka, která byla spatřena poblíž argentinských břehů, nemohla být ponorka Superb. Tento rozpor ovšem spíše posílil než oslabil ponorkovou nemoc.

5. dubna tisková agentura DAN oznámila, že Superb je vzdálená od Falkland – Malvín 250 km. Následovaly další sdělovací prostředky – popisovaly detailně vlastnosti ponorky a její mimořádnou sílu. 6. dubna argentinské námořní síly zpozorovaly toto plavidlo poblíž souostroví a příští týden se k této ponorce přidala ponorka další, Oracle. 8. dubna napsal o těchto dvou plavidlech francouzský deník *Le Monde* a *Clarín* citoval francouzskou zprávu pod dramatickým titulkem »Ponorková flotila.« 12. dubna se ponorková flotila opět ukázala a *Clarín* navíc oznámil přítomnost sovětských ponorek v jižních vodách.

V příběhu nejde jen o přítomnost ponorky Superb (ta je brána jako zaručený fakt), ale i o ďábské schopnosti Britů, kterým se podařilo utajit jejich polohu. 18. dubna zahlédl brazilský pilot ponorku Superb u Santa Catariny

a vyfotografoval ji. Snímek byl ovšem díky oblačnému počasí nejasný. Zde máme další efekt mlhy (pokud si vzpomínáte, už třetí v těchto přednáškách), tentokrát s ním přicházejí sami čtenáři, aby tak udrželi příběh v nezbytné nejistotě. Vypadá to, že jsme v půli cesty mezi *Rovinou* a Antonionioho *Zvětšeninou*.

22. dubna, kdy byly britské jednotky vzdáleny skutečně 80 km od místa vojenských akcí se skutečnými válečnými loďmi a ponorkami, informoval *Clarín* své čtenáře, že ponorka, která údajně hlídkovala v oblasti Malvín, se vrátila do Skotska. 23. dubna přinesl skotský *Daily Record* zprávu, že ponorka Superb vlastně nikdy britskou základnu nepustila. Argentinské noviny musely zvolit jiný žánr, změnilý tón z válečného filmu na špionážní román, a tak 23. dubna *Clarín* triumfálně oznámil, že byl odhalen podvod ze strany britské armády.

Kdo vymyslel tuto Žlutou ponorku? Britská tajná služba, aby zdušila nadšení Argentinců? Argentinské vojenské velení, aby ospravedlnilo svůj tvrdý postoj? Britský tisk? Argentinský tisk? Kdo měl prospěch z takových řečí? Tato část příběhu mě nezajímá. Zajímá mě, jak celý příběh vyrostl z nějakého klípku, spoluprací všech zúčastněných. Při vytváření Žluté ponorky spolupracovali všichni, protože to byla fascinující fiktivní postava a její příběh se stal strhujícím vyprávěním.

Tento příběh, to jest skutečný příběh vzniku fikce, v sobě skrývá mnohá naučení. V prvé řadě ukazuje, že jsme neustále v pokušení dát životu nějakou formu prostřed-

nictvím narativních schémat (ovšem to bude tématem mé příští a zároveň poslední přednášky). Za druhé demonstuje sílu existenciálních presupozic<sup>2</sup>. V každém tvrzení, v němž se objevují vlastní jména či určitý popis, se předpokládá, že čtenář nebo posluchač bere existenci subjektu, o němž se něco vypovídá, za danou. Pokud mi někdo řekne, že nemohl přijít na schůzku, protože mu onemocněla žena, nejprve budu brát existenci této manželky jako hotovou věc. Teprve později, když náhodou přijdu na to, že ten člověk je starý mládenec, dojdou k závěru, že mě vodí za nos. Ale poněvadž jeho manželka byla *zasazena* do textového rámce tím, že o ní padla zmínka, neměl jsem až do té chvíle důvod myslet si, že neexistuje. To je pro člověka tak přirozené, že kdybych četl nějaký text, který by začínal slovy: »Jak je všeobecně známo, současný král Francie je plešatý« (a bral bych v úvahu, že je obecně známo, že Francie je republika, a to, že se nezabývám filosofií jazyka, ale jsem běžný člověk), nezačnu listovat v příručkách. Spíše potlačím svou nedůvěru a budu chápat onen text jako fikci, jež nám zřejmě vypráví příběh z časů Karla Lysého. A to proto, že tohle je jediný způsob, jak přiznat v jakémkoli světě jistou formu existence subjektu, který je vytvořen výpovědí.

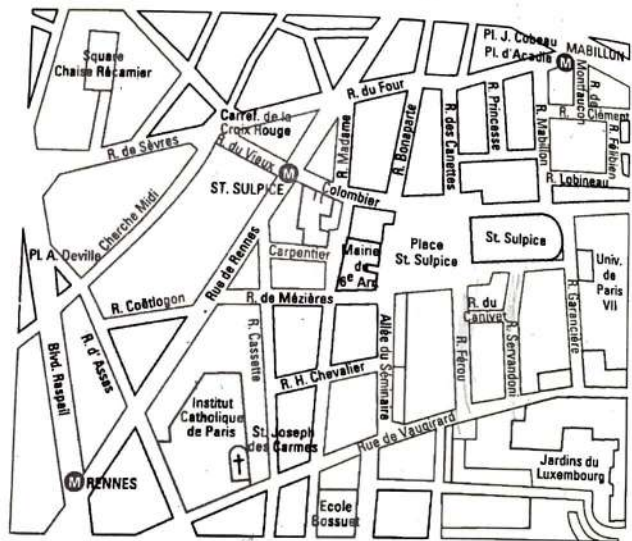
Tak tomu bylo i s naší ponorkou. Jakmile byla vytvořena diskursem hromadných sdělovacích prostředků, byla tu, a protože noviny mají vypovídat pravdivě o reálném světě, lidé dělali, co mohli, aby ponorku zahlédli.

V knize *Ma che cos'è questo amore* Achilla Campanila (to-

ho velkolepého humoristy, z něhož jsem citoval ve své první přednášce) je postava barona Manuela, který, aby mohl provozovat svůj tajný život záletníka, neustále vypravuje své ženě i jiným, že musí navštěvovat a pomáhat jistému Pasottimu, svému drahému příteli, který trpí vleklým onemocněním a jehož zdravotní stav se tragicky zhoršuje spolu s tím, jak se stále více zamotávají baronovy milostné avantýry. Přítomnost Pasottiho v románu je tak hmatatelná, že ačkoliv autor i čtenář vědí, že neexistuje, v jednom momentě všichni (zajisté ostatní postavy, ale i čtenář) očekávají, že se objeví fyzicky na scéně. Pasotti se také znenadání objeví, naneštěstí právě několik minut poté, co baron Manuel (znehucen svým záletnickým životem) oznámil jeho smrt.

Žlutou ponorku vytvořila sdělovací média a jakmile byla stvořena, každý to přijal jako hotovou věc. Co se stane, jestliže v literárním textu autor vytvoří jakožto prvek reálného světa (který tvoří základ světa fiktivního) něco, co v reálném světě neexistuje? Jak si snad vzpomínáte, jde o případ Ann Radcliffové, která umístila olivovníky do Gaskoňska.

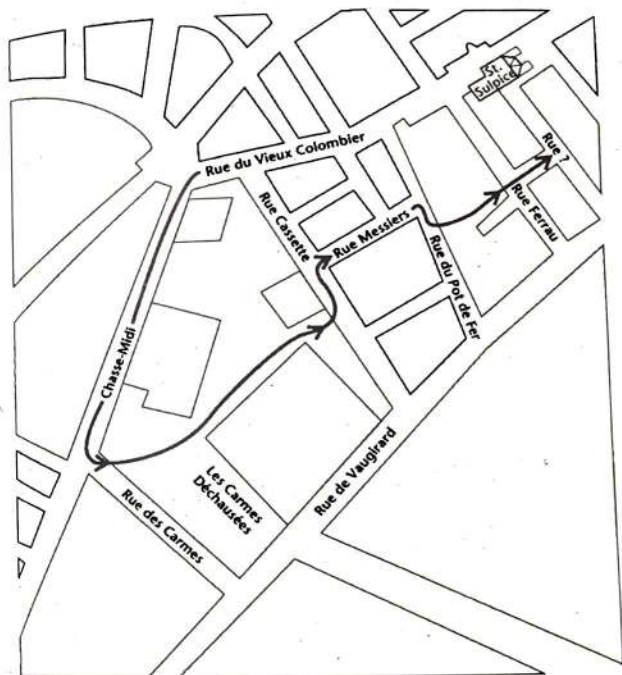
V první kapitole *Tří mušketýrů* přijíždí d'Artagnan do Paříže a brzy si najde podnájem v ulici des Fossoyeurs, v domě pana Bonacieuxe. Sídlo pana de Tréville, kam zamíří okamžitě poté, je v ulici du Vieux-Colombier (kapitola 2). Až v sedmé kapitole se dočteme, že Porthos bydlí v téže ulici a Athos v ulici Férou. Dnes se ulice du Vieux-Colombier táhne podél severní strany náměstí Saint-Sul-



Obrázek 12

pice a ulice Férou na ni kolmo navazuje na jižní straně, ovšem v době, kdy se *Tři mušketýři* odehrávají, náměstí ještě neexistovalo. Kde bydlí onen nemluvný a záhadný muž jménem Aramis? Zjistíme to v kapitole 11, v níž se dozvíme, že žije na rohu ulice Servandoni. Podíváme-li se na mapu Paříže (obr. 12), zjistíme, že ulice Servandoni je první ulice rovnoběžná s ulicí Férou a na východ od ní. Jednáctá kapitola nese název »Intrika se ještě více zamotává« (*L'Intrigue se noue*). Ačkoliv měl Dumas na mysli samozřejmě něco jiného, pro nás se děj zamotává z hlediska místních názvů a městského plánování.

Jedné noci, poté co navštívil pana de Trévillu v ulici du



Obrázek 13

Vieux-Colombier, se d'Artagnan (který domů nijak nespěchá, chce se projít, aby mohl s něhou přemýšlet o své milované madam Bonacieuxové) vrací do svých komnat »co nejdříve cestou«, jak se praví v textu. My však nevíme, kde je ulice des Fossoyeurs, a když se podíváme na dnešní mapu Paříže, nenajdeme ji tam. Následujeme tedy d'Artagnana, který »mluvil do noci« a »usmíval se na hvězdy« (viz obr. 13).

Čteme-li Dumasův text a díváme se na mapu ze 17. sto-

leti, vidíme, že d'Artagnan zabočí a prochází ulicí du Cherche-Midi (které se tehdy, jak Dumas poznamenává, říkalo Chasse-Midi), ubírá se uličkou, která byla v místech dnešní ulice d'Assas, a nepochybně šlo o ulici des Carmes, pak odbočí doleva, protože »dům, kde Aramis bydlil, stál mezi ulicí Cassette a ulicí Servandoni«. Poté, co odejde z ulice des Carmes, d'Artagnan pravděpodobně přechází přes nějaký pozemek poblíž kláštera Bosých karmelitánů, prudce zabočí do ulice Cassette, vchází do ulice Messiers (nyní Mézières), nějak přechází přes ulici Féroù (v oněch dnech rue Ferrau), kde bydlí Athos, aniž by si to uvědomil (ovšem d'Artagnan bloumá ulicemi právě tak, jak to dělají zamilovaní). Jestliže Aramisův dům stojí mezi ulicemi Cassette a Servandoni, pak by měl být v ulici du Canivet (ačkoliv je jasné, že v roce 1625<sup>3</sup> tato ulice ještě neexistovala). Mělo by to však být přesně na rohu ulice Servandoni (na naší mapě značeno »Ulice?«), protože právě naproti domu svého přítele d'Artagnan zahlédl jakýsi stín, který vycházel z ulice Servandoni (později se v románu dočteme, že to byla Constance Bonacieuxová).

Běda, běda – náš empirický čtenář bude jistě pohnut při zmínce o ulici Servandoni, protože tam žil Roland Barthes, avšak Aramis tam bydlet nemohl, protože děj se odehrává roku 1625, a florentský architekt Giovanni Niccolò Servandoni se narodil roku 1695, průčelí chrámu Saint-Sulpice navrhl v roce 1733 a ulice byla po něm pojmenována teprve roku 1806.

Ačkoliv Dumas věděl i to, že ulice du Cherche-Midi se

tehdy jmenovala Chasse-Midi, pokud jde o ulici Servandoni, mýlil se. Na tom by nezáleželo, pokud by se tato záležitost týkala jen empirického autora Dumase. Ovšem text je tu, jako poslušní čtenáři se musíme řídit instrukcemi a očitáme se tak v naprosté reálné Paříži, totožné s Paříží roku 1625, až na to, že se tu objevuje ulice, která tehdy ještě nemohla existovat.

Je známo, že logikové a filosofové jazyka se často zabývali otázkou ontologického statutu fiktivních postav (stejně jako fiktivních objektů a událostí), a není proto od věci ptát se, co znamená, řekneme-li, že »*p* je pravda«, když *p* je propozice, která odkazuje nikoliv k reálnému světu, nýbrž ke světu fiktivnímu. V mé předchozí přednášce jsme se rozhodli dát na ten nejběžnější názor. Ať zastáváte jakýkoliv filosofický směr, řeknete, že ve fiktivním světě Arthura Conana Doylea je Sherlock Holmes starým mládencem. Kdyby v jednom z příběhů Holmes zničehonic požádal Watsona, aby zamluvil tři jízdenky, protože se vydává s paní Holmesovou po stopách Dr. Moriartyho, považovali bychom to přinejmenším za trochu překvapivé. Dovolte mi použít velmi syrový koncept pravdy: není pravda, že Holmes je ženat, tak jako není pravda, že Empire State Building je v Berlíně. A tečka.

Můžeme však se stejnou jistotou tvrdit, že není pravda, že Aramis žije na rohu ulice Servandoni? Samozřejmě, mohli bychom tvrdit, že vše bude v pořádku, když prostě řekneme, že v možném světě *Tří mušketýrů* Aramis bydlí na rohu jisté ulice X, a jen díky omylu empirického autora se

tato ulice jmenuje Servandoni, ale ve skutečnosti se zřejmě jmenovala nějak jinak. Keith Donnellan nás přesvědčil, že když si člověk myslí a setrvává v omylu, že Jones zavraždil Smitha, jakmile se zmíní o Smithově vrahovi, má zajisté na myslí Jonese, i když ten je neviný<sup>4</sup>.

Náš případ je však složitější. Kde je ulice des Fossoyeurs, v níž bydlel d'Artagnan? Tato ulice v 17. století existovala, dnes však již neexistuje, a to z velmi jednoduchého důvodu – bývalá ulice des Fossoyeurs se dnes jmenuje ulice Servandoni. Čili (1) Aramis bydlí v ulici, která se v roce 1625 jmenovala jinak, a (2) d'Artagnan bydlí ve stejné ulici jako Aramis a neví o tom. Z ontologického hlediska se d'Artagnan ocitá ve vskutku velice zvláštní situaci: myslí si, že v jeho Paříži roku 1625 jsou dvě ulice s rozdílnými jmény, zatímco existovala jen jedna s jedním jménem. Řekněme, že takovýto omyl není nepravděpodobný. Lidsstvo po mnohá staletí věřilo, že u jižního pobřeží Indie leží dva velké ostrovy: Cejlon a Taprobane. Kartografové je v 16. století oba zakreslili. Později se ukázalo, že toto zdvojení bylo důsledkem imaginativní interpretace popisů různých cestovatelů a že ve skutečnosti je tu pouze jeden ostrov. Obdobně se myslelo, že Jitřenka je něco jiného než Večernice (říkalo se jim Hesperus a Phosphorus); ve skutečnosti jde o jediné nebeské těleso – o Venuši.

Nicméně tohle d'Artagnanově situaci tak docela neodpovídá. My pozemšťané vidíme dvě entity, Hesperus a Phosphorus, zdálky, ve dvou různých částech dne, a je pochopitelné, že jsme se dopustili či se stále dopouštíme té

chyby a věříme tomu, že jde o dva různé objekty. Kdybychom však obývali Phosphorus, stěží bychom mohli věřit v existenci Hesperu, protože by jej nikdo nikdy neviděl zářit na obloze. Problémem Phosphoru a Hesperu se zabýval Frege a jiní pozemští filosofové, ale neexistuje pro filosofy z Phosphoru, jsou-li tam jací. Jako empirický autor, který udělal zřetelně chybu, je Dumas v téže situaci jako pozemští filosofové. Ovšem d'Artagnan je ve svém možném světě v situaci filosofů z Phosphoru. Pokud je v ulici, jež se dnes jmenuje Servandoni, musí vědět, že je v ulici des Fossoyeurs, v ulici, kde bydlí. Jak si tedy může myslet, že je to jiná ulice, ta, v níž bydlí Aramis?

Kdyby byli *Tři mušketýři* vědeckofantastickým románem (či příkladem tzv. self-voiding fiction), neměli bychom žádný problém. Klidně bych mohl napsat příběh o kosmickém navigátorovi, který odstartuje z Jitřenky 1. ledna 2001 a přistane na Večernici 1. ledna 1999. Můj příběh by stvořil existenci paralelních světů, mezi nimiž je časový rozdíl dvou let. Jedna z planet se jmenuje Jitřenka, má milion obyvatel a krále jménem Stan Laurel. Ta druhá je Večernice, má milion obyvatel minus jedna (na Večernici není Stan Laurel, protože je to republika), jsou to tíž obyvatelé jako na Jitřence (mají stejná jména, stejné vlastnosti, stejné individuální příběhy, stejné rodinné vztahy). Nebo bych si mohl představit, že tento kosmický navigátor cestuje zpět v čase a přistává na minulé Jitřence, když se ještě jmenovala Večernice, právě půl hodiny před tím, než se její obyvatelé rozhodnou změnit její jméno.

Ovšem jednou ze základních úmluv týkajících se každého historického románu je, že bez ohledu na to, kolik smyšlených postav v příběhu je, všechno ostatní musí více či méně odpovídat tomu, co se v oné době událo v reálném světě.

Dobrym řešením naší hádanky může být tohle: podle nějakých map to vypadá, že přinejmenším okolo roku 1636 se ulice des Fossoyeurs jmenovala od jistého místa jižním směrem ulice du Pied de Biche – d'Artagnan tedy bydlí v ulici des Fossoyeurs a Aramis v ulici du Pied de Biche. D'Artagnan, který si myslí, že ty dvě ulice jsou různé, protože mají odlišná jména, ví, že bydlí v ulici, která je pokračováním ulice, kde žije Aramis, a jen omylem se domnívá, že se Aramisova ulice jmenuje Servandoni namísto du Pied de Biche. Proč ne? Možná se setkal s Florentánem jménem Servandoni, pradědečkem architekta, který postavil Saint-Sulpice, a paměť ho zklamala.

Ovšem text nám neříká, že d'Artagnan přichází někam, »o čem si myslí«, že je ulicí Servandoni. Text nám sdělí, že přichází na místo, o němž by si měl čtenář myslet, že je to ulice Servandoni. Jak vyřešit tuhle pořádně zamotanou situaci? Tím, že přijmeme myšlenku, že až dosud jsem karikoval diskuse o ontologii fiktivních postav. Ve skutečnosti nás nezajímá ontologie možných světů a jejich obyvatel (což je uznávaný problém v diskusích o modální logice), ale postavení čtenáře.

To, že Holmes není ženatý, víme z příběhů o něm, tedy z korpusu fikce. Naopak, že ulice Servandoni nemohla

roku 1625 existovat, víme jen z Encyklopedie, a z hlediska světa textu je Encyklopedie sbírkou nepodstatných klepů. Když se nad tím na chvíli zamyslíme, jde o tentýž druh problému, jaký představoval vlk v Červené Karkulce. Jakozto empiričtí čtenáři dobře víme, že vlci nemluví, ovšem jako modeloví čtenáři musíme souhlasit s tím, že žijeme ve světě, kde vlci mluví. Akceptujeme-li to, že v lese jsou mluvící vlci, proč nemůžeme přijmout i to, že roku 1625 byla v Paříži ulice Servandoni? Ve skutečnosti právě tohle děláme a budete to dělat dál, když si znovu přečtete Tři mušketýry, dokonce i po mých odhaleních.

V knihách *Meze interpretace* a *Interpretace a přílišná interpretace* jsem trval na rozdílu mezi interpretováním textu a užíváním textu, avšak řekl jsem, že není zakázáno použít textu ke snění. V této přednášce jsem »použil« Tři mušketýry, abych mohl prožít vzrušující dobrodružství ve světě historie a učnosti. Musím přiznat, že jsem si vychutnával procházky pařížskými ulicemi, když jsem pátral po těch, které zmiňuje Dumas, a bavilo mne studovat plány města ze 17. století (mimořádně všechny byly velice nepřesné). S literárním textem si můžete dělat, co se vám zlíbí. Bavi- lo mě hrát si na paranoidního čtenáře a kontrolovat, jestli Paříž 17. století odpovídá Dumasovu popisu.

Ale když jsem tohle dělal, nechoval jsem se jako modelový čtenář, a dokonce ani jako normální empirický čtenář. Abyste zjistili, kdo byl Servandoni, musíte toho dost vědět o výtvarném umění, a abyste věděli, že ulice des Fossoyeurs je dnes ulice Servandoni, musíte získat řadu specializova-

ných vědomostí. Dumasův text, který se prezentuje skrze stylistické znaky jako populární historický román, nepředpokládá tak vzdělaného čtenáře. Dumasovi modeloví čtenáři tedy nemusí znát tento irelevantní detail (tj. že roku 1625 se ulice Servandoni jmenovala des Fossoyeurs) a mohou dále nerušeně a spokojeně číst.

Řeší tohle všechno? Ani zdaleka. Představme si, že by Dumas nechal d'Artagnana odejít z rezidence pana de Tréville v ulici du Vieux-Colombier a odbočit ulicí Bonaparte (která v oné době už existovala – byla kolmá k ulici du Vieux-Colombier a rovnoběžná s ulicí Férou, a v těch dobách se jmenovala rue du Pot de Fer). Ale ne, to by bylo už příliš. Buď bychom knihu s hněvem zahodili anebo bychom ji zkusili znovu číst v přesvědčení, že jsme udělali chybu, když jsme se považovali za modelové čtenáře historického románu. Neměli bychom co do činění s historickým románem, ale s jedním z těch příběhů, kterým říkáme nečasové (*uchronian*), tj. příběhů, které se odehrávají v dějinách, jež jsou postaveny na hlavu: Julius Caesar šermuje s Napoleonem, Euklidovi se nakonec podaří dokázat Fermatův princip.

Proč je pro nás nepřijatelné, aby d'Artagnan kráčel ulicí Bonaparte, když akceptujeme, že jde ulicí Servandoni? To je jasné. Téměř každý ví, že ulice Bonaparte nemohla v 17. století existovat, ale téměř nikdo neví, že nemohla existovat ulice Servandoni, nevěděl to ani sám Dumas.

Náš problém se tedy netýká tolik ontologie postav žijících ve světech fikce jako organizace encyklopedických

znalostí modelového čtenáře. Předpokládaný modelový čtenář *Tří mušketýrů* má docela rád historické rekonstrukce (nejsou-li přes příliš vědecké) a ví, kdo to byl Bonaparte. Má jen nejasnou představu o rozdílech mezi vládou Ludvíka XIII. a Ludvíka XIV., takže autor mu dodává mnoho informací jak na začátku vypravování, tak během příběhu. Nemá v úmyslu bádát ve francouzském Národním archívu, aby se dozvěděl, zda v té době skutečně žil nějaký hrabě de Rochefort. Měl by vědět, že v té době už byla objevena Amerika? Text o tom nic ani neříká, ani nic nenažnačuje, ale lze předpokládat, že kdyby se měl d'Artagnan setkat v ulici Servandoni s Kryštofem Kolumbem, čtenář by se podivil. «By» proto, že je to pouze má domněnka. Jistě najdeme čtenáře, kteří jsou ochotni uvěřit tomu, že Kolumbus byl d'Artagnanovým současníkem, protože existují čtenáři, pro něž vše, co není nyní, je »minulostí«, a tato minulost pro ně může být velice mlhavá. Řekli jsme, že text předpokládá určitý rozsah čtenářových vědomostí – jeho Encyklopedie, tento rozsah je však dost těžké vymezit.

První příklad, který mi vytane na mysl, jsou *Pláčky nad Finneganem*, text, který předpokládá, potřebuje a vyžaduje čtenáře obdařeného nekonečnou encyklopedickou kompetencí, nadřazenou vědomostem empirického autora Jamese Joyce – čtenáře schopného odhalit narážky a sémantické spojnice i tam, kde unikly pozornosti empirického autora. Ve skutečnosti tento text předpokládá (slovy Jamese Joyce) »ideálního čtenáře postiženého ideální nespavos-



«. Dumas neočekával čtenáře jako jsem já, čtenáře, který zjišťuje, kudy vedla ulice des Fossoyeurs – naopak, takový čtenář by ho rozlítil. Naproti tomu Joyce (i když les v *Placích nad Finneganem* je potenciálně nekonečný, takže jakmile do něj jednou vstoupíte, už se nedostanete ven) si přál čtenáře, který je schopen kdykoliv z tohoto lesa vyjít a přemýšlet o jiných lesích, o nekonečném pralese univerzální kultury a *intertextovosti*.

Lze říci, že každý literární text projektuje takového modelového čtenáře, tak podobného Borgesovu »Funesovi se zázračnou pamětí«? Zajisté nikoliv. Čtenáři Červené Karulky nemusí vědět, kdo to byl Giordano Bruno, zatímco čtenáři *Pláček nad Finneganem* určitě ano. Jaký je tedy rozsah všeobecných znalostí, které po nás vyžaduje »běžné« narativní dílo?

Roger Schank a Peter Childers nám ve své knize *Cognitive Computer* umožňují přistoupit k tomuto problému z jiného hlediska: jaký rozsah informací je třeba dát k dispozici stroji, aby uměl psát (a chápat) ezopovské bajky?<sup>5</sup>

V programu Tale-Spin začali nejprve s malou encyklopedií. Počítači bylo vysvětleno (na množině problémových situací), jak může medvěd získávat med.

Na počátku počítačových zkoušek se zeptal medvěd Joe ptáčka Irvinga, kde najde med, a Irving mu odpověděl, že »v dubu je úl«. Ovšem v jednom z prvních příběhů generovaných počítačem byl medvěd Joe mrzutý, protože si myslel, že mu Irving neodpověděl. V jeho encyklopedické kompetenci chyběla informace, že občas lze označit výskytisté

potravy metonymicky, tedy pojmenováním zdroje potravy namísto potravy samé. Proust oceňoval Flauberta za to, když napsal, že paní Bovaryová se posunula blíže ke krbu, a za to, že považoval za zbytečné sdělovat čtenářům, že jí bylo zima. Flaubert považoval za naprosto jasné, že jeho čtenáři vědí, že z krbu sálá teplo. Naproti tomu si Schank s Childersem uvědomili, že při práci s počítačem musí být explicitnější, a tak mu předali informaci o vztahu mezi potravou a jejím zdrojem. Ovšem když ptáček Irving opakoval, že v dubu je úl, medvěd Joe šel k dubu a celý úl sežral. Jeho vědomosti byly stále ještě neúplné. Bylo třeba vysvětlit mu rozdíl mezi zdrojem jako nádobou a zdrojem jako objektem, protože »najít ledničku, když máš hlad, má cenu jenom tehdy, když víš, že se musíš podívat dovnitř a ne ji sníst. Nic z toho počítač nechápe.«<sup>6</sup>

K další nečekané věci došlo, když počítač poučili, jak použít jistých prostředků k dosažení jistých cílů (například: »chce-li hrdina nějakou věc, jedna z možností je zkusit vyjednat s majitelem oné věci«). A stalo se toto:

Medvěd Joe dostal hlad. Zeptal se Irvinga, kde by našel nějaký med. Irving mu to nechtěl říct, a tak mu Joe nabídl, že když mu to poví, donese mu červa. Irving souhlasil. Jenže Joe nevěděl, kde jsou červi, tak se zeptal Irvinga, ale ten mu to nechtěl povědět. Tak mu Joe nabídl, že mu donese červa, když mu poví, kde je hledat. Irving souhlasil. Jenže Joe nevěděl, kde hledat červy, a tak se zeptal Irvinga, ale ten mu to nechtěl prozradit. Tak mu slíbil, že když mu řekne, kde žijí červi, donese mu za to červa...<sup>7</sup>

Abychom se vyhnuli této smyčce, je počítači třeba sdělit »neudávej postavě cíl, když už jej má (to jest pokud se o něj již neúspěšně pokusila), ale zkus něco jiného.« Ale dokonce i tyto instrukce způsobily problémy, protože šly špatně dohromady s dalšími informacemi, jako například: »Pokud má postava hlad a vidí potravu, chce ji sníst. Pokud se postava snaží získat potravu a neuspěje, pak z nedostatku potravy onemocní.«

Toto je příběh, který »vymyslel« počítač. Kmotr Lišák viděl Kmotru Vránu, jak sedí na větvi a v zobáku drží kus sýra. Lišák měl hlad a chtěl sýr sníst, a tak přemluvil Kmotru Vránu, aby zazpívala. Kmotra otevřela zobák a sýr spadl na zem. Jakmile byl sýr na zemi, Lišák se naň znovu podíval a za normálních okolností bychom čekali, že ho bude chtít sníst. Ovšem počítači byl zadán příkaz nedávat postavě stejný cíl dvakrát, a tak Lišák nemohl ukojit hlad a onemocněl. Chudák malá. Ale co se stalo Kmotře Vráně?

Kmotra Vrána viděla na zemi sýr a dostala hlad. Věděla ale, že jí ten sýr patří. Byla sama k sobě čestná, a tak se rozhodla, že se sýra nevzdá. Nechtěla sama sebe obelhat, ani sama se sebou soutěžit, ale byla si vědoma toho, že se dokáže ovládnout, a tak se rozhodla, že si sýr nevezme. Nenapadl jí jediný dobrý důvod, pro který by si měla sýr dopřát (kdyby to udělala, tak by o sýr přišla), a tak si řekla, že když sní sýr, dopřeje si za to červa. To znělo dobře, ale nevěděla, kde červy hledat. A tak si řekla: »Kmotra, víte, kde jsou červi?« Ale to samozřejmě nevěděla, a tak... (a tak dále).<sup>8</sup>

Abyste mohli číst bajku, musíte opravdu hodně vědět. Ale nehleď na to, kolik toho museli Schank s Childersem počítač naučit, nemuseli mu říct, kde je ulice Servandoni. Svět medvěda Joea byl vždycky jenom malým světem.

K tomu, abychom mohli číst literární dílo, musíme mít aspoň nějakou povědomost o ekonomických kritériích, které ovládají svět fikce. Ta kritéria tam nejsou – či spíše jako v každém hermeneutickém kruhu je musíme předpokládat, i tehdy, když se je pokoušíme vyvodit z textu. Z tohoto důvodu je čtení jako sázka. Sázíte se, že budete věrni tomu, co naznačuje hlas, který tyto náznaky nevyslovuje explicitně.

Vraťme se k Dumasovi a zkusme jej číst, jako bychom byli čtenáři odchovaní *Plačkami nad Finneganem*, neboli jako kdybychom byli oprávněni hledat všude důkazy a vodítka k narážkám a sémantickým zkratům. Pokusme se o nadbytečnou interpretaci *Tři mušketýři*.

Mohli bychom se domnívat, že pojmenování ulice na ulici Servandoni nebyl omyl, ale jakási stopa, narážka svědčící o tom, že Dumas toto jméno vsunul do textu, aby zvýšil ostrážitost svých čtenářů. Chtěl, aby si uvědomili, že v každém literárním textu je základní rozpor jednoduše proto, že se tolik snaží, aby se svět fikce shodoval se světem reálným. Dumas chtěl demonstrovat, že každá fikce je tzv. self-voiding fikce. Název kapitoly »Intrika se ještě více zamotává« se nevztahuje jen k milostným pletkám d'Artagnana či královny, ale i k povaze vypravování samého.

Zde vcházejí do hry ona ekonomická hlediska. Řekli

jsme, že Nerval chtěl, abychom rekonstruovali jeho příběh, což můžeme tvrdit, protože text Sylvie obsahuje přechýšlí časových signálů. Stěží se dá uvěřit, že tyto signály jsou náhodné. Stěží může jít o pouhou náhodu, že jediný přesný časový údaj se objeví až na konci novely. Jako bychom tím byli vyzváni k novému čtení díla, abychom znovu objevili časový sled příběhu, který vypravěč ztratil a my ještě nenašli. Časové signály roztroušené v celém Nervalově textu se objevují v klíčových momentech děje, právě když má čtenář pocit, že se ztratil. Tyto signály fungují jako matná, avšak ještě rozeznatelná světla semaforu na křižovatce ponořené do mlhy. Na druhé straně, ten kdo by hledal v Dumasovi anachronismy, našel by jich dost, ale žádný z nich na velmi strategickém místě. V 11. kapitole se hlas vypravěče soustředí na d'Artagnanovu žárlivost, drama, které by se nezměnilo, bez ohledu na to, kterou ulicí šel. Opravdu, pozorujeme, že se celá kapitola točí kolem záměny identity: nejprve zahlédne stín, v němž posléze rozpozná paní Bonacieuxovou, ta pak s někým hovoří, d'Artagnan se domnívá, že s Aramisem, nato zjišťujeme, že ten někdo je žena, v závěru kapitoly paní Bonacieuxovou doprovází někdo, v kom d'Artagnan vidí jejího milence, ovšem pak odhalíme, že je to lord Buckingham, milenec královnin... Proč si nemyslet, že ty zmatky s ulicemi nejsou záměrné, že jde o symbol a alegorii zmatků okolo lidí, a že mezi těmito dvěma druhy nedorozumění existují jemné paralely? Odpověď zní, že v celém románu za případy záměny osob následuje vždy náhlé odhalení, jak je v lidových

románech 19. století zvykem. D'Artagnan vidí v každém kolemjdoucím cizinci neustále neslavně známého muže z Meungu, mnohokrát si myslí, že je mu paní Bonacieuxová nevěrná, aby pak zjistil, že je nevinná jako anděl. Athos rozpozná v Mylady Annu de Breuil, s níž se před lety oženil, než odhalil, že je kriminálnice. Mylady pozná v katovi z Lille bratra muže, kterého zničila. A tak dále. Anachronismus v případě ulice Servandoni ovšem vysvětlen není, takže Aramis nadále bydlí v onom neznámu až do konce románu a zřejmě i potom. Jestliže podle pravidel romantických špionážních románů 19. století půjdeme po trase Servandoni, ocitneme se ve slepé uličce.

Až dosud jsme prováděli jakási zábavná mentální cvičení a ptali se sami sebe, co by se stalo, kdyby nám Nerval sdělil, že drožku netáhl kůň, kdyby Rex Stout umístil Alexanderplatz do New Yorku, kdyby Dumas nechal d'Artagnana odbočit do ulice Bonaparte. V pořádku, pobavili jsme se, jak to občas dělávají filosofové. Nesmíme však zapomenout, že Nerval nikdy neřekl, že drožka byla bez koně, Stout Alexanderplatz do New Yorku neumístil a že d'Artagnan do ulice Bonaparte neodbočil.

Rozsah všeobecných vědomostí, jež jsou vyžadovány od čtenáře (omezení stanovená potenciálně neomezené velikosti maximální encyklopedie, kterou si nikdo z nás nikdy neosvojí) je vymezen literárním textem. Dumasův modelový čtenář by snad mohl vědět, že v roce 1625 nemohla být žádná ulice pojmenována po Bonapartovi, a Dumas se této chyby opravdu nedopustil. Asi se nepředpokládá, že tentýž

čtenář ví, kdo byl Servandoni, a proto si může Dumas dovolit zmínit se o něm na nesprávném místě. Literární text počítá s určitými duševními schopnostmi čtenáře a ty ostatní vytváří. Pokud jde o zbytek, text zůstává velmi vágní, což ovšem neznamená, že jsme povinni prozkoumat celou obrovskou Encyklopedii.

Přesný rozsah vědomostí, které text od čtenáře vyžaduje, zůstává předmětem spekulací. Zjistit jej znamená odhalit strategii modelového autora, tedy ne mrtvolu zamotanou v koberci, ale pravidlo, podle něhož můžeme v koberci fikce vystopovat mnoho postav.

Jaké plyne z tohoto příběhu ponaučení? To, že literární texty přicházejí na pomoc naší metafyzické úzkoprsosti. Žijeme ve velkém labyrintu reálného světa, který je větší a složitější než svět Červené Karkulky. Je to svět, jehož stezky jsme dosud zcela nezmapovali a jehož celkovou strukturu nedokážeme popsat. V naději, že pravidla existují, lidstvo po staletí spekovalo o tom, zda má tento labyrint autora anebo více autorů. Přemýšlelo o Bohu, či o bozích, jako by to byli empiričtí autoři, vypravěči nebo modeloví autoři. Lidé se ptali, jak může empirické božstvo vypadat – jestli má plnovous, jestli je to On, Ona či nějaké Ono, zda se narodilo či existovalo vždy, a dokonce se (dnes) ptáme, není-li mrtvé. Vždy se pátralo po Bohu jako po Vypravěči – hledal se ve vnitřnostech zvířat, v poletování ptáků, v hořícím keři, v první větě Desatera. Někteří však (samozřejmě filosofové, ale také přívrženci mnoha náboženství) hledali Boha jako Modelového autora – to

Jest Boha jako Pravidlo hry, jako Zákon, Princip, který činí či jednoho dne učiní labyrint světa srozumitelným. Božství je v tomto případě něco, co musíme objevit zároveň se zjištěním, proč v tomto labyrintu jsme a kterou cestou se v něm máme dát.

V dovětku ke *Jménu růže* jsem napsal, že máme rádi detektivky, protože kladou stejnou otázku jako filosofie a náboženství: »Kdo to udělal?«<sup>9</sup> Ovšem tohle je metafyzika pro prvoplánového čtenáře. Čtenář vyšší úrovně žádá víc: Jak musím identifikovat (přibližně, odhadem) či dokonce jak musím vytvořit Modelového autora, aby moje čtení dávalo smysl? Štěpán Dedalus se ptal: Když někdo vztekle seká do dřevěného špaluku a vyseká tam podobu krávy, je ta podoba umělecké dílo? Jestli ne, proč?<sup>10</sup> Protože jsme formulovali poetiku *ready-made*, známe dnes odpověď: ten nahodilý tvar je uměleckým dílem, pokud si za ním dokážeme představit rezbářskou strategii jeho autora. Jde o krajní případ, kdy stát se dobrým čtenářem znamená nezbytně také stát se dobrým autorem. Je to ovšem krajní případ, který dokonale vyjadřuje to nerozdělitelné pouto, dialektický vztah mezi autorem a modelovým čtenářem.

V této dialektice musíme následovat zásadu delfské věštírny: Poznej sám sebe. A protože, jak připomíná Hérakleitos, »Pán, jehož prorok je v Delfách, nemluví ani neskrývá tajemství, ale naznačuje prostřednictvím znamení«, vědomosti, které hledáme, jsou neomezené, protože na sebe berou formu nekonečného dotazování.

Takové dotazování, i když je potenciálně nekonečné, je omezeno zkráceným rozsahem Encyklopedie, již vyžaduje literární dílo; zatímco nevíme jistě, zda reálný svět spolu s nekonečným počtem možných dvojnůk je nekonečný a omezený anebo konečný a neomezený. Je tu však ještě další důvod, proč se ve fikci cítíme z metafyzického hlediska lépe než v realitě. Existuje zlaté pravidlo, na něž spoléhají dekódovači a dešifrátoři – a to, že každou tajnou zprávu lze dešifrovat za podmínky, že víme, že se jedná o zprávu. Problém s reálným světem tkví v tom, že se lidstvo odnepaměti ptá, je-li tu nějaké poselství, a pokud ano, má-li smysl. Pokud jde o literární světy, nepochybuje me o tom, že je v nich poselství skryto a že autor jako stvořitel stojí za nimi a v nich jako množina instrukcí pro čtenáře.

Čili – naše hledání modelového autora je náhražka za ono jiné hledání, v jehož průběhu se Obraz Otce rozpívá do Mlhoviny Nekonečna, a my se nikdy nepřestaneme ptát, proč je tam spíše něco než nic.

### Poznámky

1. Lucrecia Escudero: »Malvine: Il Gran Racconto« (Diss.: Università degli Studi di Bologna, Dottorato di Ricerca in Semiotica, 4 Ciclo, 1992).
2. Umberto Eco (a Patrizia Violi): »Presuppositions«, in *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), ss. 253–260.
3. Kontroloval jsem mapu Paříže z roku 1609, na které se

- některé ze jmenovaných ulic neobjevují anebo se jmenují jinak. V dokumentu *Estat, noms et nombre de toutes les rues de Paris en 1636*, připraveném Alfredem Franklinem (Paříž: Léon Willem, 1873; Editions de Paris, 1988), se objevují jména, která byla použita roku 1716 (podle mapy, kterou jsem našel). Bereme-li v úvahu, že většina map se řídí spíše estetickými měřítky a nezachycuje jména méně významných ulic, myslím, že moje rekonstrukce se blíží situaci roku 1625.
4. Keith S. Donnellan: »Reference and Definite Descriptions«, *Philosophical Review* 75 (1966), ss. 281–304.
  5. Roger C. Schank (a Peter G. Childers): *The Cognitive Computer* (Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1984), ss. 81–89.
  6. *Ibid.*, s. 83.
  7. *Ibid.*, s. 85.
  8. *Ibid.*, s. 86.
  9. Umberto Eco: »Postscript« to *The Name of the Rose*, trans. William Weaver (New York: Harcourt Brace, 1984).
  10. James Joyce: *Portrét umělce v jinošských letech*. Přeložil Aloys Skoumal. Odeon, Praha 1983. s. 249.

## Smyšlené Protokoly

Jestliže se v literárním světě cítíme tak dobře, proč nezkusit číst reálný svět tak, jako by byl dílem fikce? Anebo naopak – jsou-li literární světy tak malé a zdánlivě pohodlné, proč nevytvořit fiktivní světy, které by byly stejně složité, plné protikladů a provokativní jako svět reálný?

Dovolte mi odpovědět nejprve na druhou otázku: Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce to zajisté učinili. Také Nerval. Když píšete o »otevřených dílech«, mám na mysli právě literární díla, která usilují o to být stejně záhadná jako život. Je pravda, že v *Sylvii* víme jistě, že Adriena zemřela roku 1832 (zatímco stejně jistě nevíme, že Napoleon zemřel v roce 1821 – protože mohl být tajně unesen ze Svaté Heleny Juliánem Sorelem a na jeho místě mohl zůstat dvojník, posléze mohl žít pod jménem tatíka Boubely v Loisy, kde se setkal roku 1830 s vypravěčem). Zbytek příběhu Sylvie – všechno to vzájemné prolínání života a snu, minulosti a přítomnosti – se podobá spíše nejistotám, které převládají v našem každodenním životě, než oně zarputilé jistotě, s níž, spolu se Scarlett O'Harovou, víme, že zítra bude další den.

Nyní odpovím na první otázku. V knize *Otevřené dílo* jsem se zabýval strategií přímých televizních přenosů, které se snaží zarámovat náhodný běh událostí tím, že jim udělí narativní strukturu. Poznamenal jsem, že život se více podobá tomu v Joyceově *Odyseovi* než ve *Třech mušketýrech* – a přesto o něm uvažujeme raději z hlediska *Tří* → 0

mušketýrů než z hlediska *Odyseea*<sup>1</sup>. Zdá se, že má postava z *Foucaultova kyvadla*, Jacopo Belbo, chválí tento přirozený sklon, když říká:

Vždycky jsem si myslel, že pravý dandy by se nikdy nespustil se Scarlett O'Harovou, s Konstancí Bonacieuxovou... Já jsem si například se škvárem rád pohrával v domnění, že podnikám výlet někam mimo život... Věci se však mají jinak. ... Pravdu měl Proust: život vyjadřuje líp odhrvačka než Missa Solemnis. Umění... ukazuje nám svět takový, jakým by ho umělci chtěli mít. Škvár předstírá, že to nemyslí vážně, a přitom nám ten svět ukazuje takový, jaký opravdu je nebo aspoň bude. Ženy se podobají spíš Mylady než Lucii Mondellové, Fu Manču je skutečnější než Nathan Moudrý a Historie je mnohem blíží tomu, co vypravuje Sue, než tomu, co nám předkládal Hegel.<sup>2</sup>

Jistě hořká poznámka od člověka, který ztratil iluze. Vystihuje však naši přirozenou tendenci interpretovat, co se s námi děje z hlediska, kterému Barthes říkal *«texte lisible»*, čitelný text. Protože se zdá, že fikce je mnohem příjemnějším prostředím než život, snažíme se číst život, jako by byl literárním dílem.

Ve své poslední přednášce se budu zabývat rozličnými případy, kdy jsme nuceni zaměnit fikci a život – číst život, jako by šlo o fikci, číst fikci, jako by byla životem. Některé z těchto záměn jsou příjemné a nevinné, některé jsou na-prosto nezbytné a z některých jde strach.

Roku 1934 uveřejnil Carlo Emilio Gadda v novinách článek popisující milánská jatka. Protože Gadda byl velký spisovatel, byl i tento článek vybranou ukázkou prózy. Andreea Bonomiová nedávno navrhla zajímavý experiment<sup>3</sup>. Představte si, že by článek vůbec nezmínil Milán, ale hovořil prostě o »tomto městě«, že by zůstal ve strojopise mezi Gaddovými nepublikovanými statěmi, a že by ho nyní objevila nějaká badatelka a nevěděla by jistě, zda jde o popis fragmentu reálného světa či o fikci. Ona se tedy neptá sama sebe, zda jsou tvrzení v textu pravdivá či ne. Spíše ji baví rekonstruovat svět, svět jatek nějakého nejmenovaného – a snad jen imaginárního – města. Později badatelka objeví v archívu milánských jatek jinou kopii tohoto článku, na niž ředitel jatek napsal před mnoha lety poznámku na okraj: »Toto je zcela přesný popis.« Takže Gaddův text je údajně věrnou zprávou o určitém místě, které existuje v reálném světě. Bonomiová poznamenává, že ačkoliv je badatelka nucena změnit názor na povahu textu, nemusí jej znovu číst. Svět, který článek popisuje, jeho obyvatelé i všechny rysy tohoto světa a jeho obyvatel jsou stejné. Badatelka pouze jednoduše převede toto zpodobnění do reality. Jak říká Bonomiová: »Abychom pochopili obsah zprávy popisující určitý stav věcí, nemusíme na tento obsah aplikovat kategorie pravdivosti či nepravdivosti.«

Toto tvrzení není tak obvyklé. Když ve skutečnosti posloucháme nebo čteme nějaký text, máme sklon si myslet, že mluvčí či pisatel nám chce sdělit něco, co máme pokládat za pravdivé, a proto jsme připraveni hodnotit jeho tvr-

zení v rámci kategorií pravdivosti a nepravdivosti. Podobně si obvykle myslíme, že pouze ve výjimečných případech – když se objevuje signál, že jde o fikci – potlačíme pochybnosti a připravíme se na vstup do imaginárního světa. Navržený experiment s Gaddovým textem naopak dokazuje, že když nasloucháme řadě tvrzení o tom, co se někomu přihodilo tam či onde, zpočátku spoluvytváříme svět, který má určitou vnitřní soudržnost, a teprve později se rozhodneme, zda brát tato tvrzení jako popis reálného světa nebo světa imaginárního.

Tento názor zpochybňuje rozlišení navrhované mnoha teoretiky – totiž rozdílu mezi přirozeným a umělým vypravováním. <sup>4</sup> Přirozené vypravování popisuje události, k nimž skutečně došlo (či o nichž mluvčí tvrdí, buď záměrně či omylem, že se vskutku odehrály). Příkladem přirozeného vypravování je moje vypravování o tom, co se mi stalo včera, zpráva v novinách či dokonce Gibbonův *Úpadek a pád říše římské*. Příkladem umělého vypravování je beletrie, která pouze předstírá, že vypovídá pravdivě o skutečném světě, anebo tvrdí, že sděluje pravdu o fiktivním světě.

Umělé vypravování obvykle poznáme díky »paratextu«, tj. díky vnějším sdělením, která text obklopují. Typickým paratextovým znakem je označení »román« na obálce knihy. Někdy tuto funkci plní dokonce jméno autora. V 19. století čtenáři věděli, že kniha, na jejíž titulní straně stálo, že ji napsal »autor knihy Waverley«, je zcela jistě dílem fikce. Nejzřetelnějším textovým (tzn. vnitřním) znakem fikce je úvodní fráze typu »Bylo nebylo«.

Věci však nejsou tak jednoznačné, jak by se mohlo z teoretického pohledu zdát. Vezměme si např. historický incident, který v roce 1940 vyvolal Orson Welles nepravdivým rozhlasovým vysíláním o invazi z Marsu. Nedorozumění a dokonce panika vznikly na základě toho, že někteří posluchači věřili, že všechny rozhlasové zprávy jsou příkladem přirozeného vypravování, zatímco Welles se domníval, že posluchačům poskytl dostatečný počet signálů, že se jedná o fikci. Mnoho posluchačů si ovšem vyladilo své přijímače až po začátku vysílání. Jiní zase nepochopili znamení signalizující fikci, a přenesli tak obsah vysílání do reálného světa.

Můj přítel Giorgio Celli, spisovatel a profesor entomologie, kdysi napsal povídku o dokonalém zločinu. V tom příběhu vystupoval on i já. Celli (jako literární postava) vstříkl injekční stříkačkou do tuby se zubní pastou chemickou látku, která sexuálně přitahuje vosy. Eco (literární postava) si před spaním vyčistil touto pastou zuby a trochu pasty mu ulpělo na rtech. Roje sexuálně vzrušených vos tak byly přilákány na jeho tvář a nebohý Eco nepřežil útok jejich žihadel. Povídka byla otištěna na třetí straně boloňských novin *Il resto del Carlino*. Jak možná víte či nevíte, italské noviny, alespoň donedávna, obvykle věnovaly stranu tři umění a dopisům. Článek (takzvaný »elzeviro«) v levém sloupci na této straně býval buď recenzí, krátkým esejem či dokonce mohlo jít o povídku. Celliho povídka se objevila jako hlavní literární zpráva pod názvem »Jak jsem zavraždil Umberta Eca«. Vydavatelé byli



zřejmě přesvědčení, že čtenáři vědí, že vše, co je v novinách, je míněno vážně s výjimkou článků na literární stránce, které je nutno anebo možno chápat jako příklady umělého vyprávění.

Ovšem když jsem toho rána vešel do kavárny poblíž svého domu, zdravili mě číšníci s radostí a úlevou, protože si mysleli, že mě Celli skutečně zabil. Připisoval jsem to tomu, že jejich kulturní zázemí není takové, aby znali žurnalistické konvence. Později toho dne jsem však náhodou potkal děkana naší fakulty, velmi vzdělaného člověka, který samozřejmě zná všechno, co je možné znát, o rozdílu mezi textem a paratextem, přirozeným a umělým vypravováním, a tak dále. Řekl mi, že když ráno četl noviny, vzalo mu to dech. I když šok netrval dlouho, titulky v novinách – v textovém rámci, v němž jsou obvykle vyprávěny pravdivé události – ho na okamžik zmátl.

Už bylo řečeno, že umělé vyprávění rozeznáme podle toho, že je složitější než přirozené. Avšak každý pokus určit rozdíly ve struktuře mezi přirozeným a umělým vyprávěním může být obvykle zpochybněn řadou protichůdných příkladů. Mohli bychom např. definovat fikci jako vypravování, v němž postavy něco dělají anebo něco prožívají, a v němž tyto činy a vášně přetvářejí situaci postavy z počátečního stadia do stavu konečného. Tato definice by se ovšem dala použít i pro příběh, který je jak vážný, tak i pravdivý, jako kupříkladu tento: »Včera večer jsem měl hrozný hlad. Vyšel jsem si na večeři. Dal jsem si steak a humra, a pak mi bylo fajn.«

Dodáme-li, že tyto činy musí být složité a musí obsahovat dramatické a nečekané volby, jsem si jist, že W. C. Fields by byl schopen dramaticky vylíčit, jaká prožil muka při představě, že bude muset vykonat tak složité rozhodnutí a zvolit mezi stejekem a humrem, a jak geniálně tento těžký problém vyřešil. Nemůžeme také říci, že rozhodnutí, která musí učinit postavy v *Odyseovi*, jsou dramatictější než rozhodnutí, která musíme činit v našem každodenním životě. Dokonce ani aristotelské zásady (podle nichž nesmí být hrdina příběhu lepší ani horší než my, musí zakoušet nečekaná rozuzlení a musí být vystaven různým zvratům osudu až do chvíle, kdy děj dosahuje katastrofického vyvrcholení, po němž následuje katarze) k definování literárního díla nestačí: mnohé z Plutarchových *Životů* těmto požadavkům také vyhovovaly.

Zdá se, že smyšlené dílo se vyznačuje trváním na neověřitelných detailech a introspektivních vstupech. Žádná historická zpráva nemůže vyvolat takový »dojem skutečnosti«. Roland Barthes ovšem citoval pasáž z Micheleových *Dějin Francie* (svazek 5, *La Révolution*, 1869), v níž autor používá tohoto prostředku beletrie, když popisuje uvěznění Charlotty Cordayové: »Au bout d'une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle« (»Po půldruhé hodině někdo zlehka zaklepal na dvířka za jejími zády.«)<sup>5</sup>.

Pokud jde o explicitní úvodní signály fikce, nenajdeme je samozřejmě na začátku žádného přirozeného vypravování. Takže, navzdory titulu, *Pravdivý příběh* od Lukiana

ze Samosaty musíme považovat za fikci, poněvadž ve druhém odstavci autor jasně prohlašuje: »Pod rouškou pravdy a spolehlivosti jsem čtenáři předložil snůšku lží.« Obdobně začíná Fielding *Toma Jonese* varováním čtenáři, že jde o román. Dalším typickým znakem beletrie je falešné ujišťování o pravdivosti na samém počátku příběhu. Srovnejte tyto příklady úvodních slov:

Oprávněně a neutuchající prosby mých učených bratří mne přiměly k tomu, ... abych se zeptal sám sebe, proč se dnes nenajde nikdo, kdo by sepsal kroniku, ať už v jakékoli literární formě, abychom tak zanechali našim potomkům zprávu o mnoha událostech, k nimž došlo ve svatostáncích Božích i mezi národy, o událostech, jež si zaslouží pozornost.

Nikdy se ve Francii neprojevila galantnost a nádhera v takovém lesku jako za posledních let vlády Jindřicha II.<sup>6</sup>

První je úvod díla Rudolfa Glabera *Historia suorum temporum*, druhý úryvek z románu *Kněžna de Clèves* od Marie de La Fayetteové. Je třeba zdůraznit, že druhá ukázka pokračuje na mnoha stranách, než je čtenáři odhaleno, že jde o začátek románu, a nikoliv kroniky.

16. srpna 1968 mi náhoda vložila do rukou knihu jistého abbé Valleta... Tato kniha, po pravdě řečeno opatřená skrovnými historickými prameny, o sobě tvrdila, že je věrným překladem rukopisu ze XIV. století.<sup>7</sup>

Augustus, vida kdysi v Římě několik bohatých cizinců, chovajících v náručí opičky a psíky a mazlících se s nimi, zeptal se, zda jim ženy nerodí děti.<sup>8</sup>

Druhý incipit, který vypadá jako fikce, je začátkem Plutarchova »Života Periklova«; první úryvek je úvod mého románu *Jméno růže*.

Jestli některé vypravování prostého člověka o jeho dobrodružných příhodách ve světě bylo kdy hodno veřejné známosti a stálo za to, aby jeho vydání bylo uvítáno, pak vydavatel této knihy soudí, že takové podává. ... Podivné osudy tohoto člověka (jak se zdá) předstihují všecko, o čem jsme doposud slyšeli; sotvakdy jediný život pojal do sebe tolik rozmanitosti. ... Vydavatel věří, že tu jde o skutečný příběh, v kterém není smyšlenek;...<sup>9</sup>

Snad nebudou naši čtenáři považovat za nevhodné, že se chápeme příležitosti a předložíme jim drobnou studii o životě největšího krále, jenž v novověku nastoupil dědičným právem na trůn. Obáváme se, že bude patrně nemožné vtěsnat tak dlouhý a rušný život do mezí, které si musíme stanovit.

První je předmluva k *Robinsonu Crusoe*, druhý příklad je úvod Macaulayova eseje o Bedřichu Velikém.

Nesmím začít vyprávět o svém životě, aniž bych nejprve ne-

zmínil své drahé rodiče, jejichž povaha a láskyplnost měly v míře tak značně ovlivnit mé vzdělání i mé blaho.

Je to zvláštní, že už podruhé nemohu odolat nutkání a svě-  
řuji se veřejnosti – ačkoli doma a s blízkými přáteli nerad  
zbytečně mluvím o sobě a svých osobních věcech – s jed-  
nou epizodou z vlastního života.<sup>10</sup>

První pasáž je začátkem paměti Giuseppe Garibaldiho; druhý příklad pochází z díla Nathaniela Hawthorna *Šarlatové písmeno*.

Dostatečně zřetelné znaky fikce samozřejmě existují – patří k nim například začátek *in medias res*, úvodní dialog, důraz spíše na individuální než na obecný příběh a především jasně známky ironie, jaké nacházíme v románu Roberta Musila *Muž bez vlastností*, který začíná zdlouhavým popisem počasí, jenž se hemží odbornými termíny:

Nad Atlantikem se rozkládalo barometrické minimum; postupovalo na východ směrem k maximu, prostírajícímu se nad Ruskem, a nejevilo dosud sklon vyhnout se mu na sever. Izotermy a izotery konaly svou povinnost. Teplota vzduchu byla v náležitém poměru k střední roční teplotě.<sup>11</sup>

Musil pokračuje přes polovinu stránky, načež poznamenává:

Jedním slovem, které tuto skutečnost velmi dobře vystihu-

je, třebaže je poněkud staromódní: Byl krásný srpnový den roku 1913.

Stačí ovšem najít jen jedno literární dílo, které nemá ani jeden z těchto rysů (a mohli bychom uvést desítky příkladů), abychom se mohli přít o to, zda existuje nějaký bezpečný znak fikce. Ovšem, jak jsme již poznamenali, mohou se prvky paratextu objevit dodatečně.

V takovém případě často dochází k tomu, že člověk se nerozhodne do fiktivního světa vstoupit, on prostě zjistí, že v něm je. Po chvíli si to člověk uvědomí a dojde k závěru, že se jedná o sen. Jak řekl Novalis: »Když se vám zdá, že sníte, znamená to, že se brzy probudíte.« Tento stav polospanku – stav, v němž se nalézá vypravěč *Sylvie* – působí mnoho problémů.

Ve fikci jsou tak těsně propojeny přesné odkazy k reálnému světu, že poté, co strávil nějaký čas ve světě románu a smísl prvky fikce s odkazy k realitě, čtenář už přesně neví, kde je. Takový stav dává vzniknout některým dobře známým jevům. Nejběžnější je, když čtenář přenáší fikci do skutečnosti – jinými slovy, když čtenář uvěří ve skutečnou existenci fiktivních postav a událostí. Fakt, že mnozí lidé věřili a dosud věří tomu, že Sherlock Holmes skutečně existoval, je jen nejznámějším z celé plejády příkladů. Pokud jste někdy navštívili Dublin spolu s obdivovatelem Jamese Joyce, dobře víte, že po chvíli bylo nesmírně těžké, pro ně i pro vás, odlišit město, které popsal Joyce, od města skutečného. Poté, co badatelé zjistili totožnost osob, jež

byly Joyceovi předlohou, dochází dnes k takové záměně ještě snadněji. Když kráčíte podél kanálů anebo stoupáte na Martello Tower, začnete si plést Gogarthyho s Lynchem či Cranlym a mladého Joyce se Štěpánem Dedalem.

Když Proust hovoří o Nervalovi, říká, že »člověku běží mráz po zádech, když čte v jízdním řádu jméno »Pontarmé.«<sup>12</sup> Poté, co si Proust uvědomí, že *Sylvie* je o muži, kterému se zdá o snu, sní on sám o Valois, které opravdu existuje, v bláhové naději, že ještě jednou, znovu najde dívku, která se stala součástí jeho vlastních snů.

Bereme-li literární postavy vážně, může dojít k neobvyklému vztahu mezi texty: postava z jednoho literárního díla se může objevit v jiném díle a fungovat tak jako signál pravdivosti. Právě to se děje v Rostandově *Cyranovi z Bergeracu* na konci druhého dějství, kdy hlavnímu hrdinovi blahopřeje mušketýr představený s obdivem jako »d'Artagnan«. Přítomnost d'Artagnana je zárukou pravdivosti Cyranova příběhu – ačkoliv d'Artagnan je jen okrajovou historickou postavou (známou hlavně díky Dumasovi), zatímco Cyrano byl slavný spisovatel.

Když začnou literární postavy migrovat z jednoho textu do druhého, získaly občanství v reálném světě a osobodily se od příběhu, který je vytvořil.

Kdysi jsem přišel s následujícím námětem na román (protože dnes, v době postmodernismu, si čtenář už zvykl na všechny možné pokřivenosti metafikce):

Vídeň, 1950. Uplynulo dvacet let, ale Sam Spade dosud ne-

vzdal své pátrání po maltézském sokolovi. Jeho informátorem je nyní Harry Lime, tajně spolu hovoří na vrcholu ruského kola v Prátru. Sjedou dolů a kráčeji do Café Mozart, kde Sam hraje na lyru »Jak léta jdou«. U zadního stolku sedí Rick, cigaretu zavěšenou v koutku úst, hořký výraz ve tváři. V materiálech, které mu ukázal Ugarte, našel stopu, a nyní ukazuje Samu Spadeovi Ugartovu fotografii: »Káhirá!« mumlá detektiv. Rick pokračuje ve svém vyprávění: když slavně vstoupil do Paříže s kapitánem Renaultem, jako člen De Gaullovy osvobozené armády, doslechl se o jisté Dračici (údajně to byla atentátnice Roberta Jordana v době španělské občanské války), kterou tajná služba nasadila, aby vystopovala sokola. Měla by tu být každou minutu. Dveře se otvírají a vstoupí žena. »Ilso!« zvolá Rick. »Brigito!« vykřikne Sam Spade. »Anno Schmidtová!« volá Lime. »Slečno Scarlett!« zvolá Sam, »tak jste se vrátila! Nechte mého šéfa déle trpět.«

Z temnoty baru se vynoří muž se sarkastickým úsměvem ve tváři. Je to Philip Marlowe. »Pojďme, slečno Marplová,« řekne té ženě. »Otec Brown na nás čeká v Baker Street.«

Kdy je snadné přisoudit literární postavě reálný život? Není to osud všech literárních postav. Nepřihodilo se to Gargantuovi, Donu Quijotovi, Madam Bovaryové, Dlouhému Johnu Silverovi, Lordu Jimovi ani Popeyeovi (ať už tomu od Faulknera či tomu z humoristické knížky). Stalo se to však Sherlocku Holmesovi, Siddhártovi, Leopoldu Bloomovi a Ricku Blaineovi. Domnívám se, že mimotex-

toový a vnitrotextový život postav má co dělat s fenoménem kultu. Proč se nějaký film stane kultovním filmem? Proč se stane nějaký román či báseň kultovním dílem?

Před časem, když jsem se pokoušel vysvětlit, proč se *Casablanca* stala kultovním filmem, jsem přišel s domněnkou, že jedním z faktorů, který přispívá ke vzniku kultu kolem určitého díla, je jakási »rozpojitelnost« tohoto díla. Rozpojitelnost ovšem znamená i možnost »rozpojit«, což je pojem vyžadující jisté vysvětlení. Nyní je všeobecně známo, že *Casablanca* se natáčela den po dni a nikdo nevěděl, jak ten příběh skončí. Ingrid Bergmannová je v tom filmu okouzlující a záhadná, protože když hrála svou roli, netušila, kterého muže si nakonec zvolí, a proto se něžně a významně usmívala na oba. Víme také, že aby posílili děj, vkládají scénáristé do filmu všechna možná klíše z filmové a literární historie, čímž ho změňi v jakési muzeum pro filmové fanoušky. Film pak slouží jako nějaká sběrná archetypů. Do jisté míry platí totéž o snímku *The Rocky Horror Picture Show*, což je kultovní film par excellence právě proto, že postrádá formu, a tak může být donekonečna deformován a rozpojován či vyklouben. Je také třeba podotknout, že T. S. Eliot v jednom ze svých známých esejů vyjádřil odvážný názor, že právě to bylo důvodem úspěchu *Hamleta*.

Podle Eliota je *Hamlet* výsledkem kombinace tří různých zdrojů, v nichž byla motivem pomsta, v nichž došlo k průtahům, protože bylo složité zavraždit krále obklopeného strážemi, a v nichž Hamlet záměrně předstíral šílenství,

protože tak mohl ujit podezření. Naproti tomu se Shakespeare zabýval vlivem matčina provinění na syna, nebyl schopen úspěšně zakomponovat svůj motiv do »vzdorujícího« materiálu svých zdrojů. Takže »odklad msty není vysvětlen na základě nutnosti či účelnosti a »šílenství« v ní nemá zkolébat královo podezření, ale naopak je vyburcovat... lidé spíše pokládají *Hamleta* za umělecké dílo, protože jim tato hra připadá zajímavá, než aby jim připadala zajímavá proto, že je to umělecké dílo. *Hamlet* je »Mona Lisa« literatury.«<sup>13</sup>

Nesmírná a věkovitá obliba Bible vyplývá z její vykloubené povahy, která pramení z toho, že ji psalo několik různých autorů. *Božská komedie* není vykloubená vůbec, ale proto, že je složitá, že v ní vystupuje řada postav a vypráví o mnoha událostech (o všem, co se týká Nebe i Země, jak praví Dante), každý její řádek může být vyňat – vypojen a použit jako magické zaříkadlo anebo mnemotechnická pomůcka. Někteří fanaticové dokonce zašli tak daleko, že je vzali za základ trivia, právě tak jako byla Virgilova *Aeneida* ve středověku užívána coby příručka pro prorocství a věštby, stejně jako Nostradamova *Proroctví* (další vynikající příklad úspěchu plynoucího z radikální, nenapravitelné rozpojenosti). I když můžeme *Božskou komedii* rozpojit, nelze totéž provést s *Dekameronem*, protože každý příběh musíme chápat jako celek. Míra, do níž můžeme určité dílo vykloubit, nezáleží na jeho estetické hodnotě. *Hamlet* je stále fascinujícím dílem (a dokonce ani Eliot nás nemůže přesvědčit, abychom je milovali méně), a nevěřím, že by

si fanové filmu *Rocky Horror* vůbec troufli jej srovnávat s velikostí Shakespearova díla. Nicméně jak *Hamlet* tak *Rocky Horror* jsou kultovními objekty, poněvadž *Hamlet* je »rozpojitelný« a *Rocky Horror* tak inkoherentní, že umožňuje všechny druhy interaktivních her. Aby se les stal posvátným, musí být spleťtý a pokroucený jako lesy druidů, a ne upravený jako francouzský park.

Existuje tedy mnoho důvodů, proč je možné literární dílo přenášet do reálného života. Musíme ale vzít v úvahu také mnohem důležitější otázku – náš sklon budovat život jako román.

Podle židovsko-křesťanského mýtu o původu světa pojmenoval Adam všechny tvory a věci. Lidé od pradávna hledali dokonalý jazyk (což bude tématem mé příští knihy) a snažili se rekonstruovat jazyk Adama, který prý uměl nazvat věci a tvory podle jejich povahy. Po staletí se věřilo, že Adam vytvořil jakousi nomenklaturu, tedy seznam přesných pojmenování, který se skládal z »přirozených« jmen, takže mohl »správně« označit koně, jablka či duby. V 17. století přišel Francis Lodwick s myšlenkou, že původní jména nebyla jména látek, nýbrž dějů. Jinými slovy: neexistoval původní název pro hráče či hru, ale bylo tu pojmenování pro činnost – hrát. Podle Lodwicka byly názvy konatele (hráč), objektu činnosti (hra) a místa (herna) odvozeny z oblasti činnosti. Lodwick předešel to, čemu dnes říkáme *pádová gramatika* (k jejímž prvním zastáncům patřil Kenneth Burke), podle níž má naše porozumění danému termínu v daném kontextu podobu instrukce: »Měl by tu být

konatel, jeho protivník, cíl, atd.« Stručně řečeno věť rozumíme, protože si umíme představit krátký příběh, k němuž se vztahuje, i když pojmenovává nějaký daný přirozený druh.

Obdobnou myšlenku nacházíme i v Platonově »Kratylu«: slovo nepředstavuje věc samu o sobě, ale příčinu či výsledek nějaké činnosti. Genitiv jména Zeus zní *Dia*, protože původně toto jméno vyjadřovalo obvyklou činnost krále bohů, to jest být *di'on zen*, »ten, skrze něhož život pochází«. Podobně i výraz *anthropos*, »člověk«, je zkromoleninou staršího spojení, které znamenalo »ten, kdo je schopen přemýšlet nad tím, co viděl«.

Lze tedy říci, že Adam nechápal například tygry pouze jako jednotlivé exempláře přirozeného druhu. Rozlišoval konkrétní živočichy obdařené jistými morfologickými vlastnostmi, pokud byli zapojeni do určitých činností, dostávali se do interakcí s jinými živočichy a s přirozeným prostředím. Dále určil, že objekt (obvykle reagující za určitých podmínek na určité protivníky, aby dosáhl jistých cílů) je jen součástí činnosti – činnosti, která je od tohoto objektu neoddelitelná, a jejíž nezbytnou částí objekt je. Teprve v tomto stadiu poznání světa mohl být *jednající objekt X* označen jako »tygr«.

Dnes používají odborníci v oblasti umělé inteligence slova »rámec« (frame) k označení vzorců jednání (jako je vstupovat do restaurace, jít na vlak, otevřít deštník). Jakmile se počítač tyto vzorce naučí, je schopen porozumět různým situacím. Ovšem někteří psychologové, například

Jerome Bruner, namítají, že náš běžný způsob chápání každodenních zážitků má rovněž podobu příběhů<sup>14</sup>. Totéž pozorujeme u historie, kterou vidíme jako *historia rerum gestarum*, jako vypravování reálných událostí, které se udály v minulosti. Arthur Danto řekl, že »historie vypravuje příběhy« a Hayden White hovořil o »historii jako o literárním artefaktu«. <sup>15</sup> A. J. Greimas založil svoji sémiotickou teorii na »modelu aktantu«, tedy na jakési narativní kostře, která představuje nejhlubší strukturu každého sémiotického procesu, takže »narativita je... jednotícím principem každé promluvy«.

Náš vztah ke světu, založený na vnímání, funguje, protože věříme tomu, co jsme v minulosti slyšeli. Nemohli bychom plně vnímat strom, kdybychom nevěděli (protože nám to řekli ostatní), že je výsledkem dlouhého procesu růstu a že nevyroste přes noc. Tato jistota je součástí našeho »chápání«, že strom je strom, a nikoliv květina. Příběh, který nám naši předkové předali, bereme jako pravdivý, i když dnes těmto předkům říkáme vědci.

Nikdo nežije v bezprostřední přítomnosti. Spojujeme si věci a události díky soudržné funkci paměti, jak osobní, tak kolektivní (dějiny a mýtus). Spoléháme na předešlý příběh, když, říkáme-li »já«, nezpochybňujeme, že jsme přirozeným pokračováním individua, které se (podle našich rodičů anebo matriky) narodilo v určitou hodinu určitého dne v určitém roce na určitém místě. Jelikož žijeme se dvěma paměťmi (s naší individuální pamětí, která nám umožňuje vztahovat se k tomu, co jsme dělali včera,

a s kolektivní pamětí, která nám říká, kde a kdy se narodila naše matka), máme často tendenci je zaměňovat, jako bychom mohli být svědky narození své matky (a také Julia Caesara), stejně jako jsme byli »svědky« naší vlastní minulé zkušenosti.

Toto prolínání individuální a kolektivní paměti nám prodlužuje život tím, že jej prodlužuje v čase do minulosti, takže nám připadá jako příslib nesmrtelnosti. Když se podílíme na této kolektivní paměti (prostřednictvím vyprávění našich předků anebo příběhů, které čteme v knihách), jsme jako Borges zírající na magické písmeno alef – bod, v němž je obsažen celičký vesmír: během našeho života se můžeme, v jistém smyslu, trást spolu s Napoleonem při náhlém poryvu studeného větru na Svaté Heleně, radovat se s Jindřichem V. z vítězství u Agincourtu, a zároveň s Caesarem trpět Brutovou zradou.

Proto snadno pochopíme, proč nás beletrie tolik fascinuje. Dává nám možnost neomezeně využít naše schopnosti vnímat svět a rekonstruovat minulost. Fikce plní tutéž funkci jako hry. Hraním se děti učí žít, protože napodobují situace, do nichž se mohou dostat jako dospělí. A právě prostřednictvím fikce cvičíme my dospělí svoji schopnost uspořádat naši minulou a současnou zkušenost.

Jestliže je však vypravování tak úzce spjato s naším každodenním životem, nemůže se stát, že interpretujeme život jako fikci? A že při výkladu reality uplatňujeme prvky fikce?

Rád bych zde připomněl jeden zneklidňující příběh, který byl vždy čistou fikcí, protože byl založen na přímých citacích z fiktivních zdrojů, a přesto jej mnozí lidé naneštěstí považovali za pravdivý.

Vznik našeho příběhu sahá daleko do historie, na počátek 14. století, kdy Filip Sličný zničil řád Rytířů templářů. Od té doby se vyrojila řada pověstí o utajované činnosti těch členů Řádu, kteří přežili. I dnes najdeme desítky nových prací na toto téma, a to na knižních pultech označených obvykle jako »New Age«.

V 17. století má původ další příběh – ten o Růži a kříži. Bratrstvo růže a kříže se poprvé veřejně projevilo v manifestech rozikruciánů (*Fama fraternitatis*, 1614, *Confessio roseae crucis*, 1615). Autora či autory těchto manifestů oficiálně neznáme, protože ti, kterým bylo autorství připisováno, to popřeli. Manifesty vyvolaly aktivitu ze strany těch, kteří v existenci bratrstva věřili a kteří tímto dávali najevo svou vášnivou touhu stát se jeho členy. Až na několik jemných narážek se nikdo k tomu, že k bratrstvu patří, nepřiznal, protože šlo o tajný spolek a pro rozikruciánské spisovatele bylo typické tvrzení, že rozikruciány nejsou. Z toho ipso facto plyne, že všichni, kteří později tvrdili, že k sektě patří, rozikruciány určitě nebyli. V důsledku toho nejen že nemáme žádný historický doklad o existenci rozikruciánů, ale jak plyne z definice, žádný důkaz tu ani existovat nemůže. V 17. století byl Heinrich Neuhaus schopen »dokázat«, že existovali, a své tvrzení podepřel tímto mimořádným argumentem: »Žádný logicky uvažující člověk nemůže

jejich existenci dost dobře popřít jednoduše proto, že si mění jména a lžou, pokud jde o jejich věk, protože do bratrstva vstupují na základě svých vlastních pravidel, chodí kolem nás, aniž bychom je dokázali rozpoznat« (*Pia et ultimissima admonestatio de fratribus Roseae Crucis*, Gdaňsk, 1618). Během staletí, která od té doby uplynula, vytvořili přívrženci bezpočet krátkodobě existujících spolků, které se prohlašovaly za jediné a pravé dědice původních rozikruciánů a tvrdily i to, že vlastní nezpochybnitelné důkazy – které ovšem nemohou nikomu ukázat, protože jsou tajné.

V 18. století se součástí této smyšlené konstrukce stala francouzská odnož svobodných zednářů zvaná Skotští svobodozednáři (též Spolek svobodných zednářů – templářů a okultistů). Skotští zednáři odvozují svůj původ až ke stavitelům Šalamounova chrámu. Rovněž tvrdili, že stavitelé chrámu měli vztah k templářům, jejichž tajné tradice byly údajně předávány prostřednictvím rozikruciánů. Tyto tajné spolky a možná existence »Neznámých nadřazených«, kteří měli v rukou osud tohoto světa, byly tématem diskusí ve dnech těsně před Francouzskou revolucí. Roku 1789 varoval markýz de Luchet, že »uprostřed nejhlubší temnoty se zformovalo společenství, společenství nových lidí, kteří se navzájem znají, ačkoliv jeden druhého nikdy neviděl... Od systému vlády, jaký panoval u jezuitů, převzalo toto společenství slepou poslušnost; od zednářů přebírá jejich zkoušky a ceremonie; od templářů jejich podzemní mystéria a jejich velikou odvahu« (*Essai sur la secte des illuminés*, 1789).



Mezi lety 1797 a 1798, ve snaze ospravedlnit Francouzskou revoluci, napsal Abbé Barruel *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, údajně dílo faktu, které se čte jako laciný román. Začíná přirozeně diskusí o templářích. Poté, co byl upálen jejich velmistr Molay, se prý přeměnili v tajný spolek oddaný myšlence svrhnout papežství a všechny monarchy a vytvořit celosvětovou republiku. V 18. století ovládli Svobodozvednářské hnutí a vytvořili jakousi akademii (jejímiž členy byli Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot a d'Alembert). Jsou také odpovědní za vznik hnutí Jakobínů. Ovšem Jakobíny ovládalo ještě tajnější společenství, a to Bavorští ilumináti – povoláním královrahové. Francouzská revoluce byla tedy podle Barruela posledním vyústěním spiknutí trvajícího celé věky.

I Napoleon vyžadoval informace o tajných spolcích. Tato hlášení mu podával Charles de Berkheim, který – jak už to špióni a informátoři obvykle dělávají – získával informace z veřejných zdrojů a předával je Napoleonovi coby super sólokapra. Přitom se o všech těch novinách mohl Napoleon dočíst sám v knihách markýze de Lucheta a Barruela. Je známo, že na Napoleona udělaly hrůzostrašné popisy Neznámých nadřazených schopných ovládnout celý svět takový dojem, že dělal, co mohl, aby se k nim připojil.

V Barruelových *Mémoires* není žádná zmínka o židech. Roku 1806 však obdržel dopis od jistého kapitána Simoniniho, který tvrdil, že Mání (zakladatel manicheismu) a Stařec z Hory (velmistr tajného řádu Asasínů a údajně

známý spojenec raných templářů) byli židé, že zednářskou lóži založili židé a že židé infiltrovali do všech existujících tajných spolků. Vypadá to, že Simoniniho dopis ve skutečnosti sepsali agenti ministra policie Josefa Fouché, který se obával, že se Napoleon z politických důvodů stýká s francouzskou židovskou obcí.

Simoniniho odhalení Barruela vylekala a údajně prý v soukromí řekl, že zveřejnění dopisu by mohlo vést k pogromu na židy. Nicméně napsal esej, v němž myšlenky Simoniniho přejal a, i když tento text zničil, dohady se už začaly šířit. Nic zajímavého se nedělo až do poloviny století, kdy jezuiti rozprášili antiklerikální otcové italského risorgimenta, k nimž patřil Garibaldi a kteří byli spojováni se zednářskou lóží. Ti přijali jako užitečné bojovně laděné tvrzení, že italští karbonáři byli agenti židovsko-zednářského spiknutí.

V 19. století se antiklerikálové obdobně snažili očernit jezuitu tím, že ukazovali, jak osnují spiknutí proti celému lidstvu. To platí o mnoha »seriózních« spisovatelích (od Micheleta a Quineta ke Garibaldimu a Giobertimu), těmto obviněním dal však největší publicitu romanopisec Eugène Sue. V jeho románu *Věčný žid* je zloduch Monsieur Rodin, zosobnění jezuitského spiknutí, zřetelně jen další romantizující verzi Neznámých nadřazených. Monsieur Rodin se objevuje znovu v Sueově posledním románu *Záhady lidí*, kde je dábelský plán jezuitů odhalen do nejmenších podrobností v dokumentu, který zaslal Rodinovi (jako literární postavě) představený řádu Otec Roothaan (historická

postava). Sue také přivádí další literární postavu, Rodolpha z Gerolsteinu, z románu *Tajnosti pařížské* (skutečně pokulturní knihy, a to do takové míry, že tisíce čtenářů poslalo postavám této knihy dopisy). Gerolstein získá zmíněný dokument a odhaluje »jak lišácky je toto pekelné spiknutí naplánováno a jak úděsné útrapy, jak otřesné otroctví, jak katastrofální despotismus by zaplavil Evropu a celý svět, kdyby zvítězilo.«

Roku 1864, poté, co se objevily Sueovy romány, napsal jistý Maurice Joly liberální pamflet kritizující Napoleona III., v němž Machiavelli, který představuje diktátorův cynismus, hovoří s Montesquieuem. Jezuitské spiknutí popsane Suem (spolu s klasickým rčením »úcel světi prostředky«) je nyní připisováno Napoleonovi — a já jsem v tomto pamfletu objevil ne méně než sedm stránek, jež jsou, ne-li plagiátem, tak alespoň jsou plně pravých a nepřiznaných citací ze Suea. Joly byl za své psaní proti císařství zatčen, strávil patnáct měsíců ve vězení a potom spáchal sebevraždu. Opusťme nyní Jolyho, později se s ním znovu setkáme.

V roce 1868 napsal Hermann Goedsche, pruský poštovní úředník, který již dříve publikoval falešné a hanlivé politické traktáty pod uměleckým jménem Sir John Retcliffe, populární román *Biarritz*, v němž popsal okultistickou scénu na pražském židovském hřbitově. Goedsche si vzal za vzor pro tuto scénu setkání (které popsal roku 1849 Dumas v *Josefu Balsamovi*) mezi Cagliostrem, představeným Neznámých nadřazených, a skupinou jiných členů

iluminátů, kteří tajně kuji pikle okolo diamantového náhrdelníku. Ovšem namísto popisování Cagliostro a spol., Goedsche zinscenoval tuto scénu nově — uvádí tu zástupce dvanácti kmenů Izraele, kteří se scházejí, aby vše přichystali k převzetí vlády nad světem, jež detailně předpověděl jejich velký rabín. O pět let později byl týž příběh použit znovu v ruském pamfletu (»Židé, vládci nad světem«), jako by šlo o seriózní zprávu. Roku 1881 publikoval francouzský časopis *Le Contemporain* stejný příběh s tím, že pochází z nezpochybnitelného zdroje, od anglického diplomata Sira Johna Readcliffa. V roce 1896 citoval François Bournand znovu řeč velkého rabína (kterému říká John Readclif) v knize *Les Juifs, nos contemporains*. Od této chvíle se schůzka, kterou vymyslel Dumas, obohatil Sue a Joly ji připsal Napoleonovi III., stala »skutečnou« promluvou velkého rabína a znovu se objevila na několika dalších místech.

Příběh tu ovšem nekončí. Na přelomu dvacátého století se Petr Ivanovič Račkovskij (nikoliv literární postava, i když by za literární zpracování stál), Rus, který byl jednou vězněn za svou účast v levicových revolučních skupinách a který se později stal informátorem policie, připojil k extrémní pravicově orientované teroristické organizaci známé jako Černá sotňa a nakonec byl jmenován velitelem Ochrany, carské tajné policie. Aby pomohl svému politickému příznivci hraběti Sergeji Witteovi proti jednomu z jeho politických odpůrců, Elieovi de Cyon, nařídil Račkovskij prohlídku Cyonovy vily. Zde našel pamflet — Cyo-

nův opis Jolyho pamfletu, který podrobil zničující kritice Napoleona III. Cyon jej ovšem »poopravil« tak, že připsal tytéž myšlenky Witteovi. Protože Račkovskij, jako každý přívrženec Černé sotni, byl extrémistickým antisemitou (a k této události došlo asi v době Dreyfusovy aféry), vytvořil novou romantizující verzi starého textu, všechny odkazy k Witteovi vypustil a spiknutí připsal židům. Jméno »Cyon« připomínalo »Sion« a Račkovskij si spočítal, že židovské spiknutí odhalené a odsouzené židem by mohlo být vysoce důvěryhodné.

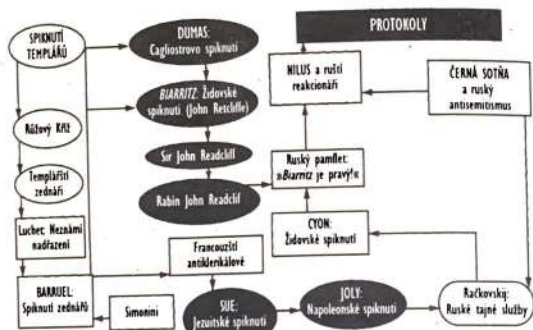
Text vytvořený Račkovským se stal pravděpodobně prvním zdrojem *Protokolů Mudrců ze Sionu*. *Protokoly* jsou čistou fikcí, protože v nich mudrcové bez ostychu hovoří o svých ďábelských plánech. Tomu lze uvěřit v Sueově románu, ale překračuje to meze důvěryhodnosti. Že by tohle kdokoli dělal tak bezostyšně ve skutečnosti? Mudrcové otevřeně prohlašují: »Jsou nám vlastní bezbřehé ambice, hltavá nenasytost, krutá touha po pomstě a veliká nenávisť.« Ovšem – jako je tomu dle Eliota u Hamleta – různost narativních zdrojů činí tento text poněkud inkonzistentním.

V *Protokolech* chtějí mudrcové zrušit svobodu tisku, ale nabádají ke zhýralému životu. Kritizují liberalismus, ale podporují myšlenku nadnárodních korporací. Doporučují každé zemi revoluci, aby probudili masy, chtějí prohloubit nerovnost. Plánují vybudování podzemních železnic, aby se pak dala velkoměsta podminovat. Prohlašují, že účel světi prostředky, a tak povzbuzují antisemitismus, jednak aby

měli pod kontrolou množství chudých židů a jednak, aby obměkli srdce gójů tváří v tvář židovské tragédii. Volají po zákazu studia klasiků a dějin starověku, chtějí podporovat sporty a vizuální výchovu (tj. vzdělávání obrazovými vjemy), aby se tak otupovaly pracující masy. A tak dále.

Jak si vědci povšimli, lze snadno rozpoznat, že *Protokoly* jsou produktem Francie 19. století, protože jsou plné odkazů k francouzským událostem období dekadence (například se jedná o panamský skandál či pověsti o účasti židovských akcionářů ve společnosti Paris Métro). Je rovněž jasné, že jsou založeny na mnoha velmi dobře známých románech. A opět, bohužel – příběh je vypravěčsky tak přesvědčivý, že jej řada lidí vzala naprosto vážně. Zbytek je Historie: ruský potulný mnich jménem Sergej Nilus – bizarní figurka, napůl prorok a napůl zloduch, který byl léta posedlý myšlenkou na Antikrista – chtěl naplnit své ambice a stát se duchovním rádcem cara, a tak napsal předmluvu a text *Protokolů* publikoval. Potom tento text putoval po Evropě, až se dostal do rukou Hitlerovi. Zbytek příběhu známe.<sup>16</sup>

Copak si nikdo neuvědomil, že tak neuvěřitelná snůška různých zdrojů (viz obr. 14) byla dílem fikce? Ovšem, někteří lidé si to uvědomili. Přínejmenším londýnské *Timesy* odhalily roku 1921 starý pamflet Jolyho a uvědomily si, že to je zdroj *Protokolů*. Ale těm, kdo chtějí žít v románovém horroru, nestačí důkaz. Roku 1924 Nesta Websterová, která zasvětila svůj život podporování příběhu o Neznámých nadřazených a o židovském spiknutí, napsala knihu *Tajné*



Obrázek 14

spolky a podvrtná hmota. Byla podrobně informována, věděla o odhaleních zveřejněných v *Timesech*, a znala celou historii Niluse, Račkovského, Goedscheho, a tak dále. (Nevěděla jen o spojení s Dumasem a Suem, která jsou mým objevem.) Zde je její závěr: »Jediný názor, který zastávám, je, že ať už jsou Protokoly pravé či ne, v každém případě představují program světové revoluce a protože mají povahu proroctví a mimořádně připomínají protokoly jistých tajných spolků existujících v minulosti, byly buď vytvořeny některým z těchto spolků anebo je sepsal někdo, kdo se hluboce vyznal v učení tajných spolků a dokázal reprodukovat jejich myšlenky a způsob vyjadřování.«<sup>17</sup>

Závěr je jasný: protože *Protokoly* připomínají příběh, který jsem vyprávěl, potvrzují jeho platnost. Anebo: *Protokoly* stvrzují příběh, který jsem z nich smíchal, proto jsou pravdivé. V tomtéž duchu tedy Rudolf z Gerolsteinu vy-

cházející z *Tajností pařížských* a vstupující do *Záhad lidí* potvrzuje na základě autority prvního románu pravdivost románu druhého.

Jak bychom měli jednat, když fikce vstupuje do života, teď, když jsme poznali, jaký historický dopad může tento jev mít? Nesnažím se tvrdit, že moje procházky literárním lesem jsou hojivým lékem na velké tragédie naší doby. Nicméně nám tyto procházky dovolily porozumět mechanismu, jakým může fikce formovat náš život. Někdy jsou výsledky nevinné a příjemné, jako když se vydáme na potulky po Baker Street. Jindy však se náš život může změnit nikoliv v sen, ale v noční můru. Přemítání o těchto spleťtých vztazích mezi čtenářem a příběhem, mezi fikcí a životem může být jistou formou terapie proti lenosti zdravého rozumu, která plodí zrůdy.

V žádném případě nepřestaneme číst fiktivní příběhy, protože právě v nich hledáme recept, který dává naší existenci smysl. Koneckonců celý svůj život hledáme příběh našeho původu, který by nám odpověděl na otázku, proč jsme se narodili a proč žijeme. Někdy hledáme jakýsi kosmický příběh, příběh o vesmíru, jindy náš osobní příběh (který vypravujeme našemu zpovědníkovi či psychoanalytíkovi, anebo jej zaznamenáváme na stránkách deníku). Někdy se náš osobní příběh prolíná s příběhem vesmíru.

To se stalo mně, jak dosvědčí následující přirozené vyprávění.

Před několika měsíci jsem byl pozván k návštěvě Příro-

dovědeckého muzea v La Coruñi, v Galicii. Na konci mé návštěvy mi ředitel muzea oznámil, že pro mě má překvapení a zavedl mě do planetária. Planetária působí vždy suggestivně, protože když pohasnou světla, máte pocit, že jste někde na poušti pod hvězdnatou oblohou. Toho večera mě však čekalo něco zvláštního.

Místnost najednou potemněla a já slyšel krásnou ukolébavku od de Fally. Obloha nadě mnou se začala pomalu (i když trochu rychleji než ve skutečnosti, protože to celé trvalo patnáct minut) otáčet. Byla to obloha nad mou rodnou italskou Alexandrií, obloha noci z 5. na 6. ledna 1932. Téměř surrealisticky jsem prožil první noc svého života.

Prožil jsem ji poprvé, protože tu první noc jsem ji neviděl. Možná ji neviděla ani moje matka, vyčerpaná po porodu. Ale možná ji viděl můj otec, když tiše vstoupil na terasu, trochu rozrušený tou (alespoň pro něj) zázračnou událostí, jejímž svědkem byl a již spoluzpůsobil.

Planetárium používalo mechanické zařízení, jaké najdeme na mnoha místech. Možná prožili něco podobného i jiní lidé. Ale prominete mi, jestli jsem po těch patnáct minut cítil, že jsem jediný člověk od úsvitu světa, kterému bylo dopřáno setkat se znovu se svým počátkem. Byl jsem tak šťastný, že jsem cítil – téměř jsem po tom zatoužil – že snad, že bych měl v tu chvíli zemřít, protože žádný jiný okamžik už nebude tak vhodný. Tenkrát bych byl zemřel radostně, protože jsem prožil nejkrásnější příběh, jaký jsem kdy v životě četl. Možná, že jsem našel ten příběh, který každý z nás hledá na stránkách knih a na plátnech

kin. Já a hvězdy jsme byli protagonisty toho příběhu. Šlo o fikci, protože příběh byl oživen ředitelem muzea; byla to historie, protože se opakovalo to, co se událo v jednom okamžiku v minulosti ve vesmíru; byl to skutečný život, protože já byl skutečný člověk, nikoliv románová postava. Na okamžik jsem se stal modelovým čtenářem Knihy knih.

Byl to les fikce, který bych si přál nikdy neopustit.

Ale protože život je krutý, k vám i ke mně, jsem zde.

### Poznámky

1. Umberto Eco: *The Open Work* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), s. 264, n. 13.
2. Umberto Eco: *Foucaultovo kyvadlo*, přel. Zdeněk Frýbort (Odeon, Praha 1991), s. 538.
3. Andrea Bonomi: »Lo spirito della narrazione« (1993, nepublikováno), citováno ze 4. kapitoly s laskavým svolením autorky.
4. Theun van Dijk: »Action, Action Description and Narrative«, *Poetics* 5 (1974), ss. 287–338.
5. Roland Barthes: »L'Effet de réel«, in *Essais critiques IV: Le Bruissement de la langue* (Paříž: Seuil, 1984), s. 167–174.
6. Marie Magdeleine Pioche de la Fayette: *Kněžna de Clèves*, přel. Karel Šafář (Praha, Mht 1995), š. 7.
7. Umberto Eco: *Jméno růže*, přel. Zdeněk Frýbort (Praha, Odeon, 1988), s. 7.
8. Chaeronensis Plutarchos: *Životopisy: Perikles*, přel. Alois Vaníček (Praha 1865).

9. Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*, přel. Albert Vyskočil (Praha: Odeon, 1975), s. 9.
10. Nathaniel Hawthorne: *Šarlatové písmeno*. Přeložila Jarmila Fastrová. Mladá fronta, Praha 1962.
11. Robert Musil: *Muž bez vlastností*, přel. Anna Siebenscheinová (Praha, Odeon 1980), s. 11.
12. Marcel Proust in *Contre Sainte-Beuve*, do angl. přel. Sylvia Townsend Warner, in *Marcel Proust on Art and Literature* (New York: Carrol and Graf, 1984), s. 152.
13. T. S. Eliot: *O básnictví a básnicích* (Hamlet a jeho problémy), přel. Martin Hilský (Odeon, Praha 1991), s. 152.
14. Jerome Bruner: *Actual Minds, Possible Worlds* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986).
15. Viz Arthur Danto: *Analytical Philosophy of History* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965); Hayden White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973); Jorge Lozano: *El discurso histórico* (Madrid: Alianza Editorial, 1987).
16. A.-J. Greimas a Joseph Courtés: *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, do angl. přel. Larry Christ a Daniel Patte (Bloomington: Indiana University Press, 1979).
17. Nesta Webster: *Secret Societies and Subversive Movements* (Londýn: Boswell, 1924), s. 408-409.

Zkratky, které jsou uvedeny v obrázku 9 na grafu nad jeho horizontální osou, představují názvy jednotlivých kapitol knihy Gérarda de Nerval, *Sylvie*. Uvádíme je zde v nezkráceném znění: I. *Ztracená noc*, II. *Adriena*, III. *Rozhodnutí*, IV. *Cesta na Kytheru*, V. *Ves*, VI. *Othys*, VII. *Cháalis*, VIII. *Ples v Loisy*, IX. *Ermenonville*, X. *Hezoun*, XI. *Návrat*, XII. *Tatík Boubela*, XIII. *Aurelie*, XIV. *Poslední lístek*.