

6

Smyslené Protokoly

Jestliže se v literárním světě cítíme tak dobře, proč nezkusit čist 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 složitě, plně protikladů a provokativní jako svět reálný?

Dovoleté mi odpovědět nejprve na druhou otázku: Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce to zajisté učinili. Také Nerval. Když píše 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 Svate 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 zítřka 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. Poznámenal jsem, že život se více podobá tomu v Joyceově *Odyseovi* než ve *Třech mušketýrech* — a přesto o něm uvažujeme raději z hlediska *Tří*

Luherko Zoo:

6 proclales literaturu. lesy

muskegyrní než z hlediska *Odyseea*. Zdá se, že má postava z *Foucaultova kyvadla*, Jacopo Belbo, chvátil 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 škvářem rád pohrával v domnění, že podnikám výlet někam mimo život... Věci se však mají jinak. ... Pravdu měl Proust: život vyjadřuje lhp odtrhovačka než Missa Solemnis. Umění... ukazuje nám svět takový, jakým by ho umělci chtěli mít. Škvář předstírá, že to nemyslí vážně, a přitom nám ten svět ukazuje takový, jaký opravdu je nebo aspoň bude. Ženy se podobají spis Mylady než Lucii Mondellové, Fu Manču je skutečnější než Nathan Moudrý a Historie je mnohem blíž tomu, co vypravuje Sue, než tomu, co nám předkládal Hegel?

Jistě hotká poznámka od člověka, který ztratil iluze. Vychytává 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 zaměřit fikci a život — číst život, jako by šlo o fikci, číst fikci, jako by byla životem. Některé z těchto záměrů jsou přijemné 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. Andrea Bonomiová nedávno navrhla zajímavý experiment³. Představme si, že by článek vůbec nezmínil Milán, ale ho-vořil 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 archivu 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 — podlačíme 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 rozdíl mezi *přirozeným* a *umělým* vyprávěním.⁴ Přirozené vyprávění popisuje události, k nimž skutečně došlo (či o nichž mluví či tvrdí, buď záměrně či omylem, že se skuteku odehrály). Příkladem přirozeného vyprávění je moje vyprávění o tom, co se mi stalo večera, zpráva v novinách či dokonce Gibbonův *Úpadek a pád říše římské*. Příkladem umělého vyprávění je beletrie, která pouze *předstírá*, že vypovídá pravdivě o skutečném světě, anebo tvrdí, že sděluje pravdu o fiktivním světě.

Umělé vyprávění 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 vyprávění, zatímco Welles se domníval, že posluchačům poskytł 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 dokonalem zločinu. V tom příběhu vystupoval on i já. Celli (jako literární postava) vsříkl injekční stříkačkou do tuby se zubní pastou chemickou látku, která sexuálně přitahuje vosy. Eco (literární postava) si před spaním vycítil touto pastou zuby a trochu pasy mu ulpělo na rtech. Roje sexuálně vzrušených vos tak byly přiláhány na jeho tvář a neobohý Eco nepřezl 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«. Ydavatelé 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 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 rozdílů mezi textem a paratextem, přirozeným a umělým vyprávěním, a tak dále. Řekl mi, že když ráno čel 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 rozdíl ve struktuře mezi přirozeným a umělým vyprávěním může být obvykle zpočtybněn řadou protichůdných příkladů. Mohli bychom např. definovat fikci jako vyprávování, v němž postavy něco dělají anebo něco prožívají, a v němž tyto činy a vášně převládají 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 večeri. 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 vyjít, jaká prožil muka při představení, že bude muset vykonat tak složité rozhodnutí a zvolit mezi steakem 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 aristorelské zásady (podle nichž nesmí být hršina příběhu lepší ani horší než my, musí zakoušet nečekaná rozuzlení a musí být vystaven různým zvrátům osudu až do chvíle, kdy děj dosahuje katastrofického vyvrcholení, po němž následuje katarze) k definování literárního díla nestačí: mnohé z Plutarchových *Životů* téměř pozdávku 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 Micheleroových *Dějín 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.«)⁵

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

ze Samosary 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. Dalšími typickým znakem beletrie je falešné ujišťování o pravdivosti na samém počátku příběhu. Srovnajete tyto příklady úvodních slov:

Oprávněné 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 Božíh 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.⁶

První je úvod díla Rudolfa Glabera *Historia saeculorum temporum*, druhý úryvek z románu *Kněžna de Cleves* 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 jistě ho abbé Valleta... Tato kniha, po pravdě řečeno opatřená skrovnými historickými prameny, o sobě tvrdila, že je věrným překladem rukopisu ze XIV. století.⁷

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.⁸

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 příchodích ve světě bylo kdy hodno veřejné známosti a stálo za to, aby jeho vyprávění bylo uvěřeno, pak vydával 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...⁹

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 věsnat tak dlouhý a rušný život do mezí, které si musíme stranovit.

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-

znitíni své drahé rodiče, jejichž povaha a laskyplnost měly v měře tak značně ovlivnit mé vzdělání i mé blaho.

Je to zvláštní, že už podruhé nemohu odolát 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.¹⁰

První pasáž je začátkem pamětí Giuseppe Garibaldiho;
druhý příklad pochází z díla Nathaniela Hawthorna *Šarlatá-
nové 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 přede-
vším jasné známky ironie, jaké nacházíme v románu Ro-
berta Musila *Muž bez vlastnosti*, který začíná zdlouhavým
popisem počasí, jenž se henní odbornými termíny:

Nad Atlantikem se rozkládalo barometrické minimum; po-
stupovalo na východ směrem k maximu, prostírajícímu se
nad Ruskem, a nejvíce dosud sklon vyhnout se mu na se-
ver. Izotermny a izotery konaly svou povinnost. Teplota vzdu-
chu byla v naležitém poměru k střední roční teplotě.¹¹

Musil pokračuje přes polovinu stránky, náčež pozname-
nává:

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 příkla-
dů), abychom se mohli přit o to, zda existuje nějaký bez-
pečný znak fikce. Ovšem, jak jsme již poznamenali, mo-
hou 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 zá-
věru, že se jedná o sen. Jak řekl Novalis: »Když se vám zdá,
že sníte, znamená to, že se brzy probudíte.« Tento stav po-
lospánku — stav, v němž se nalezá vypravěč *Sylvie* — půso-
bí mnoho problémů.

Ve fikci jsou tak těsně propojeny přesné odkazy k real-
nímu 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 skuteč-
nou existenci fiktivních postav a událostí. Fakt, že mnozí
lidé věřili a dosud věří tomu, že Sherlock Holmes skuteč-
ně existoval, je jen nejznámějším z celé plejády příkladů.
Pokud jste někdy navštívili Dublin spolu s obdivovateli
Jamese Joyce, dobře víte, že po chvíli bylo nesmírně těžké,
pro ně i pro vás, odlišit město, které popsal Joyce, od mě-
sta 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 Marrello Tower, začnete si přést Gogarthiho 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«¹² 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 vlasních snů.

Bereme-li literární postavy vážně, může dojít k neobvyklému vzrahu 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 *Gyranovi z Bergeracu* na konci druhého dějství, kdy hlavnímu hrdinovi blahopřeje mušketýr představený s obdivem jako »d'Artagnan«. Přítomnost d'Artagnana je zárukou pravdivosti Gyranova příběhu — ačkoliv d'Artagnan je jen okrajovou historickou postavou (známou hlavně díky Dumasoovi), zatímco Gyran byl slavný spisovatel.

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

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

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

vzdal své pátrání po malézském sokolovi. Jeho informátorem je nyní Harry Lime, tajně spolu hovoří na vrcholu ruského kola v Prátuu. Sjedou dolů a kráčí do Café Mozart, kde Sam hraje na lyru »Jak léta jdou«. U zadního stolu sedí Rick, cigaretu zavěšenou v koutku úst, hořký výraz ve tváři. V materiálech, které mu ukázal Ugarte, našel strop, a nyní ukazuje Samu Spadeovi Ugartovu fotografii: »Káňra!«¹³ mumlá detektiv. Rick pokračuje ve svém vyprávění: Když slavně vstoupil do Paříže s kapitánem Renaultem, jako člen De Gaulloy 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. Dvěte se otvírají a vstoupí žena. »Hsol!«¹⁴ zvolá Rick. »Brigitol!«¹⁵ vykřikne Sam Spade. »Anno Schmidrová!«¹⁶ volá Lime. »Slečno Scarlett!«¹⁷ zvolá Sam, »tak jste se vrátila! Nechte mého šéfa dále trpět.«¹⁸

Z temnoty baru se vynoří muž se sarkastickým úsměvem ve tváři. Je to Philip Marlowe. »Pojďme, slečno Marlová,«¹⁹ řekne té ženě. »Otec Brown na nás čeká v Baker Street.«²⁰

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 Popeyovi (ať už tomu od Faulknera či tomu z humoristické knižky). Stalo se to však Sherlocku Holmesovi, Siddhártovi, Leopoldu Bloomovi a Ricku Blainevi. Domnívám se, že mimotex-

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

Před časem, když jsem se pokoušel vysvětlit, proč se *Casablanca* stala kulturním 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 »rozpojití«, 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 scenáristé do filmu všechna možná klišé z filmové a literární historie, čímž ho změní v jakési muzeum pro filmové fanoušky. Film pak slouží jako nějaká sběrna archetypů. Do jisté míry platí totéž o snímku *The Rocky Horror Picture Show*, což je kulturní 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 složitě zavraždít krále obklopeného strážnými, a v nichž Hamlet záměrně předstíral šílenství,

protože tak mohl ujít 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 zkolébar 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.«¹³

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 říká Nebe i Země, jak praví Dante), každý její řádek může být vyňat — vyposílen a použit jako magické zaříkadlo anebo mnemotechnická pomůcka. Někteří fanatikové dokonce zašli tak daleko, že je vzali za základ trivia, právě tak jako byla Virgiliova *Aeneida* ve středověku užívána coby příručka pro proocrtví a věštbu, stejně jako Nostradamova *Proocrtví* (další vynikající příklad úspěchu plynoucího z radikální, nenapravitelné rozpojenosti). I když můžeme *Božskou komedii* rozpojit, nelze totéž provést s *Dekameronom*, 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 fandové filmu *Rocky Horror* vůbec troufli jej srovnávat s velikostí Shakespearova díla. Nicméně jak *Hamlet* tak *Rocky Horror* jsou kulturními objekty, ponevadž *Hamlet* je »rozpojitelný« a *Rocky Horror* tak inkoherenční, že umožňuje všechny druhy interaktivních her: Aby se les stal posvátným, musí být spleťtý a pokroucený jako lesy druvidů, 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 odpradáвна 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 přechýlných 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 (herma) odvozeny z oblasti činnosti. Lodwick předešel to, čemu dnes říkáme *pádlová 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 věte 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'om zen*, »ten, skrze něhož život pochází«. Podobně i výraz *anthropos*, »člověk«, je zkomoleninou 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, do stávali 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 neoddělitelná, 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 počítá tyto vzorce naučí, je schopen porozumět různým situacím. Ovšem někteří psychologové, například

Jerome Bruner, naučtaji, že náš běžný způsob chápání každodenních zážitků má rovněž podobu příběhů¹⁴. Totéž pozorujeme u historie, kterou vidíme jako *historia rerum gestarum*, jako vyprávování reálných událostí, které se udály v minulosti. Arthur Danto řekl, že »historie vyprávuje příběhy« a Hayden White hovořil o »historii jako o literárním artefaktu«¹⁵. A. J. Greimas založil svoji sémiotickou teorii na »modelu aktrantu«, tedy na jakési narativní kostce, která představuje nehlubší 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 nevyrostl 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). Společáme na předšší příběh, když, říkáme-li »já«, nezpochybňujeme, že jsme přítrozeným pokračováním individua, které se (podle našich rodičů anebo matřiky) narodilo v určitém 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 večera,

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 podíváme na této kolektivní paměti (prostřednictvím vyprávění našich předků anebo příběhů, které čteme v knihách), jsme jako Borges zřítající na magické písmeno alef – bod, v němž je obsažen celý vesmír: během našeho života se můžeme, v jistém smyslu, třást spolu s Napoleonelem při náhlém poryvu studeného větru na Svate 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 tužbu 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 vyprávování 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 její mnozí lidé naneštěstí považovali za pravdivý.

Vznik našeho příběhu sahá daleko do historie, na počátek 14. století, kdy Filip Šlicný zničil řád Rytířů templářů. Od té doby se vytvořila 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 rozikrucianů (*Fama fraternitatis*, 1614, *Confessio roseae crucis*, 1615). Autora či autory těchto manifestů oficiálně neznáme, protože ti, kterým bylo autorství připisováno, to popírali. 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 rozikrucianské spisovatele bylo typické tvrzení, že rozikrucianý nejsou. Z toho ipso facto plyne, že všichni, kteří později tvrdili, že k sektě patří, rozikrucianý určitě nebyli. V důsledku toho nejen že nemáme žádný historický doklad o existenci rozikrucianů, 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 logický uvážující 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 ultrissima admonestatio de fratribus Roseae Crucis*, Gdaňsk, 1618). Během staletí, která od té doby uplynula, vytvořili přivrženci bezpočet krátkodobě existujících spolků, které se prohlašovaly za jediné a pravé dědice původních rozikrucianů 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 odvozuji svůj původ až ke stavitelům Šalamounova chrámu. Rovněž tvrdili, že stavitelé chrámu měli vztah k templářům, jejichž tajné tradice byly údajně předávány prostřednictvím rozikrucianů. 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 dlo faktu, které se čte jako laciný románek. Začíná přirozeně diskusí o templářích. Poté, co byl upálen jejich Velmistř 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 (jejímiz 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 královtrahové. Francouzská revoluce byla tedy podle Barruela posledním vyústěním spiknutí trvajících celé věky.

I Napoleon vyžadoval informace o tajných spolicích. Tato hlášení mu podával Charles de Berkeheim, který — jak už to špióni a informátoři obvyčejně 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 hrůzostřásné 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 Simoniho, který tvrdil, že Mání (zakladatel manicheismu) a Stařec z Hory (velmistř tajného řádu Asasínů a údajně

známý spojenc 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 sťká 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 přebral a, i když tento text zničil, dohady se už začaly šířit. Nic zajímavého se nedělo až do poloviny století, kdy jezuiti rozptášili antiklerikální otcové italského risorgimenta, k nimž patřil Garibaldi a kteří byli spojováni se zednářskou lóží. Ti přijali jako užitečné bojovně laděné tvrzení, že italská karbonáři byli agenti židovsko-zednářského spiknutí.

V 19. století se antiklerikálové obdobně snažili očerňit jezuitu tým, že ukazovali, jak osnují spiknutí proti celému lidstvu. To platí o mnoha »seriózních« spisovatelích (od Micheleta a Quineta ke Garibaldiu 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 *Zabíhady lidí*, kde je ďábelský plán jezuitů odhalen do nejménších podrobností v dokumentu, který zaslal Rodinovi (jako literární postavě) představený řádu Oec Roothaan (historická

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

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 Montesquiueuem. Jezuitské spiknutí popsané Suem (spolu s klasickým řečením »účel světí 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 ne-přiznaných citací ze Suea. Joly byl za své psaní proti císařství zatčen, strávil patnáct měsíců ve vězení a potom spáchal sebevraždu. Opustíme nyní Jolyho, později se s ním znovu setkáme.

V roce 1868 napsal Hermann Goedsche, pruský poštovní úředník, který již dříve publikoval falešně a hanlivě 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 Cagliostroem, představitelem Neznámých nadřazených, a skupinou jiných členů

iluminátů, kteří tajně kují pikle okolo diamantového náhrdelníku. Ovšem namísto popisování Cagliostra 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, vládcí 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 Bourmand 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 pravice orientované teroristické organizaci známé jako Černá soťna a nakonec byl jmenován velitelem Ochrany, carské tajné policie. Aby pomohl svému politickému příznivci hraběti Sergeji Witteovi proti jednomu z jeho politických odpůrců, Eliéovi de Cyon, nařídil Račkovskij prohlídku Cyonovy villy. Zde našel pamflet — Cyo-

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

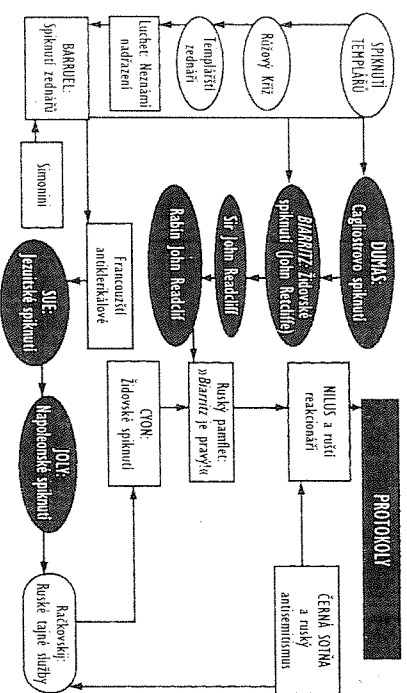
Text vytvořený Račkovským se stal pravděpodobně prvním zdrojem *Protokolů Madruů ze Sionu*. *Protokoly* jsou čím dál tím více v nich mudrcové bez ostychu hovoří o svých dábselských plánech. Tomu lze uvěřit v Sueově románě, ale pokračuje to meze důvěryhodnosti. Že by tohle kdokoliv dělal tak bezostyšně ve skutečnosti? Mudrcové otevřeně prohlašují: »Jsou nám vlastní bezbřehé ambice, hltavá nenasytlost, krutá rouha 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 zhyralému životu. Kritizují liberalismus, ale podporují myšlenku nadnárodních korporací. Doporučují každé zemi revoluci, aby probudili masy, chtějí prohloubit neovnost. Plánují vybudování podzemních železnic, aby se pak dala velkoměsta podminovat. Prohlašují, že účel světí prostředky, a tak povzbuzují antisemitismus, jednak aby

měli pod kontrolou množství chudých židů a jednak, aby obměkli srdce góju tvář v tvář židovské tragédii. Volají po zákazu studia klasiků a dějin starověku, chtějí podporovat sporty a vizuální výchovu (tj. vzdělávání obrazovými jmeny), 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 plně od-kazů k francouzským událostem období dekadence (na-příklad se jedná o panamský skandál či pověsti o účasti ži-dovských akcionářů ve společnosti Paris Métro). Je rovněž jasné, že jsou založeny na mnoha velmi dobře známých ro-mánech. A opět, bohužel — příběh je vypravěčsky tak pře-svědčivý, že jej řada lidí vzala naprosto vážně. Zbytek je Historie: ruský potulný mnich jménem Sergej Nilus — bi-zarní figurka, napůl prorok a napůl zloduch, který byl léta posedlý myšlenkou na Antikrista — chtěl naplnit své ambi-ce a stát se duchovním rádcem cara, a tak napsal předmlu-vu a text *Protokolů* publikoval. Potom tento text putoval po Evropě, až se dostal do rukou Hitlerovi. Zbytek příběhu známé.¹⁶

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



Obrázek 14

spolky a podivná hnutí. Byla podrobně informována, věděla o odhaleních zveřejněných v *Timesech*, a znala celou historii Niluse, Račkovského, Goedscheho, a tak dále. (Nevěděla jen o spojení s Dunasem a Suem, která jsou mým objevem.) Zde je její závěr: »Jediný názor, který zasťávám, je, že ať už jsou Protokoly pravé či ne, v každém případě představují program světové revoluce a protože mají povahu proocetví 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.«¹⁷

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

cházející z *Tajnosti parížských* 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? Nesnáším 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 procházku po Baker Street. Jindy však se náš život může změnit nikoliv v sen, ale v noční můru. Přemítání o těchto spletech vztažích mezi čtenářem a příběhem, mezi fikcí a životem může být jistou formou terapie proti lenosti ztravěného rozumu, která plodí zrůdy.

V žádném případě nepřestaneme číst fiktivní příběhy, protože právě v nich hledáme recept, který dáva naši 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 nade mnou se začala pomalu (i když trochu rychleji než ve skutečnosti, protože to celé trvalo patnáct minut) otáčet. Byla to obloha nad mou rodinou 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) záznacnou udalostí, jejímž svědkem byl a již spoluzpůsobil.

Planetárium používalo mechanické zařízení, jaké najdeme na mnoha místech. Možná prožili něco podobného i jiní lidé. Ale promínete 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 protagonisti 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 Frybort (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, 1984), s. 167–174.
6. Marie Magdeleine Pioche de la Fayette: *Kněžna de Cleves*, přel. Karel Šafář (Praha, Mht 1995), s. 7.
7. Umberto Eco: *Jméno růže*, přel. Zdeněk Frybort (Praha, Odeon, 1988), s. 7.
8. Chaerontensis Plutarchos: *Životopisy: Perikles*, přel. Alois Vaníček (Praha 1865).

9. Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*, přel. Albert Vyskočil (Praha: Odeon, 1975), s. 9.
10. Nathaniel Hawthorne: *Šarlottové písmeno*. Přeložila Jarmila Fastrová. Mladá fronta, Praha 1962.
11. Robert Musil: *Muž bez vlastnosti*, 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: Carroll and Graf, 1984), s. 152.
13. T. S. Eliot: *O básnictví a básních* (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 Gétarda de Nerval, *Sylvie*. Uvádíme je zde v nezkratečném znění: I. *Ztracená noc*, II. *Adriena*, III. *Rozhodnutí*, IV. *Cesta na Kytheru*, V. *Ves*, VI. *Ohyš*, VII. *Cháňas*, VIII. *Ples v Loisy*, IX. *Ermenonville*, X. *Hezoun*, XI. *Návrat*, XII. *Tatle Boubela*, XIII. *Aurélie*, XIV. *Poslední listek*.