

VYPRÁVĚT A VĚDĚT

(pokus o hermeneutiku moderní prózy)

Unese rámeček knihy vyprávěné pensistou tento myšlenkový komplex? Nepřeváží oslňující románová teorie essayistickým rázemsností příběhu?

(Josef Hora,
„Závěr románové trilogie Čapkovy“)

Začneme výhodně tímto citátem:

Rázem chápeme, proč balzacovské předměty tolik uklidňovaly; patřily totiž světu, v němž člověk byl pánem; tyto předměty byly statky, majetek, a šlo jen o to je vlastnit, uchovat si je nebo je získat. Mezi těmito předměty a jejich vlastníkem existovala stálá totožnost: obyčejná vesta zvěstovala už charakter a zároveň společenské postavení. Člověk byl příčinou všeho, klíčem k světu a z práva božího jeho přirozeným pánem...¹⁾

Daná slova Alaina Robbe-Grilleta byla napsána v roce 1961. Autor se jimi ostře staví proti dědictví románu devatenáctého století, jak je nachází stále přítomno v kritériích francouzské kritiky; ta si z něj učinila míru všeho dalšího. Robbe-Grillet se ohrazuje především proti tomu, aby to, co on sám chápe jako „nové“, nejenom ve smyslu nového způsobu vyjádření, ale svým vlastním založením, bylo čteno „starými“ (balzacovskými) brýlemi, v nichž se části skládaly v celek, všechno v románu mělo svůj úběžný bod; svět byl nějaký, přičemž spisovatel měl tuto „nějakost“ svým dílem objevovat, prohlubovat, a činit ji tak pro jiné zřejmou, zatímco v pohledu romanopisce z poloviny dvacátého století svět „ani nemá význam, ani není absurdní. Prostě je“.²⁾ Spisovatel devatenáctého století se podle Robbe-Grilleta nacházel v tyranii významů: stejně jako výše zmíněná

1) Alain ROBBE-GRILLET, *Za nový román* (přel. Petr Pujman), Praha 1970 [1963], s. 99. [Letopočet v hranaté závorce odkazuje k roku původního vydání.]

2) Tamtéž, s. 14.

vesta mu vše něco značilo, bylo odkazem k něčemu jinému, částí, která zastupovala celek; proti tomu spisovatel dvacátého století — míněn však je hlavně „nový román“, jehož je Robbe-Grillet nejvýznačnějším představitelem — pouze bez příčiny a mimo časovou soudržnost dává věci vedle sebe a nechává je být. Z tohoto pohledu jako by teprve „nový román“ představoval demaskování románu „starého“, balzacovského. U druhého z nich se podle Robbe-Grilleta mělo za to, že spisovatel je člověk, který ví víc, než říká, zatímco první je průzkumem, tj. cestou do končin, v nichž nic není dáno předem a v němž skutečnost musí být teprve objevena. Čím? Románovým „jak“ — vlastním způsobem psaní, neboť román „nevyjasňuje, hledá. A to, co hledá, je on sám“.³⁾

Alain Robbe-Grillet odhalil důležitou dělicí čáru mezi románem devatenáctého a románem dvacátého století. První roste z vědění, jakož i z přesvědčení, že čtenář na toto vědění přistoupí jako na něco, co je mu vlastní. Proti tomu druhý roste právě z nedostatku vědění: prozkoumáno má být to, co je neznámé (zejména zrakem, neboť on jediný podle Robbe-Grilleta dává svět takový, jaký je). Tedy takto: proti balzacovské rozvažující myslí, navíc opřené o důvěrnou znalost prostředí, včetně lidských typů, oblečení, zvyků, mravů, jimiž je charakterizováno, stojí popis, takový, který je neutrální, neslouží — jako u Balzaca — charakteristikám postav ani jako pozadí děje. Vědění a na druhé straně zkoumání. Třebaže to má být fenomenologie, kterou si Robbe-Grillet přivolal ku pomoci, zdá se, že zapomněl udělat ještě jednu redukci, totiž redukci své vlastní pozice; prozkoumat vlastní zkoumání. Je mysl zkoumající opravdu protikladem myslí vědoucí? I u jejích základů se nachází jisté (a velice silné) myšlenkové *a priori*: nedělat román tak jako Balzac, tj. iluzivně, s důvěrou v bezprostřední význam a s noetickou jistotou, že tento (lidský) svět lze poznat. I toto východisko je výsledkem jistého poznání, aktem vědění. Nebýt balzacovského iluzionismu, asi by nedošlo ani na Robbe-Grilletův „popiso-průzkumismus“. Spisovatel dvacátého století není ten, jenž neví, a proto

3) Tamtéž, s. 112.

zkoumá. Je to ten, kdo ze svého pohledu ví, že Balzac věděl jen omezeně, nedůsledně. Jde tedy ještě spíše o vyšší míru vědění, o jakési metavědění, které v románu a především v jeho vyprávění vytváří začarovaný kruh. Hranice, jak ji vymezil Robbe-Grillet, vede nikoli mezi „vím, a proto vyprávím“ a „nevím, proto vyprávím, tj. zkoumám“, ale mezi „vím, a proto vyprávím“ a „vím, a přesto vyprávím“. — „Už nevěříme“ — říká v programovém plurálu Robbe-Grillet — „na strnulé významy, předem hotové, jimiž zásoboval člověka starý božský řád a po něm XIX. století.“⁴⁾ Nevěříme, protože *víme*, že již nejsou možné — mělo by se dodat. Hledat „bezprostřední význam věcí“,⁵⁾ tj. jakousi podobu věcí, kterou mají předtím, než začaly znamenat, nelze ani co nejneutrálnějším a neosobním popisem. Nulový význam věcí může být tak nanejvýš prozaikovým úkolem, ale nikoli cílem. Kolmici mezi vědomím a věcí — jak Derrida opravuje Husserla — spustit nelze; vždy už půjde o významotvorný akt, tedy akt, jenž nás odklání od věcí, tak jak skutečně jsou, a to právě tímto aktem samým, jeho průběhem. Vyjádřeno jinak: věci *nejsou*, věci *znamenají*. Na cestě k hledání věcí v jejich čisté ontologii tak jen vršíme další a další významy. A tak to, co mělo být ontologickou kolmicí, se stává sémantickou klikaticí.

VÍM, A PROTO VYPRÁVÍM — VÍM, A PŘESTO VYPRÁVÍM

Řeč je sice o vědění, ale asi spíše by se mělo mluvit o víře. Balzacovský román věřil v klidnou samozřejmost (Robbe-Grillet) světa a věcí, tedy v to, že s druhým se lze domluvit na půdě zkušenosti, čímž ze zkušenosti byl učiněn nejenom prostředek psaní a poznávání, ale také antropologický předpoklad: vůči světu, jak vstupuje do naší zkušenosti, jsme si všichni rovni. (V sousedství balzacovského realismu ostatně vznikl nejdůsažnější vědec-ký směr devatenáctého století — pozitivismus.) A tuto zkušenost lze pořádat ve vyšší celky; jedním takovým budiž

4) Tamtéž, s. 99.

5) Tamtéž, s. 116.

i román. Tento předpoklad z antropologické výbavy člověka dvacátého století mizí; jde o proces, který začal u Baudelaira a který prohloubila avantgarda: umění nemá navozovat soulad se světem a se svým vnímatelem, ale má svému vnimateli tento svět zcizit, ukázat mu ho jako jemu nevlastní, umělý, a tím ho — cestou šoku — probudit k rozjitřenějšímu vnímání. Zatímco balzacovský román chtěl získávat čtenáře na svou stranu, román pozdější, modernistický „má masy proti sobě“, je nepopulární „celou svou podstatou, ba co víc, je antipopulární“ (Ortega y Gasset).⁶⁾ Mají tato víra ve svět a nevíra ve svět něco společného? První je víra, jež spoléhá na jisté omezení (jak se ukázalo později), ale druhá je rovněž vírou svým předpokladem, že světu nelze věřit — i ona se chce u svého čtenáře něčeho dovolávat, byť tak vesměs činí negativně a jakoby proti duchu souznění: je vírou v to, že světu, jak vstupuje do naší zkušenosti, nelze věřit.

Podstatnější dvojlomnost se však ukrývá v kategorii „vědět“. Romanopisci devatenáctého století jde o vědění ve smyslu *poznání*. Když chtěl Émile Zola napsat román o životě pařížské tržnice (*Břicho Paříže*), dopodrobna prostudoval všechny detaily z jejího denního chodu, dokonce zde strávil celou noc, aby mohl zjistit, jak v tržnici vypadá časné ráno, v době, kdy z vesniček kolem Paříže přijíždějí trhovci. Obvodem tohoto vědění je zkušenost. Romanopisec dvacátého století ve zkušenost nevěří; suspendoval ji, přičemž hranice, v nichž se jeho vědomí pohybuje, jsou narýsovány vědomím, tj. myšlením, reflexí, sebereflexí, racionální úvahou, zkoumáním vlastního psaní, zkoumáním hranic mezi psaním a napsaným, mezi vyprávěním příběhů a psaním... Tento obvod není dán tématem, nýbrž způsobem psaní/vidění. Proto se například Witold Gombrowicz odmítá ztotožnit s názorem, že velkou literaturu mohou psát jen ti, již prošli velkou, ba krajní zkušeností (jako např. Dostojevskij či vězni koncentračních táborů). Krajnost podle něj spočívá v pohledu, nikoli v množství prožitého:

6) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, „Dehumanizácia umenia“ [1925], in: *týž, Eseje o umení* (přel. Paulína Šišmišová), Bratislava 1994, s. 8 [adaptace slovenského překladu].

Přišla ke mně na návštěvu paní Barbara Swinarská, manželka režiséra Swinarského. Přijela z Polska. Přinesla mi krásnou růži a řekla mi, že si přála mě poznat, promluvit se mnou... Fajn. Takováhle návštěva není první. Jdeme do kavárny.

Rozhovor se stočil na psychologii Němců. Měl jsem dojem, že paní Swinarská tu psychologii trochu zjednodušuje, byly o ní přece napsány celé svazky, je to jedna z klíčových otázek dnešní doby — nelze tomu národu upřít ctnosti a talenty, ale současně se nedá popřít, že tyto ctnosti a talenty je za Hitlera přivedly na okraj noci. Paní Swinarská říká, že ona to ví lépe a já hůř, protože jsem byl v Argentině a nezažil jsem Němce na vlastní kůži, neviděl jsem je při krvavé práci. Já povídám, víte, mám takový dojem, že když jde o to proniknout do něčí duše, nestačí pouhá zkušenost, je také zapotřebí inteligence, bystrosti, je nutno se ponořit hluboko do člověka nebo do národa, a navíc nedostatek odstupů často pochopení ztěžuje...⁷⁾

Nejde tedy jen o vztah mezi vypravěčským gnosticismem a vypravěčským agnosticismem nebo mezi „vnějším“ a „vnitřním“. Jiná je též povaha vědění u prozaika devatenáctého a dvacátého století. A jiný je i jejich vztah vědění k vyprávění. Prvního z nich vědění legitimizuje ke psaní, čímž se ze psaní stává víceméně řemeslo, v němž má své pevné místo sbírání materiálu a jeho třídění a postupné zpracovávání do tvaru prozaické fikce; pro druhého je vědění naopak překážkou, která se vyprávění staví do cesty a která mu zabraňuje, aby se rozvinulo. Moderní prozaik tak namnoze hledá svému psaní cestu mezi Scyllou vědění (racionální reflexí) a Charybdou vyprávění (časově a příčinně důvěryhodnou soudržností zobrazených událostí). Ocítá se tak v aporii. Příčinný vztah mezi těmito oběma danostmi se přetrhl, a kde, čím a jak ho opět spojit? Tam, kde sídlilo vědění jako předpoklad vyprávění, se nyní nachází jako nepřítel vyprávění nebo přinejmenším jeho ironický glosátor. — Přitom pokud jde o samu etymologii slova vyprávění (jak připomíná Hayden White),⁸⁾ pak

7) Witold GOMBROWICZ, *Deník. II (1957–1961), III (1961–1966)* (přel. Helena Stachová), Praha 1994 [1957–1966], s. 360.

8) Hayden WHITE, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore 1987, s. 215.

svým sanskrtským kořenem patří ke slovu *gna*, které znamená „vědět“; etymologickou příbuznost vykazují i latinské *gnarus* („znalý“, „vědomý něčeho“) a od něj odvozené *narro* („vypravovat“, „mluvit“). „Vyprávět“ bylo tedy původně formou „vědět“, respektive mělo se za to, že „vědět“ se uskutečňuje prostřednictvím „vyprávět“.

Vědění moderního prozaika zpětně prověřuje vědění století předchozího. A co se zjišťuje? To, že realistický přístup musel část svého vědění suspendovat: iluze byla sice vytvořena z perspektivy vševědoucího vypravěče, ale tato vševědoucnost se samého aktu vyprávění netýkala. Iluzivní jednota toho, co se vypráví, jí nebyla rušena. Vypravěč byl tedy sice jako vševědoucí pánem nad všemi situacemi a postavami, ale nebylo mu dáno, aby se do této své schopnosti vlomil. Věděl vše o ději a postavách; ale aby mohl vyprávět, nemohl vědět, že sám ví. Byl tedy současně vševědoucí i nevědoucí. Vševědoucí ve vztahu k postavám, nevědoucí ve vztahu k sobě, k vlastnímu způsobu, jímž vede vyprávění. Moderní próza vyrůstá právě z této aporie. Problematizuje to, co próza realistického kánonu odmítala problematizovat, a sice samu schopnost vyprávět. Vede ji k sebereflexi, tj. k otázce po jejím založení. Byla-li matérií pro realismus zkušenost, ve vyprávění, které přichází po něm, je to vědomí. Balzacův *Otec Goriot* či Tolstého *Vojna a mír* byly směřovány k poznání (poznání doby a toho, co je v ní historicky i existenciálně zákonitého), Joyceův *Portrét umělce v jinošských letech* či Čapkův román-fragment *Život a dílo skladatele Foltýna* směřují daleko spíše k tomu, jak poznáváme, tj. ke kapacitě a způsobům našeho vědomí. Jsou to takřka jakoby zpětné vazby. Moderní próza tu zažívá rušení iluzivních jednot, a tím i problematizaci samého způsobu podání. Akt vyprávění se posouvá mimo téma. Stejně důležitým se totiž stává i struktura, tj. způsob podání. Řečeno jinak: téma sestupuje do struktury. Do těchto próz se nedá spustit pod úhlem otázky „o čem?“, neboť tato otázka nezasahuje to, co je na nich nejpodstatnější a čím se současně zaznamenávají ve čtenářově vědomí. Tématem se tak stává samotný způsob podání.

„VŠECHNY DOJMY ROZUMOVĚ ROZPITVÁVAL“

Modernímu prozaikovi se nejednou přihází to, co hrdinovi Krležova románu *Návrat Filipa Latinowicze*: smyslové dojmy jsou vytlačeny rozumem:

Malířské vidění se mu už vůbec dlouho nehlásilo. Ona kompozice nahého ženského břicha (když projel podél oken kaptolských frajlí) byla od jeho návratu poslední malířskou emoci. Nepřicházely obrazy, všechny dojmy rozumově rozpitvával: pohne se někde nějaký neobyčejně zelený list nebo se světlo rozleje po nějaké špinavé modravé stěně, zcela průsvitně jako gobelín, a on pohlíží na ty osvětlené vztahy ploch klidně, geometricky, bez vzrušení.⁹⁾

Filipovi se po jeho návratu do rodného domu proměňuje život v „nepřetržitý, rozkladně analytický rozpad všeho“;¹⁰⁾ realita pro něj ztrácí kouzlo bezprostřednosti, a tím i inspirace. Dřív než *vidí*, už *ví*; reflexe se mu stává nejen předchůdnou, ale také vše obkružujícím aspektem mysli. Mysli, jež souběžně se svým racionálním zjetím přestala být ručitelkou smyslu a soudržnosti. Vše, co se kolem Filipa děje, obrazy, které není schopen nazířit očima, ho vede do stavu, v němž „přestal chápat, proč se to všechno děje a v čem vězí vlastně příčina“.¹¹⁾ Filip je malíř, kterému odešly obrazy a místo nich nastoupily myšlenky; dostává se do podobného stavu jako hrdina povídky „Zázračné dítě“ od Thomase Manna: „[...] věřte mi, sám bych se byl stal umělcem, kdybych do toho všeho neviděl tak jasně skrz naskrz...“.¹²⁾

Jak toto „hoře z rozumu“ a ztráta bezprostřednosti vypadají na úrovni vypravěče a autora? Především jako ztráta soudržnosti: celek přestává být garantem smyslu a stává se nedosažitelnou metou. Vyprávění, které by mělo někam směřovat, se zadržává, ztrácí na perspektivě,

9) Miroslav KRLEŽA, *Návrat Filipa Latinowicze* [1932], in: týž, *Návrat Filipa Latinowicze. Na pokraji rozumu* (přel. Věra Vrzalová a Dušan Karpatský), Praha 1981, s. 60.

10) Tamtéž, s. 32–33.

11) Tamtéž, s. 34.

12) Thomas MANN, „Zázračné dítě“ [1903], in: týž, *Novely* (přel. Dagmar a Pavel Eisnerovi), Praha 1965, s. 132.

proměňuje se ve střípky scén, přičemž těmto scénám zase chybí schopnost najít si svou nejsprávnější vypravěčskou soudržnost, v níž by nebyly ani naskicované, ani předržené. Tím, že autor ze všeho nejdřív „ví“, je nucen rezignovat na děj. Byl-li oporou tradičního románu devatenáctého století lidský život ve své postupnosti, v tom, jak hrdina zraje, vstupuje do světa, ztrácí v něm ideály, upadá..., pak v moderní próze jako by se rozum stavěl proti životu, rozkládal ho zevně, a to ještě dřív, než se tak stačilo udít fabulačně: příběhem.¹³⁾ Rozum ničí život jakožto fabulační osu vyprávění; rozkládá ji na nespojitě části, z celku dělá fragmenty.¹⁴⁾ A tím, jak se hrdinové stávají lidmi „bez vlastností“, jsou jejich životy „bez událostí“. Přitom „viníci“ tohoto stavu jsou dva: samy postavy a jejich vypravěči. Pro první je příznačné, že dějiště se posouvá z jejich skutků dovnitř, tj. do jejich vnímání světa, pro druhé pak to, že jako by přestali mít schopnost či potřebu rozlišovat, co s čím v životě postav souvisí, co je méně a co více důležité. Často jakoby ani nevědí, co se v ději, jež vyprávějí, vlastně děje. To může znít jako paradox: ti, kteří jsou ze všeho nejvíce předznamenáni svým věděním, nevědí či vědí jen omezeně. Jde však o paradox pouze zdánlivý, neboť nevěděním autora či vypravěče má blízko k nevěděním sókratovskému; je to věděním o vlastním nevěděním. Jedná se o reflexi toho, co prozaik devatenáctého století reflektovat nepotřeboval, neboť jeho svět si to nevyžadoval: mluva či oblečení charakterizovaly postavu, postava charakterizovala svou vrstvu ve

13) J. P. STERN nachází v *Buddenbrookových* T. Manna dva příběhy: první se týká úpadku rodiny, druhý pak nárůstu vědomí. Přitom vědomí „je prezentováno jako nepřítel života, jako duchovnost (*spirituality*), která si vynucuje porozumění nad rámec potřeb běžného života, porozumění světu a sobě za každou cenu — dokonce za cenu života samého“. („The Theme of Consiuousness: Thomas Mann“, in: Malcolm BRADBURY a James McFARLANE /eds./, *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930* London — New York — Ringwood — Markham — Auckland 1991 [1976], s. 425.)

14) Velmi trefná je formulace Růženy GREBENÍČKOVÉ (nad Frischovým románem *Mé jméno budíž Gantenbein*): „Propast mezi životem v pravé existenční podobě a mezi nemožností tento život ještě příběhem vyslovit je čímsi příznačným pro moderní svět i pro jeho románové ztvárnění.“ („Od Stillera ke Gantenbeinovi“, doslov in: Max FRISCH, *Mé jméno budíž Gantenbein* /přel. Bohumil Černík/, Praha 1967 [1964], s. 313.)

své době, vrstva charakterizovala jisté společenství. Soudržnost románového vyprávění byla tedy dána tím, že vše, co se v něm děje, se nachází pod vnější kontrolou, tj. pod kontrolou zkušenosti a společenských vazeb.

IRACIONALITA, TĚLO

V této chvíli je nutno čelit jedné námitce.

Zbytnění rozumu, jež postihuje moderní prózu, se zdá být v rozporu s tím, jak se člověk ve dvacátém století stává sám sobě záhadou. Jak přestává vědět, kým je. Po noetickém optimismu století předchozího je to pro něj těžká rána. Člověk se na sebe najednou dozvídá, že není schopen řídit vlastní kroky a že své „já“ nemá pod kontrolou rozumu. Je schopen podlehnout — jungovsky řečeno — vlastnímu „stínu“, aniž ho rozum má šanci zachránit:

Hitler byl úžasným ztělesněním všech lidských méněcenností. Byl naprosto neschopnou, nepřizpůsobenou, nezodpovědnou, psychopatickou osobností plnou jalových, dětinských fantazií, ovšem jako kletbou zatížen ostrou čichovou schopností krysy nebo patníkového čmuchala. Představoval ve zdrcující míře stín, tedy inferiorní část osobnosti každého člověka, a to byl další důvod, proč mu lidé propadali.¹⁵⁾

Arthur Koestler považuje za největší trauma moderního člověka to, jak se prohlubuje jeho „janusovská“ tvář: svou pudovou stránkou je člověk pořád stejný, zatímco jeho racionalita se stále zdokonaluje nebo spíše precizuje. Ve chvíli, kdy rozum je schopen stále preciznějších a speciálnějších výkonů, přestává stačit na „divocha“ v člověku. Je takříkajíc hodnotově slepý. Tím podle Karla Kosíka moderní člověk přestává být schopen vnímat osudovost, smrt, zlo, tragicko a jeho život je „ponížen na nahodilost“.¹⁶⁾

Na půdě moderní prózy se tímto problémem umanutě zaobírá Ernesto Sabato — jako autor i ten, kdo o ní uvažuje. Postavy jeho próz jsou konfrontovány s něčím, s čím si

15) Carl Gustav JUNG, „Boj se stínem“ [1946], in: týž, *Duše moderního člověka* (ed. a přel. Karel Plocek), Brno 1994, s. 196.

16) Karel Kosík, *Století Markéty Samsové*, Praha 1993, s. 14.

nevědí rady, jejich pocity jsou stejně nejasné jako palčivé, vlastní vypravěčskou sebeanalýzou se teprve dopátrávají, co svými činy vlastně způsobily, aniž se jim zjeví smysl těchto činů: románem se lze dozvídat, nikoli dozvědět — jako hrdina románu *Tunel*, který poté, co vykonal vraždu, zpětně hledá její pravý motiv. Přitom jediné pole, kde je ještě možno najít úplného (tj. rozpolceného) člověka, je podle Sabata *román*. Existují velká území skutečnosti, která jsou vyhrazena pouze románu, resp. umění. Proti panovačné nadvládě rozumu zde stojí román jakožto prostor, v němž člověk může znovu obnovit sebe sama tím, že nalezne své ztracené či zapomenuté části. „Člověk získal svět, ale ztratil se sám sobě“¹⁷⁾ přičemž román jako „skutečnost [...] objektivní i subjektivní zároveň“¹⁸⁾ staví člověk vně potřeby dokazovat a pochopit: „umělecké dílo nemá být proč rozluštitelné“.¹⁹⁾ Román se tak stává útočištěm hříšníků, nedokonalých, všech těch, které frustruje moderní civilizace a vševládný rozum: „Lidé píší fikce, protože jsou tělesní, protože jsou nedokonalí. Bůh romány nepíše.“²⁰⁾ Zní to stejně úlevně jako přesvědčivě: ještě stále máme místo, kde se můžeme vyskytovat jako celiství!

Zde se však zdá, že se Sabato spolehl na jistou nekomplikovanou přímočarost a zapomněl na to, že i tělo je pro romanopisce nakonec jen vědomím těla; jde o tělo, jež existuje jazykem a v aktu vyprávění. I tělu je tedy nutno otevřít cestu tím, že o něm budeme vědět, že ho tedy vezmeme na vědomí. Jiná cesta než přes významy (rozvíjené v aktu vyprávění) k němu nevede. A tyto významy si romanopisec musí teprve svým vyprávěním umět otevřít. Argentinský spisovatel jasně odkryl meze racionalismu západní civilizace, ale výsledky, ke kterým došel, jsou pořízeny spíše programovou proklamací než nazřením, tj. analýzou samého způsobu, jímž se tělo ve vyprávění prosazuje. Chybí jim ještě jedno patro, takové, v němž by se muselo vyjevit, že

17) ERNESTO SABATO, *Spisovatel a jeho přízraky* (přel. Anežka Charvátová), Praha 2002 [1963, 1979 a 1987], s. 83.

18) Tamtéž, s. 93–94.

19) Tamtéž, s. 100.

20) Tamtéž, s. 185.

cesta románu k tělu je ještě o něco klikatější a že — a hlavně — ani ona se neděje mimo vědění/vědomí.

Přesvědčivější je Sabato ve svých kritických výhradách — zejména vůči Jean-Paulovi Sartrovi. Ten „jsa vědomě existencionalistou, byl z psychologického hlediska vždy platonovcem, racionalistou“.²¹⁾ Dvouznačnost světa a lidského „já“ je tak vposledku proměněna v jednoznačnost principu či teze. Pudovost, iracionalita, tělesnost a z ní plynoucí rozdvojenost lidského jedince představují velké výzvy adresované modernímu románu. A tyto výzvy jsou něčím podstatně důsažnějším a zároveň neuchopitelnějším než pouhými tématy. Něco jiného je z lidské rozdvojenosti učinit téma (Thomas Mann ve *Smrti v Benátkách* či Karel Čapek v *Obyčejném životě*) a něco jiného odvyprávět ji v prostoru díla, o což se například snaží i sám Sabato. Jedna věc je tělesnost proměnit v jasnou tezi, tj. z prostoru dějícího se vyprávění ji přesunout pod vývěvu racionálního pojednání (Jean-Paul Sartre v *Nevolnosti*), a jiná učinit z ní vlastnost samého stylu. Jak však vypadá takovýto „tělesný styl“? Opět je to jen jistá míra vědomí a vědění.

Tak jako tak díky Sabatovi a moderní próze víme, že je něco jiného vyprávět o těle a vyprávět tělo. Vyprávět o těle je bezproblémové; vyprávění je zde předmětně zajištěno svým tématem; vyprávět tělo — tot vypravěčský úkol. Jaký? Takový, že je v něm nutno z tohoto předmětného zajištění vystoupit. — Sám Sabato v předmluvě k románu *Knihy o hrdinech a hrobech* mluví o určitém druhu příběhu, „jejichž pomocí se autor pokouší zbavit se posedlosti, která není jasná ani jemu samému“.²²⁾ Romanopisec mění souřadnice: z objektálních (karteziánských) přechází na fenomenální. Vypisuje se z toho, co tvoří jeho utkvělé tísňe, co se ho zmocňuje, ale co nikdy v úplnosti nemůže zpředmětnit, učinit z toho téma. Jednou z takovýchto utkvělých tísňí se mu stává i tělo. Je jeho, ale vlastnit je v úplnosti nikdy nemůže; je časoprostorovou věcí, ale současně *jevem*, jež představuje šifru čitelnou pouze částečně, šifru, kterou ze

21) Tamtéž, s. 134.

22) ERNESTO SABATO, *Knihy o hrdinech a hrobech* (přel. Vít Urban), Praha 1984 [1961, 1978], s. 7.

světa mnohoznačných *existencí* lze převést do světa čirých *esencí* jen za cenu, že se z ní něco podstatného ztratí.

VYPRÁVĚNÍ (POJMOSLOVNÉ INTERMEZZO)

Pokud v této chvíli o „vědět“ *víme* přinejmenším to, že je jiné pro prózu devatenáctého a jiné pro prózu dvacátého století, pak pojem „vyprávět“ zatím používáme víceméně intuitivně. Nejvyšší čas, abychom se i u něho pokusili o malou srovnávací fenomenologii.²³⁾ Pro prózu devatenáctého století přitom tento pojem nečiní větších potíží. Vyprávět je totéž jako vést příběh prostřednictvím postav, ergo fabulovat. Osnova vyprávění je opřena o osnovu lidského života: o biografii. — Román je současně nástupcem i vrahem eposu — nástupcem v tom, že po eposu zdědil charakter epické postupnosti, vrahem tím, že na místo „inspirovaného mluvení“ (Vilém Flusser),²⁴⁾ tj. takového, o němž se věřilo, že je založeno mimo samotný hlas vyprávění, dosadil mluvení (či spíše psaní), jehož zdrojem je člověk sám — přitom román, než se v devatenáctém století ponořil do člověkova nitra,²⁵⁾ měl zájem především o člověka dějinného, ekonomického a společenského. Lze dokonce říct, že to byl román, jenž člověka těchto tří vlastností teprve objevil. Intriky sprádá stejně Odysseus jako Evžen Rastignac, ale teprve druhý z nich se jimi stává svému čtenáři (empiricky) pochopitelný. Odysseovy intriky mají svá vlastní pravidla, a proto se čtenáře netýkají,

23) Literatura kolem vyprávění a zejména pojmový aparát, který se v souvislosti s ním používá, jsou dnes tak rozsáhlé a nepřehledné, že za všechny další odkazy zde budiž uvedena práce Matiasa MARTINEZE a Michaela SCHEFFELA *Einführung in die Erzähltheorie* (München 1999), v níž (na s. 26) jsou jednotlivé kategorie, jak je používá devatenáct teoretiků, svedeny do jedné srovnávací a přehledné tabulky.

24) Vilém FLUSSER, *Bezdedno* (přel. Božena a Josef Kosekovi), Praha 1998 [1992].

25) Lydia GINZBURGOVÁ považuje za prvního autora psychologické prózy Lva Nikolajeviče Tolstého. Jedním z jeho „fundamentálních objevů“ je „odhalení nového vztahu mezi proměnnými a stabilními složkami duševního života“; Tolstoj toho dosáhl tím, že vytvořil nový vztah mezi líčením člověka v jeho jedinečnosti a „stereotypizací“, bez níž není „možné zobrazit člověka a jeho chování“. (*Psychologická próza* /přel. Jaroslav a Olga Žákoví/, Praha 1982 [1977], s. 243.)

kdežto u Rastignaca si čtenář řekne: aha, tak on chce být slavný, mít peníze, potřebuje získat vliv na jiné, tedy je jednou možností mne samého. — A aby mohl Rastignac být čtenáři předveden v těchto svých vlastnostech, musí být dějově odvyprávěn — skrze své konání, názory, vztahy k ostatním postavám atd. Pro romanopisce neexistuje žádný Rastignac *an sich*, ale pouze jako jednající postava — prostřednictvím svých skutků, přičemž skutkem není jen to, že Rastignac se setkal s Lucienem de Rubempré, nýbrž i že si něco myslí, něco říká, ba také že má na sobě slušivý kabátec... Všechno nabývá smyslu jen jako dějový skutek. Vyprávět je totéž jako vést hrdinu labyrintem jeho skutků (tj. fabulovat), ale také to, že se explicitně říká cosi o jeho chorobné ctižádosti.

Pokud vyprávění chápeme jako rozvíjení příběhu prostřednictvím skutků postav, pak s tímto pojetím pro potřeby moderní prózy nevystačíme. Vyprávění se naopak od příběhu vzdaluje; přestává být pouhým nástrojem či médiem fabule. V některých dílech jako by přímo fabuli nejenom rozkládalo, ale přímo zaškrcovalo (např. v Brochově *Smrti Vergilově*).²⁶⁾ Současně se však v moderní próze vyskytuje ještě jeden důležitý stavební prvek, nám už známý, který bychom mohli nazvat (prozaickou) diskurzivitou²⁷⁾ — především z ní je vybudován Musilův *Muž bez vlastností*: jako sled scén, v nichž postavy mezi sebou rozmlouvají, tj. rozmlouváním uvažují. Je to diskurzivita, jež vychyluje vyprávění v Kunderově *Nesnesitelné lehkosti bytí* často do polohy eseje. Ernesto Sabato dokonce doslovně přetahuje části ze svých esejů do románu *Abaddón zhoubece*, jako by tím chtěl dát najevo, že hranice mezi narativitou a reflexivitou je pro moderní román nepodstatná. Vyprávění se tak ocitá v pozici středního členu mezi *fabulací* (rozvíjením příběhu prostřednictvím časově-příčinných vztahů) a *diskurzivitou*

26) Jakob WASSERMANN dokonce charakterizuje svou dobu jako „dobu odfabulování“ (*Periode der Entfabelung*). („Kolportage und Entfabelung“ [1926], in: Eberhard Lämmert, *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Königstein 1984, s. 140–143.)

27) „[...] určitý směr v moderním psaní už si neklade za cíl dát nám něco uvidět: toto psaní už není fikcí, ale jen diskursem.“ (Tzvetan TODOROV, *Poetika prózy* /přel. Libuše Valentová a Jiří Pelán/, Praha 2000 [1978].)

(úvahou). Řečeno po vojensku: to, co bylo kdysi v zákrytu, vytváří nyní rojnici. Na vyprávění je naložen úkol, aby pojmovalo obě polohy, aby hledalo textu alespoň minimální míru soudržnosti, a to při zachování fabulační příběhovosti i diskurzivní úvahovosti. Tam, kde podléhá fabuli, hrozí, že se text vychýlí do nekomplikovaného čtiva, u něhož jde především o dějové zápletky. Tam, kde podléhá diskurzivitě, se zase text ocitá v nebezpečí didaktičnosti a traktátu, tedy že z postav učiní jen „věšáky na ideje“ a z děje pouhou kulisu v lepším případě filozfování, v horším ideologie. V devatenáctém století se románové myšlení vyskytovalo ve skupenství epickém, takže nad Stendhalovým románem *Červený a černý* mohl René Girard prohlásit, že „jeho vlastním podáním myšlenky je román a pouze román“,²⁸⁾ pro dvacáté století toto již neplatí. Lépe řečeno: danost, že román „myslí“ příběhem, kterou brali Stendhal, Emily Brontëová či Karolina Světlá za samozřejmou, mají už Robert Musil, Milan Kundera či Witold Gombrowicz odňatu, zapovězeno. Jejich romány musí cestu k příběhu hledat znovu, nebo spíše hledat pro myšlení cestu k příběhovému tvaru. Myšlení se tak v moderní době stává jakýmsi celníkem příběhu.

Pro devatenácté století „vyprávět“ znamená totéž co „vyprávět příběh“, zatímco ve století dvacátém jsme svědky rozluky „vyprávění“ a „příběhu“. „Proti příběhům je tu spleť života“ — tvrdí Růžena Grebeníčková,²⁹⁾ ale současně — mohli bychom dodat — s touto spleť života se proti příběhům staví i prozaikovo „hoře z rozumu“. Vyprávění příběhu vytváří společenství, třebaže ne už to mytické, ale přece jenom takové, v němž platí cosi závazného: víra ve společně sdílené i sdělovatelné poznatky a hodnoty. Devatenácté století mělo ve svých „vyprávěcích příběhů“ zapisovatele a kronikáře, často sice velmi kritické, ale přece jen stále dost loajální k základním východiskům a normám měšťanské společnosti. Ve chvíli, kdy se vyprávění od pří-

28) René GIRARD, *Lež romantismu a pravda románu* (přel. Alena Šabatková), Praha 1968 [1961], s. 99.

29) Růžena GREBENÍČKOVÁ, „Musilův první román“, doslov in: Robert MUSIL, *Zmatky chovance Törlesse* (přel. Jitka Bodláková), Praha 1993 [1906], s. 191.

běhu oddělilo, odděluje se i jedinec od společenství, stává se tak často jeho outsiderem (Váchalův *Krvavý román*), vyzyvatelem (Célinův román *Cesta do hlubin noci*) či dokonce protihráčem a provokatérem (celá moderna).

JE REALISMUS PASSÉ?

(I — VYPRAVĚČSKY)

Tak jako byla čtenářova mysl schopna přijmout realismus — domníval se Robbe-Grillet — a ztožnit se s ním, je stejně schopna přijmout „nový román“ a postupně si to, co má v padesátých letech (v době vzniku) podobu jevu silně experimentálního a obráceného proti (realistické) tradici, přijmout za stejně samozřejmé, jako byl kdysi realismus. Člověk se svým vnímáním vyvíjí, tvrdí Robbe-Grillet, proč mu proto vnucovat v roce 1950 totéž jako v roce 1835? Proč činit z realismu nadčasovou normu veškeré prózy? Ještě dále jde Ortega y Gasset, který soudí:

[...] všechna velká období v umění se vyvarovala toho, aby dílo mělo těžiště v lidských záležitostech. Imperativ výlučného realismu, který vévodil senzibilitě minulého [devatenáctého — jt] století, představuje nevidané monstrum ve vývoji estetického citění. Z toho vyplývá, že nová inspirace [moderní umění — jt], naoko tak extravagantní, se aspoň v jednom bodě opět dotkne reálného směřování umění, které můžeme označit jako „prosa-zování stylu“. Vždyť stylizovat znamená přetvářet skutečnost, derealizovat. Stylizace implikuje dehumanizaci. A naopak, neexistuje jiný způsob dehumanizace než stylizace. Naproti tomu realismus už tím, že zavazuje umělce, aby se slepě přidržel tvarů, ho přivádí k bezstylovosti.³⁰⁾

Pro Robbe-Grilleta ahistorismus, pro Ortegu y Gassetta dokonce monstrum. Oba však mají na mysli realismus jakožto dobový směr, v devatenáctém století jeden z vůdčích.³¹⁾ Jde jim o kritické vyrovnání se s realismem jako

30) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, „Dehumanizácia umenia“, cit. dílo, s. 23–24.

31) Mnoho nedorozumění stran realismu založila Auerbachova kniha *Mimesis* (1946), jejíž podtitul zní „Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách“. Její autor byl obviňován z toho, že nemá smysl pro moderní umění, že obhazuje model (stejně jako Georg Lukács či Wolfgang Kayser), který je už překonán, a — hlavně — že realismu devatenáctého století hledá rodokmen, aby ho

programovým hnutím. Ale kromě toho existuje ještě realismus v podobě tvůrčího postupu či dokonce řemesla. Realismus jakožto směr zanechal v próze stopu, kterou tak úplně nelze odstranit ani tou sebemodernističtější proklamací. Dokázal, že závazná nemusí být jen kolektivní tradice (jako v mýtu), ale že stejnou roli může plnit také individuální zkušenost.³²⁾ Garantem reality je zkušenost, a nikoli už soubor norem a zvyklostí. Na půdě prózy se z tohoto poznatku rodí román, ale též vlastní vyprávěcí postupy: individualita postav, to, že tyto postavy musí jednat motivovaně, že děj není pouhým časovým sledem událostí, ale že tyto události musí být mezi sebou spojeny příčinnou vazbou, že postavy svým jednáním někam patří (společensky, místně a časově). Realismus tedy představuje i řemeslo, jak vést důvěryhodné vyprávění příběhu. Můžeme namítnout, že jde o vypravěčskou důvěryhodnost v řádu zkušenosti a že kromě ní snad ještě existují i důvěryhodnosti jiné. Ano, i středověká hagiografie byla důvěryhodná například vírou v to, že světcí byli s to unést tolik utrpení, stejně jako jsou — v řádu technické předvídatosti — důvěryhodné romány Julese Verna. Ale realismus svou důvěryhodností sestoupil co nejvíce dolů: zatímco v mýtu vystačíme s tím, že hrdina je chrabrý, a ve fantaskní literatuře takového Jiřího Kratochvila či Borise Viana musíme přijmout za dané, že z hrdiny se stává v další kapitole ježek, v realismu by se tento vypravěčský trik bral jako laciná schválnost — jako krok mimo nepsaná pravidla mezi autorem a čtenářem. Vlastnosti postav se nacházejí pod kontrolou jejich skutků; nejsou jim přiděleny dopředu, svým jednáním si je musí

povýšil na nejuniverzálnější princip umění v západní civilizaci. Auerbach však na dvaceti dílech — od *Odyseje* po román *K majáku V.* Woolfové zkoumá pouze různé tendence a styly. A teď čeho? Když řekneme napodobování či zobrazování skutečnosti, musíme dodat, že ve stejné míře zkoumá Auerbach i způsoby, jimiž je tato skutečnost textově vytvářena. Tenorem Auerbachovy knihy je sledování proměn tohoto napodobování-utváření, nikoli touha po jakémsi neměnném prvovzoru realismu.

32) Ian WATT považuje osobní zkušenost za rozhodující okamžik ve vzniku románu (zejména v Anglii 17. a 18. století); důležitým strukturním rysem pro uplatnění osobní zkušenosti je uplatňování vlastních jmen. (*The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1995 [1957], zejm. s. 13–18.)

teprve zasloužit. Tím je jejich typ vypravěčsky *zdůvodněn* před čtenářem. Proto nestačí vyjít s tvrzením, že Evžen Rastignac je ctižádostivý; v realistickém klíči je ctižádostivý, *protože* se chce vyšvihnout a tím patřit mezi pařížskou společenskou smetánku. *Proto* odhazuje při příchodu do Paříže svá mladická předsevzetí a přijímá pravidla vyšší společnosti a stává se například milencem jedné z Goriotových dcer, *čimž* si má pomoci ke společenskému vzestupu.

Karel Poláček tvrdí, že v realismu „nelze fikslovatí“,³³⁾ ano, nelze, neboť na každý vypravěčský tah je vidět. Nelze se schovat do mlh fantazmat, jakož si ani vypomoci mytologickými apriorismy. Takto nahlížen stává se realismus tvrdou školou prózy, školou, kterou je možno opustit, ba negovat, ale až poté, co jsme ji — jako autoři i čtenáři — zvládli. Nabízí se zde paralela k poezii a malbě. Poznává se, kdo k volnému verši přišel přes kázeň verše vázaného, stejně jako je znát, když imaginativní, nefigurativní malíř má za sebou školu malířství figurativního.

Pro Davida Lodge je realismus „estetikou kompromisu“,³⁴⁾ a tím představuje uměleckou obdobu liberalismu. (Míněna je situace v britském románu po druhé světové válce, tedy po odeznění vlny meziválečného modernistického experimentátorství.) Přičemž autor dodává: „Konvence realistické prózy zabraňuje tomu, aby autor vyprávění sáhl k prvnímu nápadu (*story*), který mu přijde na mysl — takovému, který je buď autobiografický, nebo fantazijní.“³⁵⁾ Realistické je nejenom to, co je „moje“, nýbrž až to, co je společné: „moje“ i „tvoje“. To, co je pro Poláčka jakousi cechovní ctí prozaikovou, je podle Lodge i jakýmsi smyslem pro lidskou domluvu.³⁶⁾

33) Cit. podle „O Karlu Poláčkovi“, předmluvy Z. K. SLABÉHO in: Karel Poláček, *Se žlutou hvězdou* (ed. Z. K. Slabý), Havlíčkův Brod 1961 [1959, psáno 1943], s. 36.

34) David LODGE, „The Novelist at the Crossroads“ [1969], in: Malcolm BRADBURY (ed.), *The Novel Today*, London 1990 [1977], s. 113.

35) Tamtéž, s. 113.

36) Kromě názorů na realismus, které jsme tu uvedli (Robbe-Grillet — realismus jako falešný model moderní senzibility; Poláček — prozaikovo řemeslo; Lodge — umění kompromisu), zmiňme ještě alespoň jedno stanovisko, o němž se v 50. a 60. letech dvacátého století mnoho diskutovalo. Patří R. Garaudymu (ve své

JE REALISMUS PASSÉ?
(II — HISTORICKY)

Poté, co víme, jak nejednoznačným pojmem se ve dvacátém století stalo vyprávění (vyprávění vs. vyprávění příběhu), je otázkou, zda nás v této chvíli uspokojuje, že celé dvacáté století bereme jako jeden celek — jako území široce pojaté moderny. Pokud se opíráme o toto východisko, pak tiše předpokládáme, že *postmoderna* je jen jakýmsi appendixem moderny. Nic nového jí nepovstává, už proto ne, že sama postmoderna místo nových výbojů se snaží zhodnocovat vše minulé, tedy že pouze relativizuje požadavek novosti, pro modernu tak zásadní. Protože však je esteticky poněkud *jiná* než moderna, je v důsledku nucena i ona být *nová*, alespoň z perspektivy vývoje. Takže i v ní plynule pokračuje pohyb započatý na konci devatenáctého století. Z modernistického diktátu jako by nešlo uniknout.

Jiným hlediskem je, že postmoderní umění, které v Americe vzniká od šedesátých let,³⁷⁾ v Evropě pak až od let sedmdesátých a osmdesátých, je svou povahou natolik jiné od předchozího, že mezi modernou a postmodernou se nachází stejně výrazný předěl jako například mezi modernou a realismem nebo mezi barokem a klasicismem. A což takhle zlatá střední cesta? Přidržíme se v této chvíli knihy

době se mu dostalo značného ohlasu), podle něhož — a proti Lukácsovi — nejsou moderní umění a realismus v žádném protikladu (autor takto vykládá dílo F. Kafky). Děje se to však jen za tu cenu, že Garaudy nachází pro realismus vymezení, do něhož se může vejít téměř všechno. Tomu odpovídá i vágní styl jeho formulací: „Realismus v umění znamená uvědomit si tuto účast na nepřetržitém utváření člověka člověkem, což je nejvyšší forma svobody.“ Přitom tato svoboda „nemá pasivně zrcadlit nebo zpodobovat skutečnost“; povinností umělce „není jen vyhlédnout boj, ale se svým přínosem historické iniciativy a zodpovědnosti být současně jedním z bojovníků“, umělec nemusí „zrcadlit realitu v celé úplnosti“, i když spisovatel neodhaluje příčiny odcizení, „nepřestává být významným spisovatelem“ atd. (Roger GARAUDY, *Realismus bez břehů* /přel. Alena Šabatková/, Praha 1964 [1963], s. 158.)

37) Ray BRADBURY soudí, že umění 60. let je sice ve Spojených státech amerických neseno „duchem návratu (*revival*) avantgardy“, ale současně že platí, že dané slovo (avantgarda) trpí v dané době „nedostatkem definice“. (*The Modern American Novel*, Oxford — New York 1992 [2., rozšířené vydání — 1. vyd. 1983], cit. na s. 198.)

finské teoretičky Liisy Saariluomaové *Postindividualistický román* (1994), v němž jeho autorka sice bere postmodernu jako svébytný program, ale současně tvrdí, že „i když odhlédneme od zábavné literatury, patří velká část románů vydaných v posledních třech desetiletích stále ještě k realistické tradici“.³⁸⁾ Takže — pokud jde o sám literární život a četbu — žijí vedle sebe román realistický, modernistický i postmodernistický. Dokonce by se to dalo brát — a to už říkáme na vlastní pěst — jako další důkaz proti Robbe-Grilletovi. Ten soudil, že za padesát let po vzniku „nového románu“ (tj. v době, kdy vzniká tato kapitola) nám budou jeho postupy připadat stejně samozřejmé, jako mu v jeho době připadají samozřejmé postupy Balzacovy. Zpět k finské teoretičce: postmoderní román autorka nazývá románem *postindividuálním*. To proto, že teprve v něm je možné zahlédnout, že subjekt není původcem kultury, ale kultura je původcem subjektu. Z „já“ se stává „nahodilý průsečík různých silových a významových polí“.³⁹⁾ Tím se mění i úkol čtenáře, jenž v tradičním, realistickém románu spočíval v prověření „důvěryhodnosti a pravděpodobnosti zobrazeného modelu skutečnosti“;⁴⁰⁾ zatímco „v modernismu bylo mnoho věcí ponecháno otevřených, to znamená, že úkol na jejich dotvoření (uzavření) byl přenesen na čtenáře. Toto“, pokračuje dále L. Saariluomaová, se „od čtenáře postindividuálního románu už neočekává“;⁴¹⁾ tento román se vyznačuje tím, že v něm zůstávají protikladné prvky ponechány, přičemž žádné interpretační úsilí není s to tyto prvky uvést v celek a jednotu, ale i tak — koriguje autorka své závěry — „protiklady a mezery jsou tu proto, aby vyprodukovaly určitý společný účinek“.⁴²⁾ Ale ani tento účinek není než výrazem jistého pojetí subjektu. Takže podle všech postmodernistických a poststrukturalistických teorií by měl být autor mrtev; personální *kdo* je nahrazeno za textové *co*, postup, způsob psaní, ale přesto potřeba

38) Liisa SAARILUOMAOVÁ, *Der postindividualistische Roman*, Würzburg 1994, s. 1.

39) Tamtéž, s. 23.

40) Tamtéž, s. 31.

41) Tamtéž, s. 31.

42) Tamtéž, s. 31.

— dodejme předchůdná — celku si subjekt znovu vynutila. Teorie si zde žádá něco, co samotný román nakonec neplní. A protože „teorie vyprávění dosud nevyvinula žádné vlastní pojmy pro vyprávění v postmoderním, respektive postindividuálním románu“,⁴³⁾ nezbývá než pracovat s obecně teoretickými koncepty jako „smrt autora“ (Roland Barthes), autor proměněný v diskurs (Michel Foucault), rozpad „já“ (Frederic Jameson), nahrazení reality simulovanou realitou znaků (Jean Baudrillard), konec velkých vyprávění (Jean-François Lyotard). Máme hodně programových tezí a etiket, ale chybějí nám interpretace konkrétních jevů, tedy i románů z času po konci moderny. Sama autorka svou knihu věnuje především konkrétním analýzám těchto románů: *Pátek aneb Lúno Pacifiku* (Michel Tournier), *Konec cesty* (John Barth), *Georgika* (Claude Simon), *Jméno růže* (Umberto Eco), *Dražba série 49* (Thomas Pynchon). A dochází k tomu, že ani tyto romány „individuum žádným způsobem nezlikvidovalo ani ho nenechalo za sebou“,⁴⁴⁾ tedy že ve svém základu postindividualistický román není jiný, než byl tradiční román měšťanský, a že ani zobrazovací funkce románu, která je spojena s realismem, tak úplně z románu naší doby nevymizela. Místo toho, abychom byli svědky zániku románového „já“, sledujeme tak jen jeho další proměnu. V této perspektivě pozbývá problém postmoderny na své výlučnosti, aniž však ztrácí svou vlastní svébytnost.

Poslužme si tímto hermeneuticky smířlivým závěrem jako východiskem k tomu, abychom se přece jen v historické perspektivě podívali na proměny románového „já“ (autor, vypravěč i postava) od jeho vzniku v osmnáctém století až po naši dobu:

ROMÁNOVÉ „JÁ“ OSMNÁCTÉHO STOLETÍ (např. *Robinson Crusoe*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy*) — gnozeologický převrat, objevení subjektivity a jejích možností pro poznávání světa: člověk je neopakovatelná individualita, jejíž způsob poznávání světa a vyprávění nelze dedukovat z pře-

43) Tamtéž, s. 30.

44) Tamtéž, s. 178.

dem daných pravidel (odvrat od antických a středověkých kánonů), románové „já“ nachází v objevení subjektivity prostor k svobodnému uplatnění.

ROMÁNOVÉ „JÁ“ DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ (např. *Červený a černý*, *Lesk a bída kurtizán*, *Vojna a mír*, *Zločin a trest*, *Potopa*) — gnozeologický optimismus, víra, že svět i lidské nitro lze poznat prostřednictvím spolupráce zkušenosti a rozumu (indukce a dedukce), představa, že věci, svět, lidé mají svou pevnou a neměnnou podobu, románové „já“ získává jistotu, že jeho svět je jištěn odkazem k tomu, co je pro všechny ostatní společné a co se nachází v každém okamžiku vyprávění pod okamžitou kontrolou (zkušenost).

ROMÁNOVÉ „JÁ“ MODERNISMU (např. *Berlín — Alexandrovo náměstí*, *Odysseus*, *Penězokazi*, *Žárlivost*, *Život a dílo skladatele Foltýna*) — gnozeologický relativismus, zkoumání hranic a možností samého zkoumání (vědomí), objevení toho, jak jsou tyto hranice nejasné a neurčité, románové „já“ přesouvá jistotu dovnitř, přičemž z jistoty se stává nejistota, neboť najednou mizí hranice mezi „uvnitř“ („já“) a „vně“ (světem), vyprávěním a vyprávěným, prostorem pro jeho působení se stává vědomí, a to současně rozšiřuje i zmenšuje.

ROMÁNOVÉ „JÁ“ POSTMODERNISMU (např. *Jméno růže*, *Král duchů*, *Nesmrtelnost*, *Parfém*) — gnozeologická skepse, rezignace na autonomii subjektu, hra v území vlastního omezení — poslední výspa vypravěčské svobody, intertextualita jako přijetí faktu, že všechno už bylo někde řečeno a že se nacházíme lapeni do neviditelné sémantické sítě slov, citátů a diskursů, románové „já“ přestává mít oporu samo v sobě, odevšad na ně útočí znaky a samo se také stává jen jejich průmětnou.

Otázkou je, zda poslední dvě stadia nejsou jen dvěma fázemi stadia jednoho a stejně tak první dvě nepředstavují jen nastolení realismu a jeho rozvinutí v autoritativní uměleckou metodu. Osmnácté a devatenácté století by

se ocitlo proti modernismu/postmodernismu, přičemž pro první dvojici by bylo podstatné zakoušení *reality* a pro druhou *zakoušení* reality. Nebo pokud bychom to měli vyjádřit jinak: proti sobě se ocitá vyprávění, jehož hlavní směr vede ven — do světa, a vyprávění, které zkoumá své vlastní hranice, jakož i hranice subjektu. První dvě stadia představují *modernismus myšlenkový* („descartovský“), druhá dvě *modernismus estetický* („pařížský“).

To nás vede k otázce, zda přece jenom všechny čtyři fáze, tj. dva druhy modernismu, toho nemají víc společného než rozdílného. A tedy zda nakonec nejde jen o čtyři vývojová stadia jednoho modelu. Co by však mělo být ono společné? Především zkušenost s časem, snaha o jeho vypravěčské uchopení, a tím i přisvojení prostřednictvím vyprávění. Tato zkušenost se týká až moderního člověka a jde skutečně o zkušenost, k jejímuž zachycení posloužil román jako to nejvhodnější médium. Též proto, že román povstává až s novověkem a že vzniká jako výraz individuální zkušenosti, která už nepotřebuje být opřena o normy. Občas se mluví o „románu helénistickém“ či „románu barokním“, ale zde je ještě jednání postav „určováno skrze normy“, přičemž vypravěč „mluví ve studené anonymitě pouhého vědění a hodnocení“ (Wolfgang Kayser).⁴⁵⁾ — Čtyři fáze vývoje románu tak představují proměnu jednoho modelu, objevení (osmnácté století), rozšíření (realismus), zproblematizování (moderna) a popření (postmoderna) práva subjektu na svébytné uspořádání svého světa jakožto světa jeho nejvlastnějších zkušeností, zážitků, pocitů a reflexí. Toto vše je pro moderního člověka nové a vnější — včetně svého vlastního „já“ — a vzniká potřeba hledat výraz a model, jímž by se moderní člověk se svou nově nabytou svobodou mohl domlouvat.

Chtěli-li bychom pro tento jev hledat jiné slovo, asi by to byl realismus, pokud ho nebudeme chápat jen jako umělecký směr devatenáctého století, ale spíše jako obecnou potřebu vztahu, ale takového, jenž nemá podobu transcendentního *a priori*, tedy vztahu ke světu, k jiným lidem

45) Wolfgang KAYSER, *Entstehung und Krise des Romans*, Stuttgart 1961 [1954], s. 11.

a k sobě samému. Realismus by tak mohl znamenat totéž co reprezentace, neboť tu, jak tvrdí Saariiluomaová, neodhodila ani postmoderna. V romanopiscově perspektivě se jedná o to, jak být důvěryhodným vypravěčem, kterému jsou postupně svěřeny vztahy „já“ — svět, „já“ — „já“, „já“ — text. A každý tento vztah klade své vlastní požadavky na to, jak ho — abychom použili poněkud zprofanované slovo — zobrazit. Z pohledu romanopisce jde o vypravěčský zápas o skutečnost, přitom ani tak nehraje roli, zda je tato skutečnost označována jako objektivní, subjektivní či vpletená do sítí vševládne intertextuality.

Modernismus — realismus — reprezentace, nazírány z perspektivy vývoje románu, jsou synonyma. Jejich společným jmenovatelem je román. Jak tomu rozumět? Člověk přichází na prahu moderní doby o univerzalitu, ale zato do vínků dostává sám sebe (svou subjektivitu) a s tím rovněž — jak jsme se zmiňovali výše — i vlastní prožitek času.⁴⁶⁾ Získává časnost, a to ne už jako odlesk věčnosti, ale jako území, které může jen sám a svými schopnostmi obdařit smyslem. A že tomuto prožitku času dává moderní člověk podobu románu, to je až výsledek. Tento výsledek musel projít nějakým procesem, než nabyl podoby románu. Pro vztah mezi subjektem („já“) a objektem („světem“), tj. vztah, na němž román povstal, bylo potřeba najít hodnověrný způsob prezentace. Zkušenost s časem bylo potřeba opřít o hodnověrný zobrazovací/modelující způsob, v němž by nepřišlo zkrátka ani „já“, ani „svět“. Tvrdí-li v roce 1887 Guy de Maupassant, že „vytvářet pravdu znamená [...] dávat úplnou iluzi pravdy podle obvyklé logiky věcí, ne tedy otrocky přepisovat změt událostí, jak za sebou následovaly“, a že v důsledku „nadání realisté by se spíše měli jmenovat iluzionisté“,⁴⁷⁾ pak jde o totéž: romanopisec je postaven před úkol hledat pravdu, a to nikoli jako něco

46) Vladimír SVATOŇ mluví v souvislosti s moderním člověkem o objevu „časnosti (časové dimenze) lidské existence“. Tento objev člověku moderní doby umožnil odpoutat se z věčných a zvykových norem, v nichž „každý jednotlivý život opakoval pouze akty, které mu byly předány od předků jako paradigma jednání“. (*Epické zdroje románu /z teorie a typologie ruské prózy/*, Praha 1993, s. 26.)

47) Guy de MAUPASSANT, „Román“ [1887], in: týž, *Petr a Jan. Studie, črty a korespondence* (přel. Břetislav Štorm), Praha 1957, s. 239.

vnějšího, nýbrž jako to, co si sám vytváří. Jak? *Podle obvyklé logiky věcí. Logika věcí* může představovat svého druhu protimluv, ale v daném kontextu znamená spíše model, v němž se hledá soulad mezi „já“ (jazykem) a „světem“. Maupassantovo tvrzení by stejně tak mohlo končit „nadání iluzionisté by se spíše měli jmenovat realisté“, a jeho smysl by se nezměnil.⁴⁸⁾ — To, že romanopisec svou vypravěčskou logiku věcí přesouvá do vlastního nitra (např. Čapkův *Obyčejný život*); to, že se dozvídá, že jeho otřes věcmi je příliš silný, aby jim byl schopen najít nějakou vypravěčskou logiku (např. Šalamovovy *Kolymské povídky* a vůbec reakce románu na první světovou válku); to, že jedinou věc pro své psaní je schopen nalézt už jen v samotné konstrukci vypravěčské logiky (*Přestořeč* Věry Linhartové); to, že zjišťuje, že jediný způsob, jak věci přivést v text, je nechat je tak, jak jsou, mimo logiku, tj. vypravěčské sjednocení (např. *Hrobka pro Borise Davidoviče* Danila Kiše) — to vše jsou jen různá řešení téhož vzorce.

ROMÁN UŽ NEPOTŘEBUJE ZKUŠENOST?

Rubem otázky po tom, zda je realismus mrtev, je jiná otázka, a sice: zda se zkušenost stala již bezcennou. Řečeno jinak: je zkušenost ještě pro prozaika látkotvornou a příběhotvornou? Mnohé z toho, co činíme v této chvíli předmětem našeho tázání, zaznívá v Adornově eseji z roku 1954 „Místo vypravěče v současném románu“.⁴⁹⁾ Věnujme se tomuto textu poněkud podrobněji.

Adorno tvrdí, že moderní román se vyznačuje velkým paradoxem: „nelze již více vyprávět, ale forma románu vyprávění vyžaduje“. Ve shodě s Lukácsem soudí Adorno, že román představuje zkušenost „odkouzleného (*entzauberte*)

48) Michelu BUTORovi představuje realismus uměleckou mravnost, tj. povinnost přiznat si, že „nemůže existovat skutečný realismus, nepřizná-li se místo imaginaci, nepochopí-li se, že realita obsahuje imaginárno a že realitu vidíme skrze ně“. (*Repertoár* /přel. Jan Vladislav/, Praha 1969 [1964], s. 54.)

49) Theodor W. ADORNO, „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ [1954], in: BRUNO HILLEBRAND (ed.), *Zum Struktur des Romans*, Darmstadt 1978, s. 104–110.

světa“,⁵⁰⁾ jež poprvé zaznívá v *Donu Quijotovi*. Nejvládnějším přístřeškem se románu stává realismus — „sugesce reálného“ vychází právě z tohoto směru, ale následující subjektivismus „epický příkaz, [realistickou] předmětnost podkopává“. Pokud by se dnes ještě někdo chtěl ponořit, tak jak to činil například Adalbert Stifter, do předmětného světa a ukázat nám jeho krásu a plastičnost, byl by považován za kýčáře písčícího ve stylu *Heimatkunst*. Stejně jako fotografie odňala malířství mnohé z jeho tradičních úkolů, u románu tak učinila „reportáž a média kulturního průmyslu“. Román se tedy musí soustředit na to, „co nelze vykonat prostřednictvím zprávy“. Průvodním znakem tohoto posunu je také to, že svou váhu pozbyla zkušenost. Člověk už nepotřebuje vyprávět o neobvyklých dobrodružstvích, kterých se zúčastnil. „Vyprávět něco totiž znamená: mít říct něco *zvláštního*“, čemuž současný svět a jeho standardizace zabraňují. Důsledkem tohoto aktu je pak rozšíření „podřadné životopisné literatury“ (*Schundliteratur*), a to v podobě odpadního produktu vlastní románové formy. „Krizí literární předmětnosti“ není zasažen psychologický román; i jemu však psychoanalýza vzala velkou část jeho pole. Dostojevského zkrátka nahradil Freud. „Pokud chce román svému realistickému dědictví zůstat věrný a říct, jak to doopravdy je, musí se zříci realismu, takového, v němž *reprodukuje fasádu, aby napomáhal jejímu klamu* [zdůraznil autor].“ Od osmnáctého století byl předmětem románu konflikt mezi člověkem a „strnulými poměry“. Toto už pro moderní román neplatí. Jeho hlavním estetickým prostředkem se stává odcizení, přičemž antirealismus moderního románu vytváří jeho „metafyzický rozměr“. Čím více chce současný román být věrný tomu, „jak to bylo“,

50) Což odpovídá LUKÁCSOVĚ tezi (z *Teorie románu*), že román se rodí do světa transcendentální bezpřístřežnosti, čímž se román stává epopéjí „doby, pro niž extenzivní totalita života už není zjevně dána, pro niž se životní imanence smyslu stala problémem“. (*Teorie románu* [1916], in: týž, *Metafyzika tragédie* /přel. Eva Hartlová/, Praha 1967, s. 115.) Mezi Adornem a Lukácsem je však i jeden zásadní rozdíl. Lukácsovi je reakcí na zmizelou totalitu života (jednotu epopoje) samotný vznik románu, jehož nejvládnějším naplněním představuje román realistický; pro Adorna se však odkouzlení moderního románu uskutečňuje právě jako reakce na tento realismus.

tím více narůstá rozpor mezi tímto jeho požadavkem a tím, že „to tak nebylo“.

Tradiční román by se dal srovnat s „měšťanským kukátkovým divadlem“, přičemž šlo o techniku, která vytvářela iluzi. „Vypravěč vytahuje oponu: čtenář má dění spoluvykonávat, jako by byl k němu skutečně připuštěn. Silné tabu je naloženo na reflexi: stává se těžkým hříchem proti čistotě věcí (*sachliche Reinheit*).“ Toto tabu u moderního prozaika padá. Romány, které se na prolomení daného tabu podílely nejvíce, jsou podle Adorna *Penězokazi* André Gida, pozdní dílo Thomase Manna a Musilův *Muž bez vlastností*. V nich reflexe uskutečňuje „čistou imanenci formy“. A pokud jde o čtenáře moderního románu, nabízí se srovnání s pohybem kamery ve filmu: „hned je [čtenář] zanecháván vně, hned se prostřednictvím komentáře ocitá na scéně, jindy za kulisami, v promítací kabině“. To, co vytváří formy románu, je tedy distance a ještě spíše negace, negativita pozitivního, daného. Reálné a imaginární jsou od základu přijímány jako rozdílné, čímž se vytváří jakýsi „druhý jazyk“: „rozbořený asociativní jazyk věcí“. Adorno nazývá tento pohyb moderního románu „pádem zpět do barbarství“, přičemž tímto pohybem má být uskutečněno lidství.

Dopřejme si krátký komentář: ne sice v tak velké míře jako Robbe-Grillet, ale přece jen také se Adorno zasazuje za umění, které je blízké jeho naturelu a estetické koncepci (jak je formuloval především v *Negativní dialektice* a *Estetické teorii*) — a ta je bytostně modernistická. Přitom tato koncepce vychází z „negativní estetiky“; podle ní je svět umělci cizí, takže potřeba se s ním dorozumět se stává jeho potřebou nejvlastnější. S tím souvisí i to, že nad účinek (potřebou dorozumění s vnímatelem) je postaven tvar. Z tohoto pohledu je realismus pouze klamavou iluzí, ba víc: je vnitřně nemožný, ne-li dokonce sebedestruktivní:

V realistickém divadle nesouhlasí již to, že lidé ještě dříve než otevřou ústa, přesně vědí, co chtějí říci. Možná by se realistický kus nedal podle své koncepce 9,5vůbec nijak organizovat a stal by se à *contrecoeur* dadaistickým, avšak nevyhnutelným minimem stylizace přiznává realismus svou nemožnost,

a ve skutečnosti se sám likviduje. V kulturním průmyslu se z toho stal masový podvod.⁵¹⁾

Ve jménu estetického modernismu zaujaté napřažení zbavuje Adorna potřeby vzít na vědomí ještě jednu otázku. A sice: je negace realistické iluzivnosti a vůbec negativní poměr k faktické skutečnosti také negací komunikace, nebo i tato negace má být nějak „zkomunikována“? Kdyby šlo o negaci komunikace, ztrácí jakýkoli artefakt vůbec smysl; čímž se na vědomí bere to, že k sobě nemůžeme, jsme solitéry svých dílčích negativit. Kdyby tomu bylo tak, že i negace vytváří jistý způsob domluvy (což je asi pravděpodobnější), pak zůstávají ve hře jisté předpoklady. Jinak řečeno: předpokladem toho, že se nemůžeme domluvit, je vědomí toho, že se nemůžeme domluvit. Jde tedy spíše o otázku míry než kvality. A takto ani zkušenost nemůže být ponechána za obvodem umění. Ano, není už směrodatná, ba je dokonce pro vnímání a interpretaci moderního umění zavádějící, ale i prostřednictvím její „nesměrodatnosti“ a „zavádějivosti“ ji přiznáváme. Ztráta kontaktu mezi vyprávěním příběhů a zkušeností, kterou postuluje Adorno, nezatarasuje zkušenosti cestu k románu; pouze už nelze spoléhat na to, že je to především či pouze zkušenost, jež nás opravňuje k porozumění. Daleko přesněji, zdá se nám, se podařilo najít poměr mezi zkušeností a příběhem Maxu Frischovi; jeho románový hrdina Gantenbein říká:

Člověk udělá nějakou zkušenost a pak k ní hledá příběh — člověk nemůže žít se zkušeností, která zůstává bez příběhu, zdá se, a častokrát jsem si představoval, že někdo jiný má navlas ten příběh, který se hodí k mé zkušenosti...⁵²⁾

Příběh a zkušenost jsou dialektickými spoluhráči: příběh jako by byl strukturou zkušenosti, zkušenost pak uskutečněním této struktury; přitom může jít o *mou* zkušenost a o příběh někoho *jiného*. Příběh zkušenost tak říkajíc rozezvučuje, činí ji uchopitelnou — a pochopitelnou; sám by však bez ní ztratil smysl.

51) Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie* (přel. Dušan Prokop), Praha 1997 [1970], s. 325.

52) Max FRISCH, *Mé jméno budíž Gantenbein*, cit. dílo, s. 11.

Ještě jednu souvislost nevzal Adorno v úvahu, totiž veškerou literaturu, která čerpá z přímých dějinných zážitků dvacátého století: z obou světových válek, koncentračních táborů fašistických a komunistických, šoa, genocidy... Lze namítnout, že toto všechno už je předpověděno v díle Kafkově (Adornově oblíbeném autorovi), a že máme-li oči ke čtení, pak to v jeho románech a povídkách vyčteme. Jenomže Kafkovu vizionářskou jasnozřivost objevila z velké části až literatura, která čerpala z konkrétních historických zážitků. Rezonanční deskou románů *Zámek* a *Proces* se stává zkušenost s anonymní a neproniknutelnou mocí; čili jde o zážitky z každodenního fungování totalitních společností. Románu *Amerika* je zase pro četní nápomocna zkušenost exilu ve všech jeho vlnách, jež postihly svět od třicátých let dvacátého století. Škvoreckého autobiografický *Příběh inženýra lidských duší* se tak mimo jiné stává i zhodnocením tohoto Kafkova románu. Klíčem ke Kafkově povídce „V táboře“ jsou zase taková „lágrová“ díla jako Leviho *Je-li toto člověk*, Peckovy *Motáky nezvěstnému*, Šalamovy *Kolymské povídky*, Wieselova *Noc* atd. — „Možné“ se stalo předzvěstí „daného“, ale nebylo-li by tohoto „daného“ (zkušenosti), nevěděli bychom, co vše nám v sobě „možné“ obsahuje.

MÁ JEŠTĚ PRÓZA PRÁVO NEVĚDĚT? (I)

Próza ano, prozaik nikoliv. Což si žádá vysvětlení, a to pokud možno gruntovní a s filozofickou oporou. — Na závěr svého narativního rozboru *Putování za svatým grálem* dospívá Tzvetan Todorov k tomuto poznání: „Autor možná plně nerozuměl tomu, co píše, vyprávění to však vědělo bezpečně.“⁵³⁾ Tento poznatek Todorova viditelně těší, neboť je strukturalista, tj. ten, jemuž je dílo vždycky přednější než jeho autor. *Putování za svatým grálem* se tak pro Todorova stává „hledáním vyprávění“, nebo ještě jinak: „subjekt vypovídání této knihy není jakási osoba,

53) Tzvetan TODOROV, *Poetika prózy* (přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová), Praha 2000 [1978], s. 179.

ale samo vyprávění“.⁵⁴⁾ Todorovovy závěry nepředstavují pouze strukturalistickou satisfakci díla moudřejšího svého autora; z tohoto pohledu nepředstavují pouhý „výdobytek“ umožněný jistou metodou. Jde o poznatek, k němuž se dalo dospět i jinou cestou. *Putování* není kniha jako kterákoli jiná; jde o epos, o němž se věří, že jeho autorem je někdo jiný než ten, kdo ho zapsal. Látka *Putování* je společným vlastnictvím středověkého křesťanstva, takže operovat zde s autorským záměrem by bylo nepřipadné. Aby *Putování* mohlo působit, muselo mít „nerozumějího“ autora, autora, který není původcem, nýbrž pouze jakýmsi zprostředkovatelem či zapisovatelem. Pro román dvacátého století by však Todorovovo tvrzení vypadalo téměř opačně; asi takto: „Autor plně rozuměl tomu, co píše, vyprávění to však vědět nemuselo.“ (A pokusíme-li se i o verzi platnou pro devatenácté století, pak bude znít takto: „Autor plně rozuměl tomu, co píše, a proto i jeho vyprávění to vědělo bezpečně.“) Šance moderního románu vymanit se „hoří z rozumu“ se nachází nikoli v autorově mysli, ale ve vypravěčském tvaru, nebo spíše v možnosti tohoto tvaru. Šance pro nevědní se tedy nachází tam, kde autor tak úplně není (nemůže, nedokáže, nepotřebuje či nechce být) pánem svého vyprávění a kde tedy je ke spoluúčasti přivolán čtenář. Nejistota nevědní si říká o účast spíše než jistota vědní. Jde o noetický deficit, jenž chce být zacelen či alespoň sdílen. Tedy o otázku vyslanou k někomu.

Je sporné, zda nevědní, které na sebe bere formu vyprávění, případně formu vyprávění příběhů, může být čistým nevědním ve smyslu noetického prázdna. Samotný pohyb vyprávění již v sobě obsahuje cosi předchůdného, jakousi předzjednanou strukturu, v jejíž moci je, aby usměřňovala naši mysl a pořádala ji. Obrátme se ještě jednou k názoru Frischova hrdiny Gantenbeina:

Člověk udělá nějakou zkušenost a pak k ní hledá příběh — člověk nemůže žít se zkušeností, která zůstává bez příběhu, zdá se, a častokrát jsem si představoval, že někdo jiný má navlas ten příběh, který se hodí k mé zkušenosti...⁵⁵⁾

54) Tamtéž, s. 179.

55) Max FRISCH, *Mé jméno budíž Gantenbein*, cit. dílo, s. 11.

V této chvíli se stává smyslem Gantenbeinovy myšlenky, že příběh je příslibem porozumění. Příběh představuje předporozumění. Je nejenom tvarem či strukturou naší zkušenosti, ale také vůbec možností, že jsme s to nějakou zkušenost sdílet s jinými, předat ji a třeba od nich přijmout zkušenost jinou. Je tak jakýmsi čekáním na zkušenost. V Gantenbeinově výroku je důležitý ještě jeden moment: to, že někdo jiný má příběh, který se hodí k mé zkušenosti, současně znamená, že příběh (a vůbec vyprávění) má možnosti spojit jednoho s druhým, učinit jednoho účastným na *zkušenosti*, kterou *vypráví* druhý. Paul Ricoeur tuto předchůdnou připravenost k vyprávění nazývá *mimesis I*; rozumí jí fakt, že stavba zápletky, jež se uskutečňuje ve vyprávění samém (*mimesis II*: sféra *jako by*, tj. jazykový tvar příběhu), „má své kořeny v předporozumění světa našeho jednání: jeho inteligibilních struktur, jeho symbolických základů a jeho časového charakteru“.⁵⁶⁾ Celý proces se dovršuje u čtenáře (*mimesis III*), a tím se z něj stává kruh: čas prefigurovaný (*mimesis I*) se prostřednictvím času konfigurovaného (*mimesis II*) stává časem refigurovaným (*mimesis III*).

V mýtu svět nepatřil člověku, nýbrž zákonům a pravidlům, jež společenství považuje pro sebe za závazné. Pro devatenácté století bylo vyprávění příběhů službou (či prostředkem) poznávání světa, tj. toho areálu, který člověk dostal k dispozici a který by měl popsat a utřídit, a tím poznat jeho zjevné i skryté zákonitosti. Pro dvacáté století přestává být jednak „vyprávění příběhů“ samozřejmě jakožto spojení (viz výše), jednak se samotný tvar vyprávění stává posledním útekem. Kam? Do nevědění, o kterém však již v této chvíli víme, že je spíše předveděním, tedy předporozuměním.⁵⁷⁾

56) Paul RICOEUR, *Čas a vyprávění I* (přel. Miroslav Petříček, Jr. a Věra Dvořáková), Praha 2000 [1983], s. 90.

57) Pokud mluvíme o útěku, pak by se nabízel i otázka: „Před čím?“ Zejména před bezpečím realistického iluzionismu, který je ve dvacátém století chápán jako příliš úzký a naivní, aby zachytil život moderního města či proces vědomí, což jsou zřejmě dva největší fenomény prózy po realismu.

MÁ JEŠTĚ PRÓZA PRÁVO NEVĚDĚT? (II)

Svatý Augustin si ve dvanácté knize svých *Vyznání* uspořádal malé interpretační symposion. Pokusil se hledat smysl první věty z *První knihy Mojžíšovy* („Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi.“ — Gn 1,1) a došel k pěti odpovědím, namnoze vzájemně protikladným. Posléze, když o svých odpovědích uvažuje, pokládá si otázku:

[...] táže-li se mne někdo, který z těchto názorů byl názorem Mojžíšovým, nebyla by tato kniha knihou mých vyznání, kdybych upřímně nevyznal: „*Nevím*.“ A přece *vím*, že tyto názory jsou správné [...] [zdůraznil jt].⁵⁸⁾

Nevím a vím. První jako přiznání bezmoci lidské mysli, jejich hranic; druhé jako spolehnutí se na moc vyšší, Boží. (Ještě předtím, než se sv. Augustin pustil do svého symposia, to přiznal zcela jednoznačně: „I naše vědomost, přirovnána ke Tvé, jest nevědomostí.“)⁵⁹⁾ „*Vím*“ je tu totéž co „*věřím*“, a jako takové už není „*mým*“ majetkem, neboť já, Augustinus Aurelius, věřím v „*Tebe*“, Bože. Augustinova pozice by mohla znít jako „*nevím, ale věřím*“, nebo ještě spíše „*protože věřím, nepotřebuji vědět*“, případně „*kdybych věděl, nemusel bych věřit*“. Víra, láska a naděje dávají smysl našemu vědění; rozum poznání je pouze jejich odleskem. Hans-Georg Gadamer umísťuje Augustinovo „*Ty*“ (Boha) do samého aktu rozumění. Rozumění tak není lineárním procesem, v němž na otázku dostáváme odpověď, nýbrž procesem, v němž otázkou dospíváme k další otázce. A je to otázka, jež konstituuje vlastní téma a předmět zkoumání tím, že nás staví „do otevřena (*ins Offene*)“.⁶⁰⁾ Tedy: porozumění je udržování se v otázce, přičemž toto udržování má podobu nerozhodnutosti nevědění, tj. otázky; a „abychom se mohli ptát, musíme chtít vědět, tedy:

58) Aurelius AUGUSTINUS, *Vyznání* (přel. Mikuláš Levý), Praha 1992 [psáno 397–401], s. 462.

59) Tamtéž, s. 380.

60) Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990 [1960], s. 379.

vědět, že nevíme“.⁶¹⁾ Je to logické: víme-li, tak se neptáme; a pokud se skutečně ptáme, vstupujeme do území, které nemáme pod kontrolou.

Snaha vědět co nejvíce, jak jsme zpraveni už u Aristotela, je jednou z určujících vlastností naší mysli. Proto současně s tím, jak víme, moderní myšlení rozvíjí jiný motiv, a sice jaké jsou hranice našeho vědění a vědomí. Je to jen malý bod světla ukryvající mnohonásobně větší oblasti (Carl Gustav Jung). Jde pouze o princip vytěšňující skrytou podstatu člověka, jejíž původ netkví ve vědomí, nýbrž v biologii (Sigmund Freud), případně ve společenských vztazích (K. Marx) či v samotném pohybu dějin (Georg Wilhelm Friedrich Hegel)? Nebo v energii nepomíjivého trvání — *durée* (André Bergson). Jsou hranice vědomí narýsovány intencionálními akty (Edmund Husserl)? A čím tyto intencionální akty uskutečňujeme? Jazykem (Ludwig Wittgenstein a analytická filozofie)? Bytím v čase (Martin Heidegger, Paul Ricoeur)? Pro Karla Jasperse je nejvlastnějším naplněním vědění okamžik jeho ztroskotání: „Vášni poznávání je dospět svým největším vzepětím právě tam, kde poznávání troskotá. V nevědění, ale pouze v naplněném, nabytém nevědění spočívá nenahraditelný zdroj našeho vědomí bytí“.⁶²⁾ Jaspers se poněkud odvážně snaží i narýsovat hranici mezi věděním a nevěděním, když tvrdí, že „pouze dovršené vědění může vyvolat autentické nevědění“, neboť „teprve pak se ukazuje, co autenticky jest“.⁶³⁾ Nabízí se otázka: kdy je vědění dovršené? A jak to vůbec víme? Tohoto rozporu v Jaspersově pojetí se zmocňuje Leszek Kołakowski:

Nemůžeme nikdy uniknout z pekelného kruhu noetiky: cokoliv řekneme, byť negativně, o vědění, předpokládá vědění, jehož získáním se chlubíme: vezmeme-li tvrzení „Vím, že nic nevím“ doslovně, je vnitřně rozporné. [...] [Každý opravdový skeptik] může dokonce používat slova jako „pravdivý“ a „nepravdivý“ v jejich běžném, nereflektovaném smyslu; jakmile se však pokusí vysvětlit, proč je omylem opouštět tuto obvyk-

61) Tamtéž, s. 369.

62) Karl JASPERS, *Úvod do filosofie* (přel. Aleš Havlíček), Praha 1996 [1953], s. 55.

63) Tamtéž, s. 55.

lou praxi a hledat „povahu pravdy“, tj. když se nejenom chová jako skeptik, ale snaží se své stanovisko odůvodnit, dostává se do rozporu sám se sebou.⁶⁴⁾

Ani Jaspers se podle Kołakowského nedotkl nevědění, ale podal toliko vědění o nevědění, a v důsledku pak i on skončil „v pekelném kruhu noetiky“.⁶⁵⁾ Vycházejíce z tohoto Kołakowského závěru, mohli bychom ve stejném duchu položit otázky Freudovi a Jungovi: Pánové, vy jste hovořili s podvědomím, respektive s archetypy, a teď nám o tom dávejte svědectví, nebo spíše hovoříte „o“ archetypech? Tedy: poznali jste nepoznatelné, nebo nám vydáváte poznatky o nepoznatelném?⁶⁶⁾

Ukazuje se, že situace vědění a nevědění je už narýsována u sv. Augustina. Všechny pozdější reflexe představují jen jinou variaci téhož: Augustin měl Boha za vědoucího a člověka za vědoucího pouze podmíněně, tedy z hlediska Božího úradku za nevědoucího. U Junga, Freuda, Jasperse ad. je vědoucím člověk (lidské vědomí) a pozice Boha je přidělena tomu, co se nachází za jeho (člověkovým) obvodem — ať už samo časově vykonávané bytí, tj. *alétheia* — nezakrytost (Heidegger), *id* (Freud), nevědomí coby říše archetypů (Jung), to, co se nachází za řečí, tj. mlčení (Wittgenstein). Pouze u Husserla jako by tento „externí“ Bůh chyběl; nachází se i v jeho filozofii, ale je situován nikoli do transcendentálního „nad“ či „vně“, ale „dovnitř“ — jde o samu metodu nazření, strukturu intencionálního aktu: intencionální akt tak představuje propojení „uvnitř“ (vědomí) a „vně“ (věc).

64) Leszek KOŁAKOWSKI, *Metafyzický horor* (přel. Josef Mlejnek a Allan Plzák), Praha 1999 [1988], s. 17.

65) „A jak víme, že skeptik vůbec do noetického kruhu někdy vstoupil?“ — přičinil do tohoto místa poznámku přítel Jonathan Bolton, když četl pracovní verzi této kapitoly. „Milý Jonathane,“ — odpověděl by mu zřejmě Kołakowski — „my jsme z tohoto pekelného kruhu noetiky nikdy nevystoupili; nemůžeme si vybudovat nějakou transcendentální pozorovatelnou, z níž se budeme dívat na to, jak poznáváme, neboť už samo pozorování je totiž tímto poznáváním.“

66) Tohoto rozporu mezi předtextovým a předvýznamovým „id“ a tím, jak je u Freuda uvedeno ve strukturu textu, si všímá Hans BLUMENBERG. Podle Blumenberga Freud ve své posedlosti dostat se před význam (dokonce před obraz) neslyší na to, že „snová jednání jsou především řečová jednání o ústní nebo písemné podobě“. (*Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1999 [1986], s. 368.)

Přesuňme se opět do moderní prózy. Jako by jedním z posledních ostrůvků svobodného nevědění bylo pro moderního prozaika vyprávět příběh o tom, jak už nelze vyprávět příběh. „Není možné vrátit se do časů nevědomosti“, soudí Jiří Kratochvíl, „k ‚zázračným pramenům‘ fabulace, do okamžiku před sebeuvědoměním.“⁶⁷⁾ To jistě věru není — alespoň noeticky. A kdo chce tento návrat podstoupit, vydává se směrem ke kýči či sentimentální naivitě, tj. vlastně také ke kýči. Ale lze se o to pokusit hermeneuticky. Což si žádá vysvětlení. — Modernismus a zejména avantgarda programově oddělily „nové“ od „starého“, konkrétně: umění experimentující od realistického: poznání nové skutečnosti se musí dít novými prostředky. Přitom z tohoto požadavku se namnoze stává estetický diktát. Takto například poválečná italská kritika požadovala na Albertu Moraviovi, aby své psaní dal více do služeb experimentu, a aby tak opustil víceméně tradiční psychologickou povahokresbu a více se vypravěčsky otevřel formálnímu experimentátorství (výsledkem tohoto průniku je román *Nuda* z roku 1960, v němž se Moravia snaží uniknout vypravěčské vševědounosti větším důrazem na popis a distancí od postav). Stěžuje-li si Robbe-Grillet, že měřítka kritiků stále vycházejí z románu balzacovského, tak se to týká především situace padesátých let; v šedesátých letech by tomu už asi bylo naopak: není pro tuto dobu autorů více „dávnověkých“ než Honoré de Balzac, George Eliotová, Alois Jirásek či Henryk Sienkiewicz; *Ztracené iluze* — jaká papundeklová měšťanská freska!; *F. L. Věk* — těch nekonečných popisů! Přecházejte si *Odyseu* či *Dona Quijota*? Proč ne! Ale dejte pokoj s takovou nějakou Jane Austenovou či Charlesem Dickensem.⁶⁸⁾ Až teprve postmoderna toto ostří otupila a vrátila nás k předmodernistickému kánonu. Například Vladimír Nabokov, který je — zejména v rámci americké literatury — považován ne-li

67) Jiří KRATOCHVÍL, *Význání příběhovosti*, Brno 2000, s. 23.

68) Na jednom večírku, konaném v roce 1968, nechává Ota Filip svou postavu zvolat: „Pánové, křičel Perspektivní dramaturg — realismus je mrtev. Už mám dost toho detailistického kramaření. Chci na jevišti vidět kruté symboly!“ (OTA FILIP, *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*, Praha 1994 [1974 a 1975], s. 522.)

za jakéhosi protopostmodernistu, tedy alespoň za jednoho z největších iniciátorů postmodernismu, se nikdy netajil, že mezi jeho největší lásky patřili Alexandr Sergejevič Puškin a Anton Pavlovič Čechov. Z tohoto pohledu máme čtenářsky k devatenáctému století blíže v roce 2002 než v roce 1963. Což je způsobeno možná tím, že i na taková díla, jako jsou Gidovi *Penězokazi*, Brochova *Smrt Vergilova* či Vančurova *Markéta Lazarová*, už stačila sednout patina klasičnosti, bytší modernistické. A mezi realistickým klasikem Balzacem a Sienkiewiczem a modernistickým klasikem Robbe-Grilletem jsou už rozdílů daleko menší, než tomu bylo v šedesátých letech, kdy Sienkiewicz byl realistickým klasikem, zatímco Robbe-Grillet experimentujícím rozbíječem tradičních kánonů. Padesátá a šedesátá léta jsou v daleko větší míře „(anti)noetická“: poznávat románem už nelze stejně jako v době Balzacově; kdežto dnešní doba je spíše „hermeneutická“, náchylná k hledání spojnic a předpokladů: nemají nakonec Balzac s Robbe-Grilletem více společného než rozdílného? A nemělo by se o dvacátém století mluvit spíše jako o *post*-realistickém než *anti*-realistickém? A stejně je tomu u románu: noetika románu (a též programová estetika) vychází z toho, že román je „příspěvkem“ k poznání společenských mravů, jedincova nitra, doby, ale také — jako v románu modernistickém — své vlastní struktury a pravidel, jimiž je vytvářen. Proti tomu východisko hermeneutiky románu jakožto žánru vypravěčské epiky spočívá na předpokladu, že „kauzálnímu výkladu nutně předchází narativní porozumění“.⁶⁹⁾ Což může vést k otázce, zda se noetika nakonec nerozpouští v naratologii? Nebo — v ještě odvážnější formulaci —: neproměnila se filozofie v době po moderně nakonec v román?

Ať tomu tak je či není,⁷⁰⁾ umožňuje nám hermeneuticky

69) Paul RICOEUR, *Čas a vyprávění* I, cit. dílo, s. 205. Ricoeur si však tím, že proti sobě postavil kauzalitu a narativitu, ve své knize poněkud odporuje, neboť na jiném místě tvrdí, že „každý příběh zároveň s odpovědí na otázku *co?* odpovídá i na otázku *proč?*“; říci, co se stalo, znamená říci, proč se to stalo“ (s. 218). Proto v jeho sousloví *kauzální výklad* je asi podstatnější slovo *výklad* ve smyslu „vědecké pojednání“.

70) Ale podle všeho asi je. Tedy: nejsou současní filozofové nakonec jen takovými nepodařenými romanopisci?

smířlivý pohled na román a vyprávění zjistit, že jedno ani druhé nikdy tak úplně ve své moci mít nelze. Hlavně ne proto, že to, čím jsou vyprávění a román zmocňovány, není jen autorská vůle a záměr, nýbrž také jakýsi „duch románu“, jak by ho nazval W. Kayser, či duch románu zrozený z evropského ducha smíchu (M. Kundera) či ricoeurovská mimesis I („prefigurace“, předporozumění).⁷¹⁾ To, co se jím pokrývá, jsou samotné předpoklady vyprávění. A těchto předpokladů se nelze zmocnit a přivlastnit si je ve prospěch románové noetiky. Nemůže to být „moje“, protože je to „naše“. Nemůžeme to „vědět“, nýbrž pouze „přijímat“. Nevědění se může dotknout jen román, próza, nikoliv romanopisec, prozaik. Je to tedy samotný text, jenž na sebe ve dvacátém století bere podobu transcendentálního prostoru, heideggerovské nezakrytosti, freudovského id... Nejde však o text v podobě autonomní struktury, ale text coby cestu od „daného“ k „možnému“. Nebudeme-li věrnými zastánci modernismu (jako např. Robbe-Grillet) s jeho požadavky na rozbití zavedených prozaických struktur; ani pokud nebudeme nostalgickými velebiteli starých dobrých realistických časů, které daly próze zlatý věk, po němž všechno další je jen úpadek (jako např. Georg Lukács či Ferdinand Peroutka), a budeme-li se tedy na prózu dvacátého století dívat optikou „ani realismus — ani modernismus“, pak zjistíme, že kromě textu, jenž má podobu služby poznání (dědictví realismu), a textu jako svébytného tvaru (modernismus) v ní existuje i text, který jsme před chvílí nazvali cestou od „daného“ k „možnému“ a který bychom také mohli pojmenovat jako *ještě jinou* podobou moderní prózy. — Pochybnost velí se zeptat, zda spíše než o vlastnosti textu se nejedná o apriorní metodologické zadání. Jde o indukci, nebo dedukci? (Co bylo první — slepice, nebo vejce?) Ani o indukci, ani o dedukci, ale o *abdukci* (jak ji nazývá Umberto Eco): pozorování zakládající společný model, přičemž tento model současně jednotlivá pozorování umožňuje.

71) „Určitá látka chce být vyslovena; a tak to v jistém smyslu není spisovatel, kdo píše román; román se píše sám a romanopisec je pouze nástrojem jeho zrodu, je jeho porodníkem.“ (Michel BUTOR, *Repertoár*, cit. dílo, s. 17.)

GEPARD

V roce 1958 vychází román (jediný) Giuseppe Tomasiho di Lampedusa *Gepard* a v Itálii se stává ihned literární senzací. Jde o román zasazený do období kolem sjednocení Itálie v roce 1860. Jeho hlavním hrdinou je hrabě Fabrizio jako dilem účastný, dilem skeptický pozorovatel proměn doby, který má v románu svého typového protihráče v měšťanu Sedàrovi, představiteli nastupující buržoazie. Přitom celé vyprávění je udržováno v odstupu od zobrazených událostí; jeho perspektivou je čas psaní, tj. sto let po odeznělých událostech. Jde o vyprávění zasazené do spolehlivé scenérie časové a místní; je citlivé vůči svérázu italského jihu (Sicílie) a zároveň dbá, aby „osobní“ dějiny měly oporu v dějinách „velkých“. *Gepard* se dočkal po svém vydání mimořádně vřelého přijetí u čtenářů, zato zcela propadl u kritiky, která mu vyčítala příliš tradiční (a konzervativní) námět, jakož i malou výbojnost tvárnou. Nad *Gepardem* propukla velká diskuse, do níž se zapojilo i mnoho italských spisovatelů — například Carlo Bo, Eugenio Montale či Alberto Moravia. Přitom se románu vyčítalo, že nahrává konzervativním tendencím, že idylizuje starý společenský řád atd. Ve francouzském vydání přispěchal s předmluvou Louis Aragon, který píše o tom, že všichni Italové, se kterými o *Gepardovi* mluvil, mu připadali

[...] jakoby rozpolcení mezi dva pocity: pokušení tento román obdivovat a zároveň jeho odmítání pod záminkou, že tu jde o dílo poplatné zastaralému uměleckému směru, o jakýsi románový útvar, který pomíjí moderní techniky, nečerpá ani z Joyce ani z Prousta, který zkrátka nemá nic společného se záměry toho, čemu jsme si ostatně už zvykli říkat „nová vlna“.⁷²⁾

Aragon se sice zmiňuje o „rozpolcenosti“, ale spíše se zdá, že účinek díla byl sjednocující. Tomasimu se podařilo napsat román, jenž zhodnocuje všechno dobré ze starého poctivého realismu, ale zároveň sám autor tento realismus

72) Louis ARAGON, „Předmluva“ (přel. Eva Musilová), in: Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA, *Gepard* (přel. Jaroslav Pokorný), Praha 1963 [1958], s. 6.