

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Slovanské literatury

Mgr. Marián Pčola

Za hranicami fikčného rozprávania
Za hranicemi fikčního vyprávění
Towards the Boundaries of Fictional
Narrative

DISERTAČNÍ PRÁCE

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Glanc, Ph.D.

2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 10. 2. 2013

Marián Pčola

Za cenné pripomienky k práci vďačím svojmu školiteľovi doc. PhDr. Tomášovi Glancovi, Ph.D. Srdečne tiež ďakujem prof. PhDr. Vladimírovi Svatoňovi, CSc, ktorý viedol z profesijného i osobnostného hľadiska pre mňa veľmi obohacujúci doktorandský seminár.

Abstrakt

Dizertačná práca nahliada rôznorodé podoby súčasného umeleckého rozprávania a skúma jeho vzťah k iným typom narácie – najmä k textom, v ktorých nad estetickou funkciou prevažuje funkcia poznávací či informačná. Práca je rozdelená do štyroch častí. Prvá časť je teoretická, vytyčujú sa v nej základné problémové okruhy a pomenúvajú sa metódy, nástroje a modely, o ktoré sa budem v práci opierať a overovať ich použiteľnosť na vybraných príkladoch zo slovanských literatúr. Druhá časť sleduje problematiku časopriestoru fikčného rozprávania, pričom v kapitole 2.1 analyzujem románový čas a priestor prevažne z kompozičného hľadiska (na príklade románu Sašu Sokolova *Škola pre hlupákov*), zatiaľ čo v nasledujúcej kapitole, venovanej ideovému prelínaniu literárnych a sociálno-politických utópií, sa *fikčnosť* a *temporalita* chápu širšie než len ako výhradne naratívne kategórie: fungujú ako styčné plochy medzi imanentným významovým dianím „sveta textu“ a jeho historickým pozadím. Tretia časť pokračuje vo vytýčenom smere, len ako *kontext* sa tu už neponíma nadosobné historické pozadie, ale individuálna sféra praktického života, každodennosti. Predmet skúmania tu tvoria dva žánre na pomedzí umeleckej literatúry a faktografie – intímna korešpondencia a cestopisné zápisky. Posledná časť sa sústreďuje na niektoré osobitosti jazykového prejavu v modernom fikčnom naratíve, predovšetkým na jazyk ako prostriedok navodenia ilúzie hovorovej reči (tzv. skaz) či jazyk ako umelý autorský konštrukt, zastávajúci funkciu akéhosi rozprávačského „mimikry“. Práca má byť zároveň príspevkom do diskusie o súčasných podobách a problémoch literárnej komunikácie, dôležitou súčasťou každej časti sú preto otázky týkajúce sa čitateľskej recepcie, interpretačných i prekladových úskalí toho ktorého textu či žánru.

Disertační práce nahlíží různorodé podoby současného uměleckého vyprávění a zkoumá jeho vztah k jiným typům narace – zejména k textům, ve kterých nad estetickou funkcí prevažuje funkce poznávací či informační. Práce je rozdělená do čtyř částí. První část je teoretická, vytyčují se v ní základní problémové okruhy a pojmenovávají se metody, nástroje a modely, o které se budu v práci opírat a ověřovat jejich použitelnost na vybraných příkladech ze slovanských literatur. Druhá část sleduje problematiku časoprostoru fikčního vyprávění, přičemž v kapitole 2.1 analyzuji románový čas a prostor převážně z kompozičního hlediska (na příkladu románu Saši Sokolova *Škola pro hlupáky*), zatím co v následující

kapitole, věnované ideovému prolínání literárních a sociálně-politických utopií, se *fiktivnost* a *temporalita* chápou širše než jen jako výhradně narativní kategorie: fungují jako styční plochy mezi imanentním významovým děním „světa textu“ a jeho historickým pozadím. Třetí část pokračuje ve vytyčeném směru, pouze jako *kontext* se tu již nepojímá nadosobní historické pozadí, ale individuální sféra praktického života, každodennosti. Předmět zkoumání zde tvoří dva žánry na pomezí umělecké literatury a faktografie – intimní korespondence a cestopisné zápisky. Poslední část se soustřeďuje na některé osobitosti jazykového projevu v moderním fikčním narativu, především na jazyk jako prostředek navození iluze hovorové řeči (tzv. *skaz*) či jazyk jako umělý autorský konstrukt, zastávající funkci jakéhosi vypravěčského „mimikry“. Práce má být zároveň příspěvkem do diskuse o současných podobách a problémech literární komunikace, důležitou součástí každé části jsou proto otázky týkající se čtenářské recepce, interpretačních i překladových úskalí toho kterého textu či žánru.

My thesis examines the nature of contemporary fictional narration and explores its relations to other types of narration – mainly texts where educational or informative function prevails over the aesthetic one. The whole work is divided into four parts. The first part is theoretical; it sets up basic areas of interest and names methods, tools and models that will be tested on selected examples from Slavonic literatures. The second part analyses spatial and temporal relations of fictional narrative. Chapter 2.1 treats time and space in a novel mostly from the compositional point of view (based on the example of Sasha Sokolov's *A School for Fools*), while in the next chapter, focusing on ideational interconnections between literary and social-political utopias, both *fictivness* and *temporality* are understood more broadly than mere narrative categories: they serve as certain points of connection between the immanent occurrence of meaning in the „world of text“ and its historical background. The third part continues in this direction, only what we mean by *context* here is not the collective historical background, but an individual sphere of everyday life. Our focus switches to two genres standing on the boundary of literary fiction and non-fiction – personal correspondence and a travel journal (travelogue). The last part concentrates on some distinctive features of verbal expression in modern fictional narrative, predominantly on language as a way to create an illusion of spoken speech (so called *skaz*) or language as an artificial auctorial construct functioning as peculiar narrator's "mimicry". At the same time, the presented work contributes to the discussion on current issues in literary communication – questions regarding a reader's reception, interpretational and translational difficulties in particular texts or genres therefore constitute an integral part of every chapter.

OBSAH

Abstrakt	4
Úvod	8
PRVÁ ČASŤ: KEĎ SA POVIE FIKČNÝ NARATÍV. ZÁKLADNÉ TEORETICKÉ MODELY A VÝCHODISKÁ	15
1.1 Čas, dejinnosť, rozprávanie. Kríženie referenčných rovín historiografického a fikčného naratívu v hermeneutike P. Ricoeura	15
1.1.1 Fikčný naratív ako prechod tromi fázami <i>mimésis</i>	15
1.1.2 Historiografický naratív na pozadí „troch veľkých rodov“ <i>Totožného, Iného a</i> <i>Analogického</i>	27
1.1.3 Od fikčnosti histórie k (f)aktualite fikcie. Problematika čitateľskej recepcie.....	33
1.1.4 Závety a nové východiská	37
1.2 Myseľ a jej „literárnosť“. Potenciál a ohraničenia kognitivistických prístupov k sémantike literárneho rozprávania	41
1.2.1 Niekoľko poznámok na úvod	41
1.2.2 „Kognitívny obrat“ v literárnej vede	43
1.2.3 Od pojmov <i>gestalt</i> a <i>frame</i> k <i>predstavovým schémam</i>	46
1.2.4 Literárna komunikácia a informačný model „činnej mysle“	55
1.2.5 Kognitívna revolúcia v perspektíve štrukturalistickej tradície.....	60
1.2.6 Načo je nám kognitívna naratológia?.....	63
DRUHÁ ČASŤ: ČASOPRIESTOR V LITERÁRNOM ROZPRÁVANÍ A ZA JEHO OKRAJMI	67
2.1 Tí, ktorí prišli, prichádzajú, prídu... Odlesky krajiny a času v románe Sašu Sokolova Škola pre hlupákov	67
2.1.1 Rozprávačská rozdvojenosť, selektívna pamäť a vnímanie času.....	69
2.1.2 Hrdina a jeho krajiny. Putovanie románovým priestorom a naratívna logika sna ..	72
2.1.3 Geometrizácia románového časopriestoru a mnohosmerné prúdenie vetra.....	75
2.2 Časopriestor želaného alebo Sociálne utópie ako literárna i mimoliterárna fikcia	78
2.2.1 Krátky prierez dejinami utopického myslenia	79
2.2.2 Kozmicko-eschatologické koncepcie v ruskom myslení prelomu 19. a 20. stor. a ich symbolická interpretácia.....	83
2.2.3 Revolúcia ako totálna premena všehomíra. Ešte raz o „projektovaní bohočloveka“	95
2.2.4 „Naratívna syntax“ sociálno-utopického príbehu	97
TRETIA ČASŤ: DRUHOVO-ŽÁNROVÉ ODKLONY VO FIKČNOM ROZPRÁVANÍ A ICH ČITATEĽSKÁ RECEPCIA	102
3.1 „K tebe, imejuščemu byť roždennym...“ Korešpondencia Mariny Cvetajevovej v básnických súradniciach.....	104
3.1.1 Odosielateľ a adresát	104
3.1.2 Lyrický epištolár	109
3.1.3 Básnický list ako „labyrint“ i „raj“	114
3.2 Literárne „cesty na Východ“. Poetika moderného cestopisného rozprávania	116
3.2.1 Cestopis ako svojrázny naratív. Základné žánrové možnosti a obmedzenia	116
3.2.2 Rozprávač <i>Ciest na Sibír</i> ako subjekt i objekt vnútornej výpovede. Dvojhlasnosť a metafora „osoby“	122
3.2.3 Literárne topoi <i>múzea</i> a <i>rítu</i>	125
3.2.4 Jazyk cestopisného naratívu	129
3.2.5 Vzťahy autor – rozprávač – čitateľ. Recepcia umeleckého cestopisu.....	132
ŠTVRTÁ ČASŤ: JAZYK NARÁCIE AKO OZVLÁŠŤŇUJÚCI A VÝZNAMOTVORNÝ KONŠTRUKT. SKAZ A UMELE JAZYKY V LITERATÚRE	139

4.1 Otázka referencie jazyka skazu k jazyku bežnej komunikácie	139
4.1.1 Čo je <i>skaz</i> ?	139
4.1.2 Niektoré typy skazu a skazové postupy v moderných slovanských prózach. <i>Vrač</i> Martina Ryšavého	143
4.1.3 Skaz v systéme znakových koordinát.....	146
4.2 Umelé jazyky v modernej literatúre a ich vzťah k jazykom prirodzeným. Významotvorné princípy Nabokovovej zemblančiny a Burgessovho nadsatu	151
4.2.1 Jazykové osobitosti románov <i>Mechanický pomaranč</i> a <i>Bledý oheň</i>	152
4.2.2 Prekladové a interpretačné úskalia	156
Závery.....	159
Použitá literatúra	161

Úvod

Akékoľvek teoretické úvahy o špecifikách umeleckej literatúry nevyhnutne vychádzajú z predpokladu, že naše nazeranie poetického, esteticky príznakového slovného prejavu, sa podstatne odlišuje od spôsobov, akými tento prejav vnímame a aký význam mu pripisujeme v každodennej komunikácii, písomnej či ústnej. Na tejto dichotómii, ako je známe, založili ruskí formalisti základy modernej literárnej vedy. Na jednej strane poetické ozvláštnenia, zámerné *zdržiavanie* významu a prevaža konotatívnych významových odtieňov nad jednoznačne definovateľnými denotátmi, na druhej strane automatizované radenie zmyslu do zaužívaných kognitívnych schém v duchu princípov „ekonómie síl“.¹ Francúzski i českí štrukturalisti neskôr formalistické tézy rozviedli a, opierajúc sa zároveň o fenomenologické výskumy (R. Ingarden, F. Vodička), poukazovali na sémantickú autonómiu umeleckého textu – tzn. na špecifikum imanentných sémantických vzťahov, ktoré majú vyvstávať z jeho vnútornej jazykovo-kompozičnej štruktúry, a nie z historicko-biografických odkazov mimo text.

Avšak nie jednotlivé slová, vety či skupiny viet, ale len text ako celok k čomusi signifikantnému odkazuje svojim „sémantickým gestom“ (J. Mukařovský) – k čomusi, čo presahuje jednoznačnosť slovného aj vetného referentu. K významu nie ako k pevnému, raz a navždy definovateľnému bodu, ale k významu ako procesuálnemu „dianiu“ (M. Jankovič) či „pulzovaniu“ (P. Zajac). Do popredia sa tak dostala jasná a zrejme nespochybniteľná požiadavka: mali by sme rozlišovať medzi pragmatickými komunikačnými funkciami každodenného rečového styku a interpretačnými nárokmi umeleckého textu, v ktorom hrá prím poetická funkcia. Veta, ktorú vyslovíme v bežnom rozhovore, môže mať identickú stavbu s vetou v básni či próze, a predsa tá druhá *znamená* či *označuje* aj čosi iné, odkazuje aj k čomusi mimo svoj obvyklý referenčný rámec.

Je však určite potrebné klásť si pritom opätovne otázku, nakoľko sa dajú rozlíšenia medzi „bežným“ a „poetickým“ jazykom, medzi jeho komunikačnou a estetickou funkciou,

¹ „Myšlenky o ekonomii sil, jako o zákoně a cíli tvoření, snad správné v speciálním jazykovém případě, to je správné při použití jich na jazyk „praktický“ – tyto myšlenky byly následkem neznalosti faktu, že zákony praktického jazyka se liší od zákonů jazyka básnického, rozšířeny i na tento. Objev, že v básnické japonštině jsou zvuky, které neexistují v japonštině praktické, byl téměř prvním faktickým objevem, že tyto dva jazyky se nekryjí. /.../ Proto je nutno mluvit o zákonech spotřeby a ekonomie v jazyce básnickém nikoli na základě analogie s jazykem prozaickým, ale na základě jeho vlastních zákonů“ (ŠKLOVSKIJ, V. B. *Teorie Prózy*. Prel. B. Mathesius. Praha : Akropolis, 2003, s. 12). Treba len upresniť, že výraz „prozaický jazyk“ Šklovskij a vôbec formalisti používali väčšinou voľne, ako synonymum k výrazom „praktický jazyk“, „jazyk bežnej komunikácie“, ale tiež „odborný jazyk“ – nešlo teda o striktné druhové vymedzenie voči poézii. (Porov. tiež ŽIRMUNSKIJ, V. M. *Poetika a poezie*. Prel. Jiří Honzík. Praha : Odeon, 1980, s. 16-17).

ktoré sa zdajú tak jednoducho vymedziteľnými na úrovni abstrakcie, uplatniť v neprebernom množstve materiálu, ktorý dnes spadá pod pojem *krásna* či *umelecká* literatúra. Veď týmto termínom už dávno neoznačujeme len romány, poviedky, básne či literárne hry, ale i veľa iných verbálnych prejavov: od esejistických, aforistických či cestopisných črt, cez denníkové a autobiografické zápisky až po autentickú korešpondenciu toho ktorého autora. Doba, v ktorej sa nestierajú len hranice medzi jednotlivými literárnymi druhmi a žánrami, ale spochybňuje sa striktná ohraničenosť samotného pojmu *literárnosť*, si zrejme vyžaduje jemnejšie odlíšenia. Pritom ale platí, že hraničná línia medzi svetom umeleckého textu a svetom čitateľa – pomyselná rampa, ktorá v divadle delí scénu od publika – sa síce môže do nekonečna posúvať rôznymi smermi, ak má ale umenie zostať umením a literatúra literatúrou, jej definitívne zrušenie skrátka nie je možné.

Nejednoznačnosť vzťahov medzi literatúrou a mimoliterárnou skutočnosťou tak spôsobuje, že otázky po „fikčnej“ a „skutočnej“ povahe literatúry sa opätovne otvárajú s novou naliehavosťou. Najčastejšie sa tak deje v priamej súčinnosti s práve prevládajúcimi literárnovednými paradigmami a nástrojmi, sľubujúcimi ak aj nie konečné vyriešenie, tak aspoň nové nasvetenie problému *ontológie* literárneho diela vo vzťahu k jeho *poetike*. Jednou z príčin neustále sa diferencujúcich teoretických konceptov, ich vzájomných stretov a kolízií najmä v druhej polovici 20. storočia je totiž i neudržateľnosť tradičného delenia literatúry na tzv. fikčnú (resp. „krásnu“, t. j. beletriu) a nonfikčnú, tzn. literatúru faktu. S tým súvisí jednak spochybňovanie zdanlivo raz a navždy ustálených charakteristík veľkých vývinových prúdov, jednak rozpaky pri pokusoch o jednoznačné zaradenie novo vznikajúcich (ale často i dlhodobo existujúcich, len predchádzajúcimi generáciami prehliadaných) literárnych textov do určitých žánrových priehradiek a hierarchizovaných kánonov. Zákonite tak vznikajú otázky typu: je západoeurópsky naturalistický román 19. storočia – či jeho ruská odnož, tzv. fyziologická črta – vernejším zobrazením historickej skutočnosti než prózy predchádzajúcich a nasledujúcich období? A čo realizmus tzv. socialistický alebo magický – nevyvažuje snád programová ideologickosť prvého fantazijný charakter toho druhého?

Experimentátorské tendencie v literatúre minimálne posledných dvoch storočí opakovane potvrdzujú, že z klasických estetík vychádzajúce ohraničenia medzi umeleckým a mimoumeleckým, literárnym a mimoliterárnym, imaginatívnym a mimetickým sú tu viacmenej už len na to, aby teoretikom, historikom a kritikom umožňovali poukazovanie na ich neustále prekračovanie. Napriek tomu aj v súčasnom literárnovednom diskurze iste neoslabuje potreba dokazovať, že jediným *reálnym* prvkom umeleckej literatúry nie sú len myšlienky, pocity a dojmy, ktoré v nás určitý text evokuje v priebehu jeho recepcie.

Opakovane sa hovorí o kríze moderného románu, pričom krízovým stavom sa obvykle myslí nemožnosť chápať ho naďalej ako oblasť autorsko-čitateľského zdieľania spoločnej skúsenosti (historickej, sociálnej, psychologicko-emocionálnej a pod.) s bytím vo svete, ktoré tradične sprostredkúvali tzv. veľké rozprávania.² Román v dvadsiatom storočí nesporne prešiel komplikovanými skúškami, spojenými s hľadaním vlastnej legitimacy; prorocká o jeho skorom a neodvratnom konci tu naberali na sile, tu znovu tichli. No to že román podobné kolísania nakoniec ustál a v prekračovaní vlastných mantinelov sa nenechal odradiť skepticizmom kritikov ani nezáujmom zo strany nepripraveného čitateľa, svedčí zrejme skôr o jeho mimoriadnej životaschopnosti než o krízovom stave.

Súčasne s vývojom moderného románu však sledujeme aj iný, paralelný pohyb – ešte donedávna marginalizované žánrové formy sú priťahované širokými možnosťami *románovosti* natoľko, že pozvoľna strácajú charakter len akéhosi „chudobného príbuzného“ tohto vyhláseného kráľa výpravných žánrov a z okraja literárneho diania začínajú čoraz viac primykať k jeho centru.³ Denníkové zápisky, korešpondencia, reportáže z ciest, biografické a autobiografické záznamy už dávno nepredstavujú len historicky zaujímavý materiál, ktorým sa názorne dokladá zložitosť životnej cesty významného literáta, tzn. neslúžia len ako svedectvo o dobe, v ktorej autor žil a čerpal látku pre svoje diela. Ukazuje sa, že zdanlivá myšlienková nevyváženosť či kompozičná fragmentárnosť, ktorými sa zvykla dokazovať znížená esteticko-ideová hodnota podobných textov, nemusí byť nutne dôvodom ich odsúdenia do role vedľajšieho produktu tzv. serióznej spisby.

Okrem toho, literárny vývoj spochybnil i klasický aristotelovský postulát o vyššej miere myšlienkového abstrahovania v poézii oproti dejepisectvu, ktorý nemalou mierou prispel k tomu, že sa aj na iné „nebeletristické“ texty nahliadalo len ako na dokumentárne zápisy životnej empirie bez väčšej filozofickej či estetickej hodnoty. Predpokladalo sa totiž, že

² Napr. Oswald Spengler nazýval román „pohľadom oslobodeného ducha na všetko ľudské“ (SPENGLER, O. *Zánik Západu: obrysy morfológie svetových dejín*. Praha : Academia, 2010, s. 395).

³ Tartuská semiotická škola chápe kultúru ako „koncentrický systém, v jehož stredu se nacházejí nejvýraznější a nejucelenější (takřikajíc nejstrukturovanější) struktury. Blíže k periférii se nacházejí útvary, jejichž strukturovanost není zřetelná či dokázaná; pokud jsou však zapojeny do obecných znakově komunikativních situací, jako struktury fungují. Podobné kvazistruktury mají v lidské kultuře zjevně velice významné místo. Ba co víc, právě tato určitá vnitřní nezavršená uspořádanost dává lidské kultuře velkou obsažnost a dynamiku, s jakými se v uspořádanějších strukturách nesetkáme“ (LOTMAN, J. M. - USPENSKIJ, B. A. „O sémiotickém mechanismu kultury“. In *Exotika: výběr z prací tartuské školy*. Brno : Host, 2003, s. 39). Práve toto máme na mysli, keď hovoríme o obohacujúcom a inšpiratívnom vplyve naratívnych žánrov na pomedzí umeleckej a vecnej literatúry na vývoj románu. Román neustále čerpá podny – literárne postupy, ale aj námety či tematické motívy – z tejto rozsiahlej oblasti. A na týchto periférnych „kvázištruktúrach“ sa zas prejavuje románové ťiahnutie k významovej a kompozičnej zavŕšenosti, ucelenosti. Naša práca by mala poskytnúť dostatok príkladov podopierajúcich tieto tvrdenia.

jedinečnosť umeleckej literatúry spočíva predovšetkým v jej schopnosti popri zobrazovaní jednotlivostí zároveň abstrahovať k všeobecnejším zákonitostiam ľudského bytia: „Proto také básnictví jest cosi filosofičtějšího a vzácnějšího než dějepisectví; básnictví totiž vyjadřuje spíše to, co jest obecné, dějepisectví však pojednává o tom, co jest jednotlivé, zvláštní“.⁴ Z tejto často citovanej pasáže vyplývajú dôležité závery aj pre súčasné teórie fikčnosti. Jedným z nich je ten, že hoci Aristoteles charakterizoval poéziu ako „nápodobu ľudského konania“ v reálnom svete, nejde o nápodobu náhodných jednotlivín – napodobujú sa *všeobecne platné zákonitosti ľudského konania*. (Nižšie vysvetlíme, prečo je potrebné klásť dôraz nielen na výraz „všeobecne platné“, ale aj na slovo „konanie“.) Problém je však v tom, že sa nedá tak jednoznačne určiť, kde končí jednotlivé či empirické a začína sa všeobecne platné, nadčasové.

Súvisí to samozrejme aj s tým, že moderné premýšľanie o literatúre sa čoraz častejšie vzdáva tradičných syntetizujúcich postulátov o rôznych „jednotách“ či „celostnom uchopení“ skutočnosti v umeleckom diele i mimo neho. Po definitívnom zabudnutí na jednotu času a deja v klasickej dráme sa v próze od druhej polovice 19. storočia čoraz viac prejavuje narušenie jednoty charakteru a vedomia literárnych postáv, ktoré svoju vyhrotenú podobu – vo forme rozkladu či rozpadu vedomia – dosahuje v rôznych avantgardných a postavantgardných literárnych projektoch 20. storočia.⁵ Zrušením celistvosti hrdinového vedomia, jeho rozložením na množstvo súperiácií či dokonca navzájom sa vylučujúcich fragmentov sa tak spochybňuje jednota, ktorú Aristoteles ani nezahrnul medzi svoje estetické normatívy, natoľko mu musela pripadať zjavnou a nenarušiteľnou.

Významný český rusista a estetik Zdeněk Mathauser tieto tendencie k štepeniu veľkých „holistických“ koncepcií na fragmentárne prístupy k jednotlivým prvkom zobrazovanej skutočnosti v období avantgardných experimentov (zdôrazňuje sa najmä nástup výtvarného kubizmu a jeho inšpiračné podnety v oblasti literatúry) chápal ako paralelný myšlienkový proces k prechodu od esteticko-filozofickej paradigmy „symbolickosti“ k paradigme „alegorickosti“: „Tváří v tvář nástupu avantgardy přiznáváme, že místo symbolistní celostnosti a organičnosti staršího básnického modelu či vedle něho postupně přichází alegorická fragmentárnost a anorganičnost. Ostře se nyní profiluje básnický model *líce a rubu*, což bylo méně možné v symbolismu s jeho polysémií a rozestřenými předěly“.⁶

⁴ ARISTOTELÉS. *Poetika*, 1451 b. Prel. A. Kříž, Praha : Jan Laichter, 1948, s. 38.

⁵ Porov. GADAMER, H.-G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, Praha : Triáda, 2003, s. 11n.

⁶ MATHAUSER, Z. „Básnická avantgarda a fenomenologické ponaučení“. In *Cesta k duši díla : Miroslav Mikulášek [jubilejní sborník]*. Brno : Masarykova univerzita, 2001, s. 191. K rôznym interpretačným implikáciám pojmov *symbol* a *alegoria*, obsahové rozpätie ktorých ďaleko presahuje škálu prostých básnických

Zdá sa teda, že jednou z posledných bášt odolávajúcich dezintegračne *dekonštruktívnym* náporom súčasnosti (ľudský svet ako decentralizovaný „rizóm“ so stredom a hierarchickým vrcholom v ktorejkoľvek časti) je už len istá žánrovo-druhová jednota literárneho výrazu. Inými slovami, pojmy ako „román“, „poviedka“, „divadelná hra“ či jednoducho „kniha“, „text“ a pod. ešte stále označujú istý ucelený konglomerát esteticko-hodnotových kvalít, ktorého vnútornú identitu nemožno ľubovoľne narúšať. Pozitívnu správou, ktorú po sebe zanechali postštrukturalistické výpady voči „centrizmom“ všetkého druhu, je tak poznanie, že ani to najradikálnejšie relativizovanie noriem a hodnôt nemôže z uvažovania o literatúre – a o umení vôbec – odstrániť prirodzenú ľudskú potrebu hľadania nejakého zmysluplného, esteticky i významovo relevantného hľadiska. Iná vec je, čo presne si pod týmto pojmom predstaviť.

K podobným otázkam sa budeme v práci opätovne vracat' a nahliadať ich z rôznych uhlov. Tieto úvodné poznámky mali len pripomenúť, že otázka žánrového zaradenia určitého textu bezprostredne súvisí s mierou jeho umeleckej pôsobivosti, s tým čo sa zvykne označovať ako vlastná *literárnosť* textu. Ak totiž majú vyššie spomenuté, donedávna okrajové žánre skutočne konkurovať tradične zavedeným druhovo-žánrovým formám, plodne s nimi súperiť o miesto v pomyselnom centre literárneho či vôbec kultúrneho priestoru (v prípade, že sa o niečom takom ako „centrum“ a „periféria“ dnes ešte vôbec dá hovoriť), musí sa neustále poukazovať predovšetkým na ich hodnotovo-estetické, a nielen informačno-poznávacie kvality.

Táto práca má byť správou o viacerých podobách takéhoto súperenia na konkrétnych príkladoch zo slovanských literatúr. Nepôjde v nej však o chronologickú ani taxonomickú systematizáciu tzv. okrajových žánrov určitého kultúrneho prostredia či historického obdobia. Uvádzané príklady a interpretácia konkrétnych textov by skôr mali viesť k hlbšiemu ponoru do problematiky *literárnosti* a literárnej *fikčnosti* ako takej. Predmetom nášho záujmu preto nebudú len texty označujúce sa obvykle pojмами epická či výpravná próza, naratívna literatúra, literárne rozprávanie, fikčný naratív a pod. (netrváme ani na striktnom rozlišovaní medzi týmito pojмами – v celej práci sa až na niekoľko prípadov používajú viac-menej synonymne), ale skôr jednotlivé naratívne postupy prechádzajúce naprieč rôznymi druhmi a žánrami. Našimi základnými orientačnými bodmi v pomerne neprehľadnom priestore s etiketou „moderný literárny naratív“ tak budú najmä otázky typu: čo tvorí literárne fikčný

trópov, sa v našej práci ešte neraz vrátíme. (Dali by sa v tejto súvislosti zmieniť aj paradigmatické posuny *metaforicko-metonymické*, o ktorých písal Jakobson. Aj o nich však ešte bude reč.)

charakter daného textu, a čo ho odlišuje od textu „nonfikčného“ či „neliterárneho“? Do akej miery je možné klásť znak rovnosti medzi atribúty „narativita“, „fikčnosť“ a „literárnosť“? A ako je to so zhodami a rozdielmi medzi termínmi typu „nenaratívny“, „opisný“, „lyrický“, „dokumentárny“, „náučný“, „faktografický“ a pod.? Tu už budeme musieť byť v pojmovom rozlišovaní presnejší.

Spojnice medzi literárno-umeleckým zobrazovaním a mimoliterárnou – t. j. empirickou – skutočnosťou je samozrejme možné hľadať vo všetkých základných vrstvách a rovinách literárneho diela: v už spomenutej rovine konania postáv, v náčrtoch ich charakterov a individuálnych psychológií, v spôsoboch ich vzájomnej komunikácie a interakcie, v rovine rozprávača, jeho jazyka a jazyka postáv, v súradniciach literárneho priestoru a času, na základe vložených opisov či esejistických úvah atď. Týmto smerom sa bude sčasti uberať aj naše bádanie. No tak ako výsledné porozumenie literárnemu textu nemožno redukovať na porozumenie jeho čiastkovým komponentom, tak i jeho „skutočnosťná“ povaha nemôže byť iba mechanickým súhrnom podobných spojnic.

Ak sa teda odhaľovanie vzťahov medzi svetom literatúry a životnej empirie nemá obmedziť len na nachádzanie tých najdostupnejších, na prvý pohľad zrejmých vodidiel odkazujúcich *mimo text*, je potrebný komplexnejší model výskumu. Niekoľko takýchto modelov si predstavíme v prvej, teoretickej časti práce. Pritom sa zameriame na ich silnejšie i slabšie stránky, vyplývajúce z vopred zvoleného uhla pohľadu a z ponúkaných konceptuálnych nástrojov. V ďalších častiach sa pokúsime overiť použiteľnosť teoretických nástrojov v interpretačnej praxi. Budeme pritom vychádzať z presvedčenia, že zvolený uhol pohľadu nielenže nemá brániť odkrývaniu hlbších významových vrstiev literárneho textu, ale mal by vrhať svetlo predovšetkým na vrstvy nedostupné pohľadu z iných metodologických perspektív.

Rozhovor o miere „realistickosti“ literárneho zobrazenia samozrejme predpokladá určité povedomie o povahe reality ako takej, o podmienkach jej pravdivého poznania – a to je primárne problém filozofickej noetiky, nie literárnej vedy. No každé bližšie skúmanie estetických i mimoestetických kvalít literárneho diela (z ktorých nás tu zaujíma predovšetkým stránka poznávací, kognitívna) nutne z nejakých noetických stanovísk vychádza, či už tieto východiská pramenia z rozpracovaného filozofického systému, alebo len z vlastných intuitívnych predstáv o pomyselných hraniciach empirie, inteligibility, jazyka, logiky a pod. Inými slovami, o tom, čo by sa s istým zjednodušením dalo označiť ako styčné plochy *sveta*

*textu*⁷ a jeho *okolía*. A tak bez toho, aby si táto práca činila nárok na hlbší prienik do podobných problémov, než jej prináleží z povahy predmetu výskumu, nemôže niektoré z dôležitých otázok teórie poznania opomenúť.

Základný, takpovediac nadstavbový model, z ktorého budeme vo svojich úvahách vychádzať a opätovne sa k nemu vracáť, predstavuje filozoficko-estetická hermeneutika Paula Ricoeura – koncept dostatočne dynamický a otvorený, aby v prípade potreby umožňoval aj uplatnenie teoretických nástrojov exaktnejšie zameraných škôl a prúdov súčasnej literárnej vedy (v tejto súvislosti bude reč najmä o tzv. kognitívnej naratológii). Takýto „nadregionálny“⁸ náhľad hermeneuta by nás mal zároveň ochrániť pred prílišným hrúžením sa do neraz len umelo exponovaných sporov v úzko špecializovaných teoreticko-výskumných oblastiach o priradenie toho či iného teoretického pojmu určitému literárnemu fenoménu, začlenenie skúmaného textu do tej či onej vývinovej alebo druhovo-žánrovej línie, taxonómie a pod. Nech by totiž v podobných sporoch zvíťazil akýkoľvek argument, býva to obvykle sama literatúra, kto v nich nakoniec utrpí porážku.

⁷ Čo presne rozumieme pojmom „svet textu“, vysvetlíme v kapitole 1.2.

⁸ Čo v tejto práci chápeme *regionálnymi* a čo *nadregionálnymi* prístupmi, tiež ešte podrobnejšie vysvetlíme.

PRVÁ ČASŤ: KEĎ SA POVIE FIKČNÝ NARATÍV. ZÁKLADNÉ TEORETICKÉ MODELY A VÝCHODISKÁ

1.1 Čas, dejinnosť, rozprávanie. Kríženie referenčných rovín historiografického a fikčného naratívu v hermeneutike P. Ricoeura⁹

„Vezmime si veľmi jednoduchý príklad, tikot hodín. Pýtame sa, ako hodiny znejú, a zhodneme sa, že hovoria: tik-tak.“

(Frank Kermode)

„Nikto a nič nežije príbeh.“

(Hayden White)

1.1.1 Fikčný naratív ako prechod tromi fázami *mimésis*

V tejto kapitole vychádzame z presvedčenia, že jedným zo základných styčných bodov medzi fikčným svetom umeleckej literatúry a aktuálnym svetom ľudskej činnosti je skúsenosť s časom. Človek je nielen ukotvený v určitej dejinnej epoche, ale i jeho každodenná činnosť je do značnej miery podriadená chodu času. Vykreslenie literárnych postáv, dejov, udalostí, prostredia atď. zas podmieňujú zákonitosti naratívnej temporality, ktoré plynú z povahy fikčného rozprávania. Paralely nájdeme už na prvý pohľad, a práve tak nás vzápätí iste napadnú aj rozdiely. Aby sme sa ale hneď na začiatku vyhli častým zjednodušeniam pri traktovaní týchto otázok, je nutné pristaviť sa pri vymedzení pojmu literárnej i mimoliterárnej časovosti podrobnejšie.

Paul Ricoeur sa vo svojej trilógii *Čas a rozprávanie*, ktorú zároveň charakterizuje ako „trialóg medzi historiografom, literárnym vedcom a fenomenologickým filozofom“¹⁰, snaží uchopiť problém temporality v troch základných aspektoch: ako analytický rozbor procesov odvíjajúcich sa na pozadí vedomia (fenomenologické východisko), ako interpretáciu chronologicky radených dejinných momentov (historiografické východisko) a nakoniec, ako poetické variácie v „románoch času“ (kompozičná štruktúra fikčného naratívu). Viedie ho pritom snaha o systematické utváranie určitého *hermeneutického kruhu* medzi existenciálne

⁹ Táto kapitola je prepracovanou a rozšírenou verziou článku publikovanom v časopise *Svět literatury* (PČOLA, M. Čas, dejinnosť, rozprávanie. Kríženie referenčných rovín historiografického a fikčného naratívu v hermeneutike P. Ricoeura. Svět literatury, 2010, č. 41, s. 107-124).

¹⁰ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I. Zápletky a historické vyprávění*. Prel. M. Petříček jr. a V. Dvořáková. Praha : Oikoumené, 2000, s. 129.

skúsenostnou povahou času („žitý čas sveta“), časom ako objektívne merateľnou veličinou („čas kozmologický“, „čas kalendárny“) a jeho znázornením vo fikčnom a historickom (resp. historiografickom) naratíve. Pritom je dôležité uvedomiť si, že väčšina toho, čo v tejto časti bolo a bude povedané o historiografických textoch, platí súčasne i pre širšiu oblasť tzv. faktografických záznamov skutočnosti, t. j. pre texty, ktorých primárnou funkciou nie je dosiahnutie umelecko-estetického účinku, ale čo najobjektívnejšie sprostredkovanie minulých či prítomných udalostí. (V danej chvíli nie je dôležité, či ide o udalosti nadindividuálne dejinného rázu alebo o zážitky zo súkromného života jednotlivca.)

Prvým z nosných pilierov Ricoeurovej hermeneutiky je členenie aristotelského konceptu *mimésis*¹¹ na tri na seba nadväzujúce fázy či etapy: na *mimésis I* ako „prefiguráciu“, *mimésis II* ako „konfiguráciu“ a *mimésis III* ako „re-figuráciu“ fikčného naratívu. Cieľom, ku ktorému tak Ricoeur speje, je chápanie oblasti umeleckej narácie ako istého priestoru transformácie filozoficko-špekulatívneho (a tak nevyhnutne „aporetického“) modelu časovosti do výpravne uchopiteľnej podoby. Podľa Ricoeura sa totiž čas „stáva časem ľudským, len pokiaľ je artikulovaný naratívne spôsobom, a vyprávění nabýva svého plného významu tehdy, keď sa stáva podmíankou časovej existencie“.¹² Zápleтка (pojmem „zápleтка“ by bolo možné nahradiť všeobecnejším pojmom „dej“, ale pridržujeme sa Ricoeurovej terminológie) je potom v tomto trojstupňovom procese istým premostením medzi „žitým časom“ a jeho stvárnením v podobe naratívu.

Dostávame sa tak k charakterizácii jednotlivých mimetických etáp. Na to aby vôbec mohla vzniknúť nejaká naratívne artikulovaná (t. j. „konfigurovaná“ v podobe *mimésis II*) zápleтка, je najprv nutné určité „predporozumenie“ (*mimésis I*) časovému charakteru empirickej skúsenosti. Na prvej úrovni sa preto rozpoznávajú isté „štruktúrne formy konania vo svete“ (presnejšie, „konania“ i „trpenia“, t. j. aktívneho i pasívneho vzťahovania sa k svetu); ďalej sa predpokladá pochopenie ich symbolického zmyslu (tu sa Ricoeur opiera o koncept v kultúre „implicitne prítomných symbolických vzťahov“ E. Cassirera¹³, ako i o niektoré psychologicko-antropologické výskumy); a v súhrne týchto „predkompetencií“ –

¹¹ Pôvodne prevzatého z Aristotelovej *Poetiky*, avšak Ricoeurom značne rozšíreného a prispôbeného na analýzu zápletky nielen ako „nápodoby konania“, ako je tomu u Aristotela (porovn. vyššie). Ricoeur navyše tento pojem, ako uvidíme neskôr, uplatňuje aj v oblastiach ďaleko za hranicami drámy.

¹² RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I. Zápleтка a historické vyprávění*, s. 88.

¹³ Podľa Cassirera je totiž každé konanie (česky „jednání“) vždy konaním v istom „symbolickom kontexte“, v ktorom „symbolické formy jsou kulturními postupy, jimiž se artikuluje celá zkušenost“ (tamže, s. 95).

v záverečnej etape naratívnej *prefigurácie* – je možné hovoriť o určitom ustanovení „časového charakteru konania“.¹⁴

Toto je dôležitý bod, je treba sa pri ňom zastaviť podrobnejšie. Pojmu sémantika rozumieme, pokiaľ ide o text, čo si však predstaviť pod „sémantikou konania“, a čo tvorí „symbolickú“ povahu našich každodenných životných prejavov? V čom je podobnosť a odlišnosť od symboliky literárneho diela? Symbolickosť spočíva samozrejme už v samotnej povahe jazyka ako prostriedku, ktorým interpretujeme našu skúsenosť so svetom, všetko čo sa v našom živote odohralo, odohráva, či ešte len má odhrať. Ricoeur vychádza z predpokladu, že takéto pojmové zachytenie (sám používa pojem „symbolická artikulácia“) praktického konania vykazuje podobné štruktúrne rysy, ako má kompozícia literárneho naratívu. Ide tu najmä o časovú organizáciu, usporiadanie praktických činností a životných dejov a ich analógiu s dejmi (zápletkou) v literárnom texte. Akýkoľvek literárny príbeh je určitou časovou postupnosťou dejov – aktívnych činov i pasívneho trpenia – a táto organizovanosť má korene v našom chápaní usporiadania podobných dejov v praktickom živote.

Aby tu ani v ďalších úvahách nedošlo k nedorozumeniu, treba ešte raz zdôrazniť, že aj pojmy ako *prax*, praktické konanie a pod. stále ešte spadajú do sféry kultúry, to znamená do oblasti s výraznou znakovou povahou, štruktúrovanosťou a hierarchizáciou, ako ju definovali už spomínaní predstavitelia Tartuskej školy v súlade s vlastnou koncepciou „semiosféry“: „Aby však kultúra mohla tieto roli plniť, musí v sobe obsahovať štruktúrnú „prostředky vytvářející šablony“. Tuto funkci plní přirozený jazyk. Právě on skýtá členům společnosti intuitivní pocit strukturovanosti, právě jazyk svou na první pohled zřejmou systémovostí (přinejmenším na nižších úrovních), převáděním „otevřeného“ světa reálií v „uzavřený“ svět jmen, nutí lidi interpretovat jevy, jejichž strukturovanost přinejmenším není evidentní, jako strukturované.“¹⁵ Ricoeur teda určite nemal na mysli to, čo J. Lotman a jeho kolegovia označovali ako „ne-kultúra“. Ricoeurova oblasť *životnej praxe* je skôr čosi ako podmnožina lotmanovskej semiosféry. (Viac o tom v nasledujúcej kapitole.) A naopak, inteligibilita, intelektuálna a verbálna „artikulácia“ životných udalostí, v mnohom závisí od spôsobu, akým

¹⁴ Ide tu v podstate o vydelenie ľudského konania z pozadia „prostého fyzického pohybu“, ako ho chápe anglosaská analytická filozofia a jej „sémantika konania“. (Týmito otázkami sa Ricoeur podrobne zaoberal v inej, nemenej monumentálne koncipovanej, avšak nedokončenej práci – *Filosofie vůle I. Fenomenologie svobody*. Prel. Jakub Čapek, Praha: Oikoumené, 2001.) Takýmto vydeľujúcim faktorom sú tu ciele, motívy, činiteľa konania a pod., t. j. všetky intencionálne a etické zložky ľudskej činnosti vo svete. Platia tu zároveň zákonitosti riadiace prechod z „paradigmatického“ usporiadania skutočností k „syntagmatickému“ usporiadaniu rozprávania: t. j. z určitej konkrétnej historicko-kultúrnej situácie do textu. Pričom prvé podmieňuje to druhé, ale druhé zároveň obohacuje prvé o „modality diskurzu“, tvorené „syntaktickými momentmi“. Tieto vzťahy platia ako pre fikčný tak i pre historiografický naratív (porov. tamže, s. 91-94).

¹⁵ LOTMAN, J.M. - USPENSKIJ, B.A. „O sémiotickém mechanismu kultury“, cit. vydanie, s. 38-39.

chápeme *chrono-logickú* stavbu literárnej zápletky. V umelecky podanom rozprávaní zjavne fungujú určité zaužívané sémantické vzorce (naratívna syntax), ktoré rozpoznávame aj v bežnom živote.

Stojí za to spomenúť v tomto kontexte ako jeden z možných príkladov autobiograficky ladenú esej J.-F. Lyotarda s príznačným nadpisom *Putovanie*. V nej sa autor zamýšľa nad paralelami medzi kompozičnou štruktúrou písaného textu a snahami o zmysluplné usporiadanie životných udalostí v súčinnosti s tým, ako sa v dospievajúcom človeku rozvíja určitá hierarchia hodnôt a potreba nájsť si vlastné miesto v spoločnosti. V spätnom prehodnocovaní osobných spomienok Lyotard dospieva k zovšeobecneniam typu: „Například milovat ženu, chtít, aby vám dala dítě, které vám dát chce, upraviť svůj život tak, aby bylo možné rozdělit vlastní život mezi ni a dítě, i to je forma ‘frázování’“.¹⁶

Tento príklad nebol zvolený náhodne. Doteraz sme sa totiž pohybovali viac menej len v oblasti naratívnej logiky a časového radenia udalostí, nie v oblasti hodnotových a svetonázorových kvalít symbolického priestoru ľudskej praxe. Jedno s druhým však súvisí. Ak nachvíľu odhliadneme od Ricoeurových úvah sústreďujúcich sa prevažne na otázky temporality, môžeme ľudské konanie vnímať ako symbolické aj z hľadiska formovania celkovej štruktúry osobnosti – v súvislosti s istými šablónami či modelmi, ktoré človek (istá komunita ľudí) vedome či podvedome nasleduje, alebo sa proti nim naopak vymedzuje. Vznikajú tak pojmy ako človek „klasicistického“, „romantického“ či „realistického“ typu, človek „ne-dejinný“, „pred-dejinný“ a „dejinný“ a pod.

Práve zmienenú trojstupňovú klasifikáciu dejinného vývoja ľudskej civilizácie nachádzame v Patočkových *Kacírskych esejach o filozofii dejín*.¹⁷ A hoci to netvorí centrálnu os jeho práce, aj Patočka sa mimovoľne dotýka problému symbolického chápania života – keď vo vzťahu k mýtickému bytiu v tzv. *pred-dejinnom* svete zavádza pojem „ontologická metafora“. Mýtický človek akceptuje svet v stave, v akom mu ho zanechali bohovia, nerozlišuje ešte medzi *bytím* a *súcnom*, medzi životnými fenoménmi a akýmsi prazákadným, predskúsenostným ontologickým podložím umožňujúcim ich zjavovanie (podložím, o ktorom ani tzv. rane dejinný človek ešte nevie nič určitého, už ho však tuší). Nepýta sa preto po samotnej podstate bytia, nevníma jeho „problematickosť“. Človek mýtického typu doposiaľ chápe svoje miesto vo svete ako raz a navždy určené vôľou bohov, akceptuje ho, ale nepreberá zaň výhradnú zodpovednosť. Stav poznania sveta je dlhodobo udržiavaný v prísne nemennej podobe – z generácie na generáciu tradovanou symbolikou, ktorá pramení

¹⁶ LYOTARD, J.-F. *Putování a jiné eseje*. Prel. M. Petříček. Praha : Herrmann & synové, 2001, s. 11.

¹⁷ PATOČKA, J. *Kacírské eseje o filosofii dějin*. Praha : Academia, 1990.

v náboženských kultoch a rítach, a v ktorej platí, že „jsoucná a bytí, fenomény a pohyb jejich ukazování jsou mu stopeny v jediné rovině, která připomíná řeč básnických metafor, kde vztahy nezachytitelné v běžné empirii jsou vyjadřovány obraty vzatými z této empirie, ovšem pomocí v běžném světě nepřipustných spojení, rozpojení a variačních operací, které jako takové nejsou tematické; ba netematicnost je zde mnohem ještě hlubší, neboť čtenář básnických děl očekává metafory jako metafory, jako tropy jazyka, zatímco mytický člověk v nich nerozeznává rovinu přenášenou a přenášející, nerozeznává význam a předmět, řeč a to, o čem je řeč“.¹⁸

Obdobné spoje medzi kultúrne-historickou a životnou symbolikou (resp. chápanie pojmov „symbol“ a „symbolická štruktúra“ v užšom aj širšom zmysle slova, poetologicky aj psychologicky) nachádzame aj u ruskej mladoforalistky Lydie Ginzburgovej. V monografii *Psychologická próza*¹⁹ si totiž všima postupný a komplikovaný osobnostný prerod takzvaného *romantika* na *realistu* (myslené výhradne ako dejinný typ, akýsi amalgám ľudskej individuality na pozadí určitej epochy) na príkladoch z korešpondencie ruských intelektuálov 19. storočia (Stankevič, Belinskij, Bakunin, Botkin, Gercen a ďalší). Vo svojich prenikavých analýzach autorka ukazuje, ako prevládajúce filozofické koncepcie v určitej epoche (v danom prípade silný vplyv hegelianstva na krúžok mladých revolučných demokratov za éry Mikuláša I.) pozvoľna presakujú do spôsobu ich myslenia, správania sa i každodenného vyjadrovania – tzn. do toho, čo Ricoeur označuje ako „symbolická artikulácia“ empirickej skutočnosti: „Kdo však byl Botkin jako romantik třicátých let? Horlivě a upřímně konal všechno, k čemu ho zavazoval model romantického chování zavedený v kroužku. Jeho dopisy z té doby zachytily vášnivé spříznění a roztržky v přátelství, tíhnutí k nads skutečnu a „démonismus“, ideální lásku a reflexivnost.“²⁰ V každej generácii sa nájdu jedinci, u ktorých má podobná symbolika

¹⁸ Tamže, s. 47. Pre Oswalda Spenglera je zas synonymom *dejinnej* existencie život mestských aglomerácií. Akákoľvek kultúra sa rodí a vyvíja vo veľkých mestských centrách, ktoré sú zároveň „znakmi“ tejto kultúry („pouhá jména Granada, Benátky, Norimberk ihned vykouzlí pevný obraz“), zatiaľ čo vidiecky spôsob života zostáva aj napriek preberaniu duchovných či technologických výtobytkov mestskej kultúry vo svojej podstate nemenným, *nedejinným* (porov. SPENGLER, cit. dielo, s. 395n). To ale znamená, že takto chápaný modus existencie – *mestský* verzus *vidiecky* typ človeka – môžeme opäť ponímať ako istú nad-historickú ontologickú štruktúru, v rámci ktorej sa vyššie spomínaná *životná prax* odvíja relatívne nezávisle od celkových historicko-kultúrnych zmien daného národa či štátu. Inými slovami, máme tu opäť čo do činenia s hlbšou organickou spriaznenosťou istých kultúrnych jednotiek, ktorá prekračuje hranice individuálnych geopolitických celkov aj časových úsekov na osi dejín: „Vesnický kovář a kovář městský, vesnický obecní radní a městský starosta žijí ve dvou odlišných světech. Člověk venkovský a člověk městský jsou různé bytosti. Nejprve pocítí rozdíl, potom jím jsou ovládnuti; nakonec si už nerozumí. Braniborský a sicilský rolník si dnes stojí bližší než braniborský rolník a Berličan“ (tamže, s. 394). Kontrast medzi príjemne záveterným „bezčasím“ vidieka – či iného miesta, vidieku obrazne pripodobneného – v protiklade k fatálnej dynamike na nič sa neobzerajúceho súkolia dejín je častým námetom aj v modernej literatúre, spomeňme napríklad Čechovov *Višňový sad*, Kafkov *Zámok* alebo *Kúzelný vrch* Thomasa Manna.

¹⁹ GINZBURGOVÁ, L. J. *Psychologická próza*. Praha : Odeon, 1982.

²⁰ Tamže, s. 81.

charakteru a konania len povrchno módnym charakter.²¹ Sú však aj takí, pre ktorých znamená viac – príležitosť zanechať stopu v aktuálnom spoločenskom dianí, tušenom už ako predzvesť čohosi dejinne zlomového: „Tento príklad nám názorne predvádí, jak doba vtiskuje historický charakter, ktorý zplodila, empirickým povahám vhodným i nevhodným. Pro mladé mysli je neodolatelně přitažlivá možnost takového ztělesnění, neboť to pro ně znamená možnost vykročit z existence soukromé a jakoby náhodné do existence historické. Vyjádřit vlastní osobností klíčové myšlenky své doby je neodolatelné lákadlo. Život pak vyzkouší účin těchto symbolických inkorporací“.²²

Príklad z inej práce L. Ginzburgovej nás preniesie do avantgardného diania prvej tretiny 20. storočia. V eseji *Poetika Osipa Mandelštama*²³ autorka nadväzuje na poetologické výskumy V. Žirmunského a zdôrazňuje „konštruktívne-architektonický“ prístup O. Mandelštama k vlastnej poetike. Upozorňuje pritom na fakt, že Mandelštamova „protisymbolistická“ estetika – zameraná na fyzickú, trojrozmernú stránku skutočnosti a z nej prameniaku požiadavku priam telesného prekonávania odporu neusporiadaného životného materiálu zo strany básnika, podobne ako so skutočným materiálom zápolí kamenár alebo tesár – sa neodrážala len v jeho teoretických úvahách (napr. v známom akmeistickom manifeste *Utro akmeizma* z roku 1913), ale v samotnom jeho svetonázore. Podobné chápanie skutočnosti totiž Mandelštam razí aj vo svojich článkoch o poetike F. Villona (cení si uňho „не анемичный полет на восковых крылишках бессмертия, но архитектурно обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора“²⁴) alebo o „mravnej architektonike“ filozofa Čaadajeva²⁵. L. Ginzburgová k tomu poznamenáva: „Architektúrnosť raného Mandelštama treba chápať v širokom zmysle. On vôbec vnímal skutočnosť architektonicky, v podobe ukončených štruktúr – a to od prostých javov každodenného života až po významné súčasti kultúry.“²⁶

V niektorých úvahách o štruktúrno-symbolickej povahe ľudskej činnosti a ľudského konania (nejde o synonymá – *konanie* v sebe vždy zahrnuje i vedomý eticko-hodnotový aspekt, preto môžeme hovoriť o jeho symbolickom charaktere, nevedomá či mimovoľná činnosť nemôže byť symbolická – aj keď presvedčený freudista nám tu zrejme bude

²¹ Aj keď na druhej strane, nie je aj móda určitým spôsobom mimetickej (či skôr „mimickej“) reakcie na spoločenské javy, redukované do podoby istých normatívnych trendov? Určite sa dá aj v tomto zmysle hovoriť o symbolike konania. V porovnaní s tým, čo spomíname vyššie, však ide o symboliku nižšieho rádu.

²² GINZBURGOVÁ, cit. dielo, s. 82.

²³ GINZBURG, L. J.: *O starom i novom: Stat'ji i očerki*. Leningrad : Sovetskij pisateľ, 1982, s. 245-300.

²⁴ MANDELŠTAM, O. *O poezii: Sbornik statej*. Leningrad : Academia, 1928, s. 95-96; cit. podľa Ginzburg, L.J. *O starom i novom*, s. 248-249.

²⁵ Tamže, s. 249.

²⁶ Tamže, s. 249-250 (preklad M. P.).

oponovať) sa Ricoeur približuje predmetu záujmu súčasných kognitívnych výskumov literárneho naratívu, o ktorých sa zmienime podrobnejšie v nasledujúcej kapitole. Zatiaľ je pre nás dôležité zapamätať si len dôraz, aký Ricoeur kladie na časovú organizáciu zápletky – centrálnemu pojmu v premýšľaní o rôznych mimetických štádiách či prechodoch, ktoré vytvárajú odstup a zároveň styčný bod (vyššie spomenutá „divadelná rampa“) medzi životnou praxou a naratívnym diskurzom.

Druhým významným aspektom predstavovaného modelu je rozvrstvenie samotného pojmu *mimésis*, jeho diferenciacia v súlade s jednotlivými fázami literárnej komunikácie. To znamená, že týmto pojmom sa neoznačuje prostá nápodoba, verbálne zrkadlenie historicko-spoločenskej reality v umeleckom texte, t. j. čosi, čo by literárneho historika oprávňovalo hovoriť o „realistickejších“ a „menej realistických“ dielach, školách, skupinách a smeroch. Takýto mimetický model preto nie je niečím, čo by mohlo iritovať zástancov výsostne imanentistických prístupov k literatúre a literárnym dejinám – *imanentnosť* v tomto prípade nie je protikladom voči *mimetickému*, oba tieto pohľady tvoria neoddeliteľnú (alebo oddeliteľnú len dočasne, s cieľom neskoršej syntézy) súčasť celkového hermeneutického plánu. Ten má za cieľ v súhrnnom geste preskúmať tak štruktúrno-symbolickú povahu textu (*Mimésis II*) ako i životnej praxe (*Mimésis I*) a čitateľskej skúsenosti (*Mimésis III*). Inými slovami, umelecký text má sprostredkovateľskú úlohu medzi skúsenosťou so svetom a skúsenosťou z čítania. Sémiotika textu a sémantika konania preto majú byť pomocnými nástrojmi hermeneuta. Takto by sme snád mohli v stručnosti uviesť Ricoeurove rozsiahle a zložité úvahy o trojjedinom procese *prefigurácie*, *konfigurácie* a *refigurácie* v rámci literárno-komunikačného diania.

Po prípravnej analýze skúsenosti s časovou štruktúrou v literárnom diele i mimo neho Ricoeur bezprostredne prechádza k Heideggerovej opozícii existenciálne chápaného pojmu „vnútročasovosti“ (*Innerzeitigkeit*), resp. „bytia v čase“ – súvisiaceho s kategóriou „starosti“ (*Sorge*) a „obstarávania“ (*Besorgen*) – voči lineárnosti objektívne merateľného času: „Tímto spôsobom pak „nitročasovost“ čili bytí „v“ čase vykazuje rysy, které jsou neredukovatelné na představu lineárního času. Bytí „v“ čase je něco zcela jiného než měřit intervaly mezi jednotlivými hraničními okamžiky“.²⁷ Poukazy na zákonite redukcionistické abstrahovanie časového okamihu prítomnosti vo fyzikálnych vzorcoch či syntagmatických jazykových konštrukciách však nachádzame už v Husserlovej fenomenológii (tzn. ešte pred jej

²⁷ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I. Zápletky a historické vyprávění*, s. 102.

obohatením o práve spomenutý existenciálny rozmer – pripomeňme, že okrem Heideggera k nemu významne prispeli napríklad Patočka či Lévinas²⁸): v ňom má aktuálny moment (terajší okamih) povahu trojjedinú – je *sú-časným* prítomnením minulosti, očakávaním budúcnosti aj podržiavaním prítomnosti – a jeho jednotlivé prvky v skúsenosti nie je možné od seba oddeliť bežne používanými slovesnými časmi. Slovesný čas je gramatickým označením viac či menej uzavretého (ohraničeného) deja vykonávaného alebo trpeného určitým agansom: tento dej sa odohral a skončil, práve sa odohráva, alebo sa odohrá niekedy v budúcnosti a my verbálne (syntagmaticky) vyjadrujeme určité predstavy týkajúce sa jeho očakávanej podoby, dĺžky trvania, začiatku a ukončenia atď. Empirický čas našej vnútornej skúsenosti však takéto striktné členenie nepozná: určitý zvuk vnímame ako súvislú melódiu a nie ako chaotickú zmes oddelených hlukov len preto, že na základe počutého a práve počúvaného neustále anticipujeme tóny, ktoré ešte len majú prísť – minulé, prítomné a budúce tvorí v našom vedomí organicky homogénny prepletenec, ktorý je v neustálom metamorfom pohybe.²⁹ Toto všetko tvorí zmienenu symbolicko-štruktúrnu povahu našej skúsenosti, to čo sa obvykle označuje ako jej „predverbálny“ stupeň či jej „predporozumenie“.

Týmto exkurzom do sémantiky konania a fenomenológie vnútorného vnímania času (nadviažeme naň v ďalších kapitolách, keď budeme hovoriť o konkrétnych časopriestorových aspektoch literárneho aj mimoliterárneho rozprávania) Ricoeur buduje ďalší spoj medzi ontologickými rovinami umeleckej fikcie a životnej empirie – „most medzi rádom vyprávění a starostí“.³⁰ Zároveň nás tým uvádza do druhej hermeneutickej fázy – *mimésis II*, v ktorej mimetická funkcia *zápletky* z pôvodne užšieho vymedzenia (t. j. *mythos* ako „nápodoba konania“) rozširuje svoju pôsobnosť o už spomínanú sprostredkovateľskú zložku. Vystupuje totiž ako prechod:

1. medzi jednotlivými udalosťami príbehu a príbehom ako celkom (v procese textovej analýzy potom môžeme sledovať, ako sa z náhodností či

²⁸ Porov. SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha : Oikoumené, 2004, s. 164-181.

²⁹ Porov. HUSSERL, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Prel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1970. (Ricoeurov komentár k Husserlovým úvahám pozri v RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*. Prel. M. Petříček jr. Praha : Oikoumené, 2007, s. 35 – 66). Mimochoďom, Husserlovo chápanie „retencie“ (t. j. uchovávanía určitého už uplynutého momentu reči v pamäti) a „protencie“ (predvídavého očakávania takéhoto momentu na základe práve prečítaného či počutého) tvorivo využívali aj českí štrukturalisti vo svojich teóriách významovej výstavby vety či básnického verša (porovn. napr. 6. časť rozsiahlej state Miroslava Červenku „Verš a poezie“ – ČERVENKA, M. *Obléhání zevnitř*. Praha : Torst, 1996, s. 106-111).

³⁰ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I. Zápletky a historické vyprávění*, s. 104.

jednoduchej lineárnej následnosti udalostí vytvára zmysluplne komplexná naratívna konfigurácia);

2. medzi jednotlivými „syntagmatickými“ prvkami textu (postavy príbehu, ich ciele, prostriedky, okolnosti a dôsledky ich dosahovania a pod.);

3. medzi jednotlivými časovými momentmi rozprávania.

Podľa Ricoeura tak zápleтка vystupuje v podobe určitého riešenia paradoxov času, ako ich predkladá sv. Augustín v XI. knihe svojich *Vyznaní*³¹ – nie však fenomenologickým spôsobom (Ricoeur opätovne zdôrazňuje, že každá snaha o čistú fenomenológiu času je nutne aporetická), ale v poeticky dialektickej podobe „básnického výkonu“: „Tento výkon, o němž jsme si již řekli, že se jím z následnosti extrahuje určitý tvar či figura, se ukazuje posluchači nebo čtenáři v tom, že lze příběh sledovat. Sledovat příběh znamená postupovat vpřed uprostřed nahodilostí a náhlých zvrátů tak, že nás vede určité očekávání, které se naplňuje v konkluzi. Tato konkluze čili závěr však není logicky implikován v nějakých předchozích premisách. /.../ Právě to, že lze příběh sledovat, je základem básnického řešení paradoxu distendované intence. Protože lze příběh sledovat, mění se tento paradox v živou dialektiku“.³²

Priblížme si to opäť na príklade. Ivo Pospíšil vo svojej monografii *Labyrint kroniky*³³ považuje za jeden z najcharakteristickejších znakov tohto žánru (odlišujúci kroniku od žánrov voľnejšie narábajúcich s historickými udalosťami) juxtaopozíčné radenie takýchto udalostí v protiklade k ich spájaniu do súvislého príbehového rámca. Rozdiel medzi prostým *juxtaponovaním* faktov podľa vopred zvoleného kľúča (v kronike ide najčastejšie o ich prosté chronologické radenie bez snahy o nejakú hlbšiu významovú nadväznosť) a vedomým naratívnym *reťazením* (riadiacim sa tvorivým, edukatívnym, ideologickým či iným zámerom autora) však v moderných textoch pohrávajúcich si so žánrovým prechyl'ovaním nie je taký jednoznačný. Autor využívajúci postupy kroniky môže zdanlivo neutrálne klásť za sebou jednotlivé udalosti v chronologickom poriadku, bez toho aby k nim pridal akýkoľvek komentár či medzi nimi explicitne vytvoril spoje fikčného príbehu, a predsa je z textu zrejmá snaha vyvolať v čitateľovi vedomie takýchto spojov. Nasledujúca ukážka nám predvedie, že na prvý pohľad strohá a objektívna „kronika“ môže takýmto spôsobom prerastať v originálny

³¹ Ricoeur tieto „apórie času“ podrobne komentuje už v úvode, ale neskôr sa k nim ešte neraz vracia. Okrem známej Augustínovej lamentácie o nemožnosti definovať čas verbálne, hoci si intuitívne uvedomujeme jeho povahu, sú tu uvedené aj čiastkové paradoxy, napr.: „jak může být čas, když minulé již není, budoucí ještě není a přítomnost není vždy?“ (tamže, s. 22). Týmto paradoxom sa podrobne venuje aj L. Karfíková v prvej kapitole knihy, zaoberajúcej sa „dvěma tématy, která patří k nejzajímavějším filosofickým otázkám vůbec, totiž časem a řečí“ (porov. KARFÍKOVÁ, L. *Čas a řeč*. Praha : Oikoumené, 2007, najmä s. 11-34).

³² RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I. Zápleтка a historické vyprávění*, s. 108.

³³ POSPÍŠIL, I. *Labyrint kroniky: pokus o teoretické vymezení žánru*. Brno : Blok, 1986.

sujet, ktorého smerovanie a zavřšenie je síce dané historicky, celkové vyznenie textu, jeho rytmus, tempo, syntagmatické a významové členenie – inými slovami, to čo Ricoer nazýva naratívnu *konfiguráciu* zápletky – však udáva sám autor. V tomto prípade ide o groteskne-ironický pohľad súčasného poľského novinára a spisovateľa Mariusza Szczygiela na niektoré nedávne kapitoly z českej histórie:

„Rok 1904 / Otázky

Zaměstnanci si všimli, že Baťa nikdy není v klidu. Je pořád tak rozrušený, že to lidi kolem něho unavuje.

V nějakých novinách čte o strojích z Ameriky. Vyráží do Spojených států a v Lynnu (Massachusetts), měště bot, se nechá najmout jako dělník do velké továrny. Každý ze tří spolupracovníků, které si s sebou vzal, se nechá zaměstnat někde jinde. Prikazuje jim, aby bedlivě sledovali každou výrobní fázi. Každou sobotu se čtyři zlíňští ševci scházejí v jednom salooně, aby si vyměnili své postřehy.

Diví se, že v Americe už se snaží vydělávat na živobytí i malé děti. Nejsilněji na Baťu zapůsobí šestiletý chlapec, který chodí po domech a vydělává si chytáním much.

Jedni umírají hlady, jiní pečou na ulici placky a prodávají je po jednom centu. Tomáš si povšimne zvláštní vlastnosti Američanů: masově přijímají všechny novinky, jaké jen lidé dokáží vymyslet.

Vzal si s sebou do Ameriky šest set osmdesát osm otázek, na něž hledá odpovědi. Za jeho pobytu mu přibude dalších sedmdesát. Dospívá k názoru, že průměrný Američan má vyšší životní úroveň než Evropan, protože jeho svobodu neomezuje žádná rutina. („Je jasné, že Tomáš Baťa byl v Americe průmyslovým špiónem,“ napíše o šedesát let později českoslovenští historikové.)

Rok 1905 / Tempo

Tomáš umí stále lépe anglicky a doslechne se o Henrym Fordovi. Tento chleboďárce – jak o něm napsal E. L. Doctorow – je odedávna přesvědčen, že většina lidí je příliš hloupá na to, aby si mohla vydělat na slušné živobytí. A tak dostal nápad. Rozdělil montáž auta na jednotlivé a jednoduché operace, které zvládne každý hlupák. Místo aby jednoho dělníka učil stovkám úkonů, rozhodl se ho postavit na jedno místo, nechat ho dělat stejný úkon po celý den a součástky posílat po běžícím pásu. Taková práce nebude dělníka příliš zatěžovat. (Fordovi potrvá ještě několik let, než tento nápad uskuteční.)

V Americe se Baťa poprvé setkává s pojmem „náramkové hodinky“. Ty existují už čtyři roky. Začátkem dvacátého století začali Američané počítat čas na minuty, a tak se čas stal základní mírou výroby. Nové fetiše zvané „produktivita práce“ a „americké tempo“ rozdělily práci na stejné jednotky času. Pracovní den se už nepočítá na východy a západy slunce.

5. září 1905 / Vteřiny

V noci umírá otec.

Tomáš se nedlouho nato vrací do Zlína – zapadákova, o kterém se v Čechách říká, že tam končí chleba a začíná kámen – a na zeď své továrny maluje veliký nápis: DEN MÁ 86 400 VTERĚN. Lidé to čtou a říkají si, že syn starého Bati se asi zbláznil.³⁴

Posledný článok hermeneutického kruhu vo vzťahu k fikčnej *mimésis* tvoria tzv. refiguračné aktivity na strane čitateľa, *mimésis III*. Prostredníctvom aktívnej čitateľskej recepcie literárneho textu získava pôvodne neusporiadaná časová skúsenosť (Ricoeur ju, ako sme už zmienili, nazýva „prednaratívnu štruktúrou skúsenosti“; filozof jazyka Vilém Flusser zas v podobnom kontexte hovorí o „chaos[u] syrové danosti, jež tíhne k transformaci do slov“³⁵) relatívne usporiadanú formu – formu „súladného nesúladu“. Spojom, ktorý sa snaží previazať úvahy o *mimésis III* s východiskovou koncepciou *mimésis I* (logické prepojenie medzi *mimésis II* a *mimésis III* je dostatočne zrejmé a Ricoeur ho ďalej nezdôvodňuje), je rozvedenie tézy, že už v samotnom *konaní*, do ktorého sme nevyhnutne existenciálne „vpletení“, je sčasti implikované *rozprávanie* o tomto konaní (potenciálna zápleтка, dej, príbeh): už samotné „jednání si hledá své vyprávění“³⁶. Podobné závery zákonite evokujú kritiku tradičnej línie európskej literárnej vedy, v ktorej sa zápleтка chápe takmer výhradne ako individuálny autorský konštrukt, nezávislý od implicitných daností prednaratívnej skúsenosti a symbolických životných prejavov, ktoré sú zahrnuté pod spoločným pojmom „sémantika konania“.

Skúsme teraz Ricoeurove úvahy ďalej rozviesť. Spôsob, akým vnímame spleť medziľudských vzťahov a jej symbolickú, jazykovo a kultúrne podmienenú povahu, tzn. do akej miery chápeme rôzne názorové a hodnotové bipolarity v našom konaní a rozhodovaní sa v praktickom živote ako absolútne opozície (na rôznych osách: napr. príjemné – nepríjemné, dobro – zlo, úspech – neúspech, začiatok – koniec, vznik – zánik a pod.) a do akej miery sme schopní vnímať jemné odtiene a odchýlky na škále medzi týmito hraničnými bodmi, v mnohom ovplyvňuje autorské zachytenie aj čitateľskú interpretáciu podobných vzťahov v literatúre. A tak nielen tzv. obsahovo-tematická časť literárnej zápletky je výrazom určitého kultúrneho podložia, z ktorého autor čerpá (a ktoré sa čitateľ snaží interpretovať, takže ide do istej miery o „interpretáciu interpretácie“), ale aj samotný spôsob, akým sa takáto zápleтка tvorí. Na jednej strane siahodlhé vymenúvanie a opisy plavidiel, ktoré poznáme z Homérovej

³⁴ SZCZYGIEL, M.: *Gottland*. Praha : Dokořán : Máj, 2007, s. 4-5.

³⁵ FLUSSER, V. *Jazyk a skutečnost*. Prel. K. Palek. Praha : Triáda, 2005, s. 22n.

³⁶ Ricoeur opiera svoje stanovisko o dokumentované výsledky z psychoanalytickej praxe a tiež o interpretáciu súdnej kazuistiky v knihe Wilhelma Shappa *In Geschichten verstrickt*, podávajúcej existenciálny obraz človeka ako „bytosti vpletené do příběhů“. Od Shappa preberá aj termín „Verstricktsein“ (porov. RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I. Zápleтка a historické vyprávění*, s. 117n).

Iliady, na druhej strane mimoriadna dejová koncíznosť japonských básní *haiku*, to sú len dva extrémne príklady umelecko-literárnych postupov, ktoré nemožno prenášať z kultúry do kultúry ani z jedného historického obdobia do druhého tak jednoducho ako literárne námety, motívy, *topoi* či *loci communes*.³⁷ Ak podobné postupy použije súčasný románopisec alebo básnik, čitateľ s európskym milieum ich bude vnímať ako čosi, čo z diela „trčí“, t. j. poukazuje na vlastnú interpretačnú príznakovosť. (V kontexte ruskej literatúry môžeme spomenúť napríklad repetitívne postupy v románoch *Norma*, *Roman* alebo *Očered'* Vladimíra Sorokina či syntagmaticko-lexikálne experimenty v tvorbe ruských minimalistov.³⁸)

A samozrejme platí i opak: interpretačné postupy pri chápaní motívov konania literárnych postáv, ich zjavných či skrytých pohnútok, ako aj schopnosť predvídať následky ich konania (predvídanie, ktoré ďalší rozvoj zápletky môže alebo nemusí potvrdiť, vždy je však prítomné) neraz projektujeme aj von z textu, do životnej praxe. V najjednoduchších variantoch takejto projekcie je potom svet okolo nás zložený z „hrdinov“ a „antihrdinov“, „víťazstiev“ a „prehier“, lások a nenávistí „až za hrob“ či iných vyhranených prejavov životnej tragiky, komiky, pátosu a cynizmu. Životná skúsenosť sa tak stáva jedným z neodmysliteľných pólov referenčného poľa v procese literárnej komunikácie. Každé diskurzívne usporiadanie či kompozičné členenie udalostí je odrazom určitej kognitívnej skúsenosti so svetom, a ani diskurz literárny nie je výnimkou. Referenčný rámec literárneho diela je však, na rozdiel od bežného deskriptívneho diskurzu, zámerne nejednoznačný – okrem kognitívneho aspektu obsahuje vždy aj dôležitý aspekt symbolický.

K otázkam referencie v umeleckej a mimoumeleckej literatúre sa však ešte dostaneme. Teraz len na okraj dodajme, že podobné symbolicko-kognitívne nazeranie fikčného naratívu by bolo možné doplniť aj o ďalší zaujímavý rozmer – nazvime ho „expresívne-kognitívnym“. Tak napríklad David Herman na literárnych „príbehoch premien“ (Apuleiov román *Zlatý osol* a Kafkova poviedka *Premena*) podrobne analyzuje, ako fikčný príbeh dokáže v istom zmysle „retypizovať“ naše predstavy o skutočnosti a obohatiť ju tak o intenzívnejšie vnímanie paralel medzi skúsenosťou sveta ľudského, kultúrne a spoločensky podmieneného, a sveta prírodného, živelne telesného: „Příběh ukazuje potřebu retypizace zkušenosti tak, aby lidé

³⁷ V nasledujúcej kapitole sa k problému vrátíme, keď bude reč o určitých jazykovo-naratívnych vzorcoch myslenia a konania – tzv. *predstavových schémach* –, ktoré sú na konkrétnom kultúrnom pozadí relatívne nezávislé, a kde je teda takýto prenos možný.

³⁸ Dobrý prehľad ruskej minimalistickej poézie s ukázkami básní v origináli aj preklade, doplnenými o stručné životopisy autorov, poskytuje kritický medailón s názvom *Svlékání básně (Osm ruských minimalistů)* od A. Machoninovej a kol. v časopise *Souvislosti* č. 1/2006, roč. XVII, s. 140-182.

vnímali silnejšie, a nikoli méně, jak pevne vėží v materiální skutečnosti svých těl, ve fyzických podmínkách svého okolí, v materiálních omezeních.“³⁹

Treba však pritom poukázat' aj na slabiny podobných záverov. Tam kde Herman hovorí o literárnych príbehoch ako o „nástroji distribúcie inteligencie“, t. j. o kompozičných a logických zákonitostiach naratívu, ktoré pochopenie jeho čiastkových úsekov sémanticky podriaďujú pochopeniu textu ako celku, nemôžeme s ním než súhlasiť. Na druhej strane však niektoré jeho optimistické zovšeobecnenia týkajúce sa kognitívnych možností umeleckej literatúry – napr. prítomnosť hotových vzorov konania či dokonca potenciál časopriestorového usporiadania fikčného naratívu „podepřít navigační schopnosti člověka“ – snád' až príliš násilne premietajú ontologické vzťahy fikčného sveta do sveta empirického.

1.1.2 Historiografický naratív na pozadí „troch veľkých rodov“ *Totožného, Iného a Analogického*

Narativita a zápleтка ako dva ústredné pojmy Ricoeurovho *Času a rozprávania* logicky navodzujú korelácie medzi rozprávaním literárno-umeleckým a inými typmi rozprávania, predovšetkým historiografickým. Vo vzťahu k historiografii Ricoeur konštruuje v istom zmysle obdobný triadický model ako pri analýze zápletky v umeleckom naratíve. Tentoraz sa však necháva voľne inšpirovať Platónovou koncepciou (z dialógu *Sofistés*) troch „veľkých rodov“: rodu *Totožnosti*, *Inakosti* a *Analógie*. Prítom každý z týchto rodov je zároveň predstavením určitého konkrétneho nazerania dejín.

Tak pri analýze rodu *Totožného* kľúčový pojem „reaktivácie“ (ang. „reenactment“) konkrétnej dejinnej udalosti na základe historických dokumentov, prevzatý od R. G. Collingwooda,⁴⁰ spočíva v úlohe historika vcítiť a vmyslieť sa do tejto dejinnej vzdialenej udalosti a tým ju urobiť opäť aktuálnou (re-aktivovanou). Kladie sa tu ale dôraz na rozdiel medzi pojmom „vmyslenie sa“ – predpokladajúcim kritické posúdenie a vyhodnotenie udalosti – a intuitívnym „vcitovaním sa“ do povahy udalosti: „znovu promýšlet není totéž, co znovu oživit“.⁴¹ K slovu tak prichádza historikova schopnosť triedenia a kategorizácie

³⁹ HERMAN, D. „Kognitivní dimenze literárního narativu“. In *Od struktury k fikčnímu světu : Lubomíru Doleželovi*. Ed. Bohumil Fořt, Jiří Hrabal. Olomouc : Aluze, 2004, s. 115-140.

⁴⁰ Pojem „dokument“ či „historická evidencia“ je tu potrebné chápať v širšom význame – nezahŕňa len písomnú dokumentáciu, ale i rôzne historicky doložené výpovede súčasníkov či nasledovníkov istej epochy, neskoršie komentáre a iné bežne používané pramene vzťahujúce sa k danej udalosti.

⁴¹ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, s. 203.

relevantných faktov, ale (čo môže na prvý pohľad pôsobiť paradoxne vo vzťahu k tomu, čo bolo povedané vyššie) tiež určitá „historická imaginácia“, ktorej smerodajným rámcom je *koherencia* výsledného historiografického textu.

Je však zrejmé, že keby zostalo len pri požiadavke textovej koherencie (s prihliadaním na pomerne kontroverzný prvok „autorskej imaginácie“), bolo by dosť zložité odlišiť prácu historika od práce autora historických románov,⁴² a ešte nejasnejším by sa stal pojem *totožnosti*. Pointa je ale v tom, že *totožnosť* v tomto prípade nie je to isté čo „numerická identita“ historiografie s minulosťou (niečo také je už z povahy časového plynutia udalostí nemožné) – Ricoeur tu opäť v návaznosti na Collingwooda hovorí skôr o akejsi „totožnosti myšlienkovej“. Určitú zhodu s už neprítomnými myšlienkami je možné navodiť (reaktívovať) práve preto, že i napriek ich časovému plynutiu sa predpokladá určitá ich imanentná príbuznosť: „Myšlenky, říká se zde, jsou v jistém smyslu události, jež se dějí v čase; avšak v jiném smyslu a pro toho, kdo se věnuje jejich novému promýšlení, myšlenky v čase nejsou“.⁴³

Podobné tvrdenia (a zdôraznime, že to nie sú tvrdenia Ricoeurove, sám sa od nich len odráža k ďalším úvahám v už tradične vytyčenom trojfázovom dialektickom smerovaní) zjavne zaváňajú istým psychologizmom. Ako je vôbec možné stotožňovať *myšlienku* a *udalosť*, bez toho aby vznikol úplný pojmový zmätok a pletlo sa nám individuálne prežívanie s prežívaním ako inteligibilnou veličinou – resp. prežívanie konkrétneho historického subjektu s reflexiou tohto prežívania autorom historiografického textu a následne s recepčným „znovuprežívaním“ na strane čitateľa takéhoto textu? Zdá sa ale, že práve tento rozpor má Ricoeur na mysli, keď spochybňuje členenie *udalosti* na jej vonkajšiu (fyzickú) a vnútornú (myšlienkovú) časť, s ktorým operuje Collingwood. Síce by sa podľa neho takýmto spôsobom zachovala potrebná *časovosť* (t. j. fyzická transpozícia v čase) udalosti reaktívovanej interpretačnými snahami historika, historická diferencovanosť (tzn. vlastná *dejinnosť*) tejto udalosti by však bola stratená: „z cesty jsou /.../ odklizeny právě ty úvahy, které ukazují, že historický čas je směsí: přžívání minulosti umožňuje stopu, tradice nám umožňuje být dědici,

⁴² „Historik aj románopisec sa pohybujú v oblasti imaginárneho, v tom sa ich práca nelíši. Rozdiel je v tom, že /.../ románopisec má len jedinú úlohu: dbať o to, aby bol výsledok jeho práce koherentný a dával zmysel. Historikova úloha je však dvojaká: nestará sa len o koherentnosť výkladu, ale má za cieľ i verné zobrazenie faktov a udalostí, tak ako sa skutočne odohrali,“ píše Collingwood (COLLINGWOOD, R. G.: *The Idea of History*, Oxford, 1970, s. 246; cit. podľa ANKERSMIT, F. R. *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Hague : Nijhoff, 1983, s. 20 – preklad M. P.).

⁴³ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, s. 205. Tento na prvý pohľad protirečivý výrok je podložený zdôvodnením z vyššie citovaného spisu *The Idea of History*: „To, čo dáva byť historickým, není to, že se něco odehrává v čase, nýbrž to, že to vstupuje do našeho poznání tím, že znovu myslíme stejnou myšlenku, která vytvořila zkoumanou situaci, a tímto způsobem této situaci rozumíme“ (tamže).

uchovávaní umožňuje nové přivlastnění. To jsou však úvahy, pro které není pod „velkým rodem“ Stejného místo.“⁴⁴

Že empatické *vcítenie sa* ani kritické *vmyslenie sa* do minulého nie je jednoduchou záležitosťou a predpokladá neustále korekcie, svedčia početné spory historikov o význam tej ktorej dejinnej udalosti či osobnosti. Z ruskej historiografie môžeme uviesť napríklad dlhotrvajúci spor o osobnosť Ivana IV. Hrozného, ktorého rozporuplný charakter (racionálne rozhodnutia a štátnicky premyslené vystupovanie v ranom veku verzus neskoršie besnenie ústiace až do štátneho teroru známeho ako „opričnína“) zostáva podnes záhadou. Tak v kapitolách V. O. Ključevského⁴⁵ venovaných obdobiu panovania tohto kontroverzného cára nachádzame stručné zhrnutie polemiky troch vplyvných ruských historikov 19. storočia: Karamzina, Pogodina a Solovjova. Zatiaľ čo Karamzin priznáva pozitívny prínos vlády Ivana Hrozného aspoň v prvej polovici jeho života (cca do roku 1560), Pogodin úplne odmieta, že by Ivan Hrozný vniesol do politiky niečo pozitívne hoci aj v ranom veku, a ak áno, bolo to len pod priamym vedením kňaza Silvestra a ďalších radcov a poručníkov. Akonáhle sa cár vymanil z ich vplyvu a začal sa riadiť vlastným úsudkom, výsledky boli tragické. Tým sa približuje k názorom samotného Ključevského, no tu narážame na dôležitú odlišnosť, ktorá ukazuje na práve spomenuté zaujatie interpretačnej perspektívy. Pogodin prichádza k svojim záverom o mladom cárovi, ktorý bol len pasívnou figúrkou v rukách iných, na základe *doslovnej* interpretácie korešpondencie medzi cárom Ivanom a kniežaťom Kurbským. Podľa Ključevského je však takáto interpretácia nesprávna. V pasážach, v ktorých sa cár snaží alibisticky zvaliť zodpovednosť za rozkoly medzi ním a bojarmi na nadmerný mocenský vplyv svojich poručníkov, Pogodin podľa Ključevského nerozpoznáva tento alibistický cárov postoj (štylizovanie sa do role „mŕtveho chrobáka“), a jeho výhovorky považuje za skutočný stav vecí. Na opačnej strane polemiky potom stojí historik Solovjov, ktorý úplne zbavuje Ivana Hrozného akejkoľvek zodpovednosti za neutešené pomery v moskovskom cárstve konca 16. storočia a takmer všetku vinu kladie na príliš ambiciózných bojarov (kniežací rod Šujských) z priameho okolia cárskeho dvora. Tí údajne u budúceho cára už v detstve svojimi mocensky orientovanými intrigami vyvolávali nadmernú podozrievavosť, ktorá neskôr dosiahla patologické rozmery.

Zamietnutie vyššie spomenutých snáh o psychologizujúce premietanie významu minulých udalostí do súčasnosti v ich *identickej* podobe automaticky evokuje možnosť

⁴⁴ Tamže, s. 207.

⁴⁵ KLJUČEVSKIJ, V. O. *Kratkij kurs po ruskoj istorii*. Moskva : Eksmo-Press, 2000.

využitia opačného prístupu, vyzdvihujúceho do popredia charakteristiky rodu *Inakosti*. Ak zástancovia kategórie historickej *totožnosti* požadujú zapojiť do interpretačných úsilí vo vzťahu k dejinným faktom maximálne množstvo empatie, francúzski historici ako J. Le Goff alebo P. Veyne naopak zdôrazňujú nutnosť zaujatia patričného *odstupu* voči dejinným udalostiam. Je nutné vzdať sa akýchkoľvek sprítomňujúcich etických či axiologických súdov o minulosti a pristupovať k nej podobne ako etnológ študujúci exotické javy – dištancujúc sa pritom „od ducha velebení i hanení“⁴⁶. V tomto tzv. *konceptuálnom* prístupe k dejinám – ako opaku k prístupu *individualizovanému*⁴⁷ – sa uvažuje o možných invariantných modeloch veľkých dejinných udalostí a ich konkrétnych dejinných variantoch.

Takejto čisto logickej diferenciacii historických udalostí (dôvodom použitia ktorej je nepochybne snaha vyhnúť sa nechcenej „fabulácii“ – aby nik nemohol historika obviňovať z vytvárania fiktívnych príbehov, tam kde má ísť o reprezentáciu holých faktov) zas Ricoeur vytýka práve toto opomenutie časovosti v „bezčasovom triedení“ jednotlivých dejinných prvkov: „udalosti byly zbaveny časového rozměru, takže již nejsou ani blízké, ani vzdálené“.⁴⁸ Podobné námietky znejú dostatočne presvedčivo – vo vednej disciplíne, ktorá pracuje s časovým vývojom ako základným konštitučným prvkom, zrejme nie je možné tento prvok odňať bez toho, aby sa tým narušila samotná jej povaha. Koniec koncov, odlišnosti a odchýlky udalostí môžu vznikať, rozvíjať sa a zanikať jedine v čase a túto dynamiku musí zákonite reflektovať akýkoľvek historický prístup aspirujúci na revidovanie živého kontaktu s dejinnou realitou.

Ako však prekonať slabosti oboch spomenutých prístupov k skúmaniu histórie, aby zároveň zostali zachované ich prednosti? Pre Ricoeura je takouto dialektickou spojnicou tretí z „veľkých rodov“, rod *Analógie*. Z predchádzajúcich Ricoeurových polemík s individualizovanými historiografickými prístupmi už tušíme, že ideálom by malo byť zachovanie časovosti v radení dejinných udalostí, aby sa ale súčasne nevytratilo vedomie, že vždy ide o naratívnu *re-konštrukciu* udalostí, ktorá je zároveň ich určitou *konštrukciou*. Pojem *rekonštrukcie* historickej skutočnosti tak nahrádza operovanie s nešťastným a často spochybňovaným pojmom *reprezentácie*.

Až v tomto bode Ricoeur pristupuje k opatrnému približovaniu historiografického spracovania udalostí k ich spracovaniu fikčnému, bez toho aby – ako sa o to snád' snažia niektorí horlivejší zástancovia prevahy fikčnosti nad faktualitou – úplne odstránil hranicu,

⁴⁶ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, s. 208, pozn. č. 18.

⁴⁷ Ricoeur ho nazýva aj „negatívnu ontológiu minulosti“, prípadne hovorí o snahe rekonštituovať dejinné udalosti v „sociokultúrnom bezváhovom stave“ (tamže, s. 211 – 212).

⁴⁸ Tamže.

ktorá ich od seba oddeľuje.⁴⁹ Takouto neprestupnou priehradkou medzi oboma oblasťami je preňho pojem *etického záväzku* či *etického dlhu*, ktorý má historik (na rozdiel od autora umeleckej literatúry) voči minulosti, a snaží sa ju preto podať čo najhodnovernejšie, hoci si uvedomuje (mal by si uvedomovať) nemožnosť úplnej objektivity týchto snáh. Nemalo by ho pritom odradiť ani vedomie, že už samotné základy, z ktorých pri svojom skúmaní vychádza, sú istým spôsobom epistemicky *prefigurované*, a od tejto *prefigurácie* závisí i to, akú konečnú podobu ním spracúvaný historiografický naratív získa.⁵⁰

Podobné úvahy spolu s termínom *historická prefigurácia* Ricoeur preberá z prác Haydena Whitea,⁵¹ ktorý uvádza „tropológiu“ (t. j. náuku o rétorických trópoch) do filozofickej kritiky historického skúmania. White hovorí o imanentne danom prepojení tropologickej obraznosti (vo forme metafory, metonymie, synekdochy a irónie) s literárnou naráciou (v podobe „emplotment“ – t. j. čohosi, čo by sa dalo voľne preložiť ako „zdejovanie“, „konštrukcia zápletky“ či „ľudovo povedané, „fabulovanie“) ako o jednom zo základných metodologických prostriedkov, ktorými sa historik riadi pri výbere, kompozičnom členení a následnom komentovaní dejinného materiálu. A to nezávisle od toho, či si je sám týchto súvislostí vedomý, alebo nie. Známe sú napríklad Puškinove slová o tom, že staroveké Rusko bolo objavené Karamzinom (v jeho monumentálnych *Dejinách ruského štátu*), podobne ako bola Amerika objavená Krištofom Kolumbom.⁵²

⁴⁹ Kritiku predstaviteľov „postmoderného historického relativizmu“ (aj keď nie je celkom jasné, prečo sa automaticky kladie znak rovnosti medzi „historickým relativizmom“ a „postmodernou výzvou“) pozri napr. v DOLEŽEL, L. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha : Academia, 2008. L. Doležel do tejto polemiky prispieva z pozície *sémantiky fikčných svetov* a hovorí o „fikčných svetoch“ a „historických svetoch“ ako o istých *sémantických množinách*, ktoré majú niektoré prvky a vnútorné vzťahy spoločné. (Na rozdiel od ním kritizovaných teoretikov tak ponecháva stranou rovinu jazykovo-estetickú, keďže tá podľa neho tvorí jadro celého sporu.) Súčasne však poukazuje na imanentné zákonitosti oboch týchto svetov, ktoré neumožňujú ich definitívne zlúčenie. Na jednej strane uznáva, že „[j]ak fikční, tak historické světy jsou nutně neúplné“. Na druhej strane však platí dôležitý rozdiel. Zatiaľ čo „mezery ve fikčních světech vznikají v aktu tvoření světa, mají ontologickou povahu, [j]sú to nezaplňitelné proluky, které nelze vyplnit legitimním vyvozováním /.../, [m]ezery v historických světech jsou epistemologické, jsou dané hranicemi lidského vědění“ (cit. dielo, s. 44 – 46).

⁵⁰ Bližšie vysvetlenie pojmu „historického záväzku“ pozri v RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, s. 215 a s. 223, pozn. č. 44. Zavedenie tohto termínu však, zdá sa, do určitej miery odkláňa problém dejinného poznania z oblasti *noetiky* histórie do oblasti *etiky*, resp. evokuje nemožnosť oddelenia jednej oblasti od druhej.

⁵¹ Termín *prefigurácia* síce Ricoeur používa aj pri charakterizácii svojho konceptu *mimésis I* (pozri vyššie), pridáva mu však iný význam, ako má u H. Whitea. Ten historickú *prefiguráciu* chápe ako akýsi predpojmový či pred-analytický „poetický akt“, ktorý „nelze odlišit od jazykového aktu, jímž je pole připravováno k interpretaci jako oblast určitého druhu. To znamená, že předtím, než je možné nějakou oblast interpretovat, je ji nejprve nutné vyložit jako území zaplněné figurami“ (WHITE, H. Z. „Úvodu k Metahistorii“, s. 33). White tu má samozrejme na mysli figúry básnické, resp. rétorické (viac o tom ďalej).

⁵² V tejto súvislosti si môžeme pripomenúť aj jeden z Puškinovi pripisovaných epigramov na Karamzinovo dielo: „В его «Истории» изыщность, простота / Доказывают нам, без всякого пристрастья, / Необходимость самовластья / И прелести кнута“. Pozri TOMAŠEVSKIJ, B. V. *Epigramy Puškina na Karamzina*. In Puškin – Issledovanija i materialy. Leningrad : Nauka, 1956, Tom 1, s. 208-215; dostupné online: <<http://feb-web.ru/feben/pushkin/serial/is1/is1-208-.htm>> [cit. 15. 3. 2012].

Pri čítaní Ricoeurových úvah na túto tému spočiatku trochu prekvapuje, prečo dostatočne explicitne nerozlišuje medzi *historiografickým* (t. j. dejepisným) a *historicistným* (t. j. teoreticko-filozofickým) výkladom dejín, resp. medzi historiografiou ako chronologickým radením dejinných udalostí a metahistorickým uvažovaním o princípoch či vnútorných zákonitostiach „diania dejín“. Ved' miera objektivity – a teda i fikčnosti (či skôr fiktívnosti) – v týchto pohľadoch na históriu je zjavne odlišná.⁵³ Keď sa však začítame do Whiteovej state *Historicismus, história a figuratívna obraznosť*, vidíme, že on sám kladie medzi tieto dva pojmy prakticky znak rovnosti – vzťahuje tak známu Popperovu kritiku „biedy historicizmu“ aj na samotnú historiografiu: „Budu /.../ tvrdiť, že každé „historické“ podanie, jakkoli zachádzajúce do podrobností, jakkoli naratívne, vedomé omezené určitou perspektívou a soustredené k obsahu svojho tématu „kvôli nemu samému“, obsahuje väčšinu prvků toho, čo konvenčná teória nazýva „historicismom“. Historik *zpracovává* svoj materiál ne-li priamo v súlade s tým, čo Popper nazýva a kritizuje ako „rámec predem vytvorených predstáv“, pak jako odpověď na imperativy naratívneho diskursu obecně“.⁵⁴

A ako sme uviedli, takýmto imperatívom je podľa Whitea *figuratívnosť* jazyka v podobe uplatňovania štyroch základných *trópov*, ktorých pomerové zastúpenie a kombinácia určujú individuálny štýl konkrétneho historického diskursu. Zdá sa, že hlavným rozdielom medzi oboma pólmi v prístupe k dejinám je, že zovšeobecňujúci pohľad *historistu* je podmienený „rámcom vopred utvorených predstáv“, zatiaľ čo *historik* skôr len zaujíma určité „selektívne hľadisko“, ktoré mu „poskytuje pohľad na fakty z určitej perspektívy“.⁵⁵ Podľa Whitea je ale podstatné uvedomiť si, že v oboch prípadoch nie je subjektivita v postulovaní *faktov* určovaná len ideologickými požiadavkami doby, prostredia, sociokultúrnych daností, zameraním na konkrétneho čitateľa a pod., ale vyplýva apodikticky z podmieňujúcej podstaty samotného jazyka.

White tak zjavne zastáva stanovisko prevažujúce v súčasnej kognitívnej literárnej vede (viac o tom v nasledujúcej kapitole), ktorá odmieta zdieľať Jakobsonovo niekdajšie vymedzenie výlučnosti *poetickej funkcie* jazyka voči funkciám ostatným: zdráha sa vôbec

⁵³ Práve tak môže niekoho zaraziť, že Ricoeur do svojich analýz prelínania ontologických rovín histórie a románovej fikcie nezahŕňa napr. i historický román, príp. román dokumentárny, biografiu, autobiografiu a pod. Ved' tie by mali logicky stáť niekde na pomedzí fikčnej literatúry a historiografie. Záujemcovia o podobnú kategorizáciu však môžu siahnuť napr. po prácach F. R. Ankersmita – ten zároveň striktno odlišuje pojem *narratio* pre historický text od termínov „narrative text“ a „non narrative text“ pre ostatné naratívne a nenaratívne žánre (porovn. ANKERSMIT, F. R. *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Hague : Nijhoff, 1983).

⁵⁴ WHITE, H. „Historicismus, historie a figuratívni obraznosť“ [online]. Prel. V. Urbánek. In *Reflexe*, 1996, č. 16, s. 2-2-2-3 [cit. 24. 3. 2008]. URL: <<http://www.reflexe.cz/File/Reflexe%2016/white.pdf>>.

⁵⁵ Porovn. tamže, pozn. 3.

deliť v kultúrnej sfére kolujúce diskurzy na „jazyk poézie“ a „jazyk prózy“ (spomeňme si na Valéryho slávne pripodobnenie prvého z nich k tancu a druhého k chôdzi), resp jazyk „poetický“ a „nepoetický“. Aj zdanlivo esteticky neutrálny diskurz sa totiž de facto vyznačuje istou dávkou „poetizácie“: „Sjednocení prozaického a poetického v rámci obecné teorie diskursu má významné dôsledky pro naše chápání toho, co je zahrnuto do oborů, které se (jako historiografie) snaží být ve svých podáních světa objektivní a realistické, avšak vlivem nepřiznaného *poetického* prvku ve svém diskursu skrývají před sebou samými svou vlastní subjektivitu a kulturní ohraničenost“.⁵⁶

White pritom nespochybňuje poznávacie možnosti historiografie ako vedy, len upozorňuje na fakt, že pri recepcii akéhokoľvek historického textu je nutné prikladať rovnakú pozornosť práve tak *logike* argumentácie ako aj *rétorike* individuálneho podania dejinných súvislostí. Historické *fakty* a ich *interpretáciu* totiž nikdy nie je možné od seba oddeliť, pretože akékoľvek kompozičné radenie faktov do logicky zmysluplného celku už vytvára istý „príbeh“, a ten si nevyhnutne vyžaduje výber príslušného „žánru“: „Žádný daný soubor událostí nevyjevuje předem se vši evidencí ten druh významů, který jim dávají příběhy. To platí jak pro soubory událostí v měřítku individuálního života, tak pro soubory pokrývající sto let ve vývoji národa. Nikdo a nic *nežije* příběh. Posloupností událostí mohou přijmout libovolně podobu romance, tragédie nebo komedie v závislosti na úhlu pohledu, z kterého jsou nazírány, a na druhu příběhové formy, kterou historik zvolil jako vodítko artikulace příběhu“.⁵⁷ Tieto tézy podrobnejšie overíme v tretej časti našej práce, keď sa od teoretických úvah o charaktere historického záznamu empirických udalostí odrazíme k skúmaniu „dokumentárnosti“ a „literárnosti“ v žánroch na pomedzí beletristiky a tzv. literatúry faktu.

1.1.3 Od fikčnosti histórie k (f)aktualite fikcie. Problematika čitateľskej recepcie

Aby sa náležite osvetlil vzťah medzi literárnou fikciou a historickou skutočnosťou, a tým i medzi temporálnymi zákonitosťami medzi jednotlivými naratívnyimi modmi, je potrebné sledovať styčné prvky k nim pridružených ontologických rovín. Na to je potrebné zbaviť sa chybného názoru, že legitimitu konkrétneho historického textu tvorí väčšia či menšia miera *korešpondencie* s historickou skutočnosťou (predstavu o ktorej si, koniec koncov, vytvárame práve na základe samotnej historiografie, v izolácii od nej nejestvuje

⁵⁶ Tamže, s. 2-6-2-7.

⁵⁷ Tamže, s. 2-15.

žiaden objektívne jestvujúci „referenčný bod“, vo vzťahu ku ktorému by sme snád' mohli mieru takejto korešpondencie „kvantifikovať“⁵⁸), zatiaľ čo o legitimitu (ktorá sa v literárnej teórii zvykne označovať ako „naratívna spoľahlivosť“⁵⁹) fikčného rozprávania rozhoduje len miera jeho *koherencie*: „Nepochybně je třeba bojovat s předsudkem, podle něhož bychom mohli učinit řeč historika zcela transparentní tak, aby mohla mluvit fakta sama: jako by stačilo vyloučit *prozaické ozdoby*, a rázem bychom skoncovali i s *poetickými figurami*. Avšak nelze bojovat s tímto prvním předsudkem, aniž bychom zároveň potírali druhý, totiž že literatura vzešlá z imaginace, poněvadž setrvale pracuje s fikcí, by neměla mít žádné zakotvení v realitě. Obou těchto předsudků se je třeba zbavit současně.“⁶⁰

To znamená, že potom ako bola načrtnutá do značnej miery *fikčná* povaha historiografie, je potrebné vymedziť – aspoň nakoľko je to možné v abstraktnom modeli – mieru *faktickosti* v textoch chápaných ako literárno-umelecký výtvor. Pritom ale nepôjde o žiadne pátranie po historicko-sociologickom či biografickom „pozadí“ literárnych textov formou vytyčovania prvoplánových spojnic k tzv. mimotextovej skutočnosti. Po tom, čo bolo povedané vyššie, by boli aj podobné pokusy viac než absurdné – ak je totiž istá poetická figuratívnosť, oslabujúca objektívny ráz reprezentácie dejinných udalostí, implicitne obsiahnutá v každom historiografickom líčení, o čo intenzívnejšie sa tento moment musí prejavovať v diskurze, ktorý má používanie poetických figur a trópov takpovediac „v popise práce“? Naopak, ontologický status postáv, udalostí či miest obsiahnutých v umeleckej literatúre je treba raz a navždy chápať ako fiktívny, a akékoľvek snahy o jeho oslabenie v prospech akejsi „faktualizácie fikcie“ by boli metodologicky neplodné: „[m]ezi „realitou“ minulosti a „irealitou fikcie“ vládne naprostá disymetrie“.⁶¹

Ak sa teda vopred vzdávame možnosti naivne realistického absolutizovania referenčných korelácií medzi literárnym textom a mimotextovou skutočnosťou, zostáva zrejme len jeden spôsob, akým je možné uvažovať faktický či „skutočnosťný“ ráz literárnej fikcie. Tým je podľa Ricoeura postupný prechod od autorského pólu k pólu čitateľskej skúsenosti, chápanej ako sprostredkujúci článok medzi mimetickou fázou *konfigurácie*

⁵⁸ „Nelze tedy směřovat *ikonickou* hodnotu reprezentace minulosti a model (ve smyslu zmenšeného měřítka), jako jsou geografické mapy, poněvadž neexistuje žádný originál, s nímž by se dal model porovnávat“ (RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, s. 219).

⁵⁹ Pojem *spoľahlivého* a *nespoľahlivého* rozprávača (reliable/unreliable narrator) zavádza do literárnej teórie Wayne C. Booth. *Spoľahlivé rozprávanie* je predovšetkým logicky koherentné, tzn. neobsahuje prvky, ktoré si navzájom protirečia. P. Ricoeur ide vo svojich úvahách ešte ďalej a aplikuje tento pojem pri porovnávaní noetických predpokladov historiografie a literárnej fikcie: „Otázka *reliability* je ve fiktivním vyprávění tím, čím je v historiografii dokumentární důkaz“ (tamže, s. 232).

⁶⁰ Tamže, s. 221.

⁶¹ Tamže, s. 224.

(mimésis II) a *refigurácie* (mimésis III).⁶² Nejde samozrejme o autorov a čitateľov z reálneho sveta, ale o ich modelovú, textom implikovanú podobu (v opačnom prípade by sme sa stále pohybovali v rovine mimotextovej referencie, resp. v oblasti hrubého psychologizmu), operuje sa tu preto s termínmi *implikovaný autor* a *implikovaný čitateľ*. Ricoeur pritom znovu využíva obľúbenú metódu postupného usúvzťažnenia paralelných ontologických rovín – etapovitý prechod od sveta *implikovaného autora* cez *svet textu* až po konečnú fenomenológiu *čitateľskej recepcie*, ako ju koncipovala kostnická škola recepčnej estetiky.

Na základe rozboru teoretických východísk H.-R. Jaussa a W. Isera Ricoeur dospieva k názoru, že „dialektické ustrojenie čtení“ je v istom zmysle súbežné s jeho dialektikou *Identického, Iného a Analogického*. Navyše, to čo je riadiacim a korigujúcim momentom v ustanovení historickej skutočnosti, t. j. vyššie spomínaný „dlh voči mŕtvym“ (zjavne sa myslí dlh na strane historika i na strane recipienta historiografického naratívu), to v procese produkcie a recepcie umeleckého naratívu predstavuje „sloboda viazaná nutnosťou“ (opäť na oboch stranách literárno-komunikačného reťazca). Neustále oscilovanie medzi *vcitovaním sa* do intencionálnych štruktúr textu a opačným pólom – t. j. zaujímaním *odstupu* od sémantických momentov implikovaných textom – tvorí dynamiku približovania, vzdalovania („odcudzovania“) a opätovného prelínania – ale už na vyššej úrovni – významových rovín, ktoré Jauss v náväznosti na Gadamera nazýva *horizontmi očakávania*: „Konvergentní pojmání psaní a čtení ustavuje – mimo alternativu splynutí a odcizení – *analogizující* vztah mezi očekáváním vytvořenými textem a očekáváním, s nimiž přichází čtení; tento vztah

⁶² Tie, dnes v oblasti literárnej komunikácie bežne používané spolu s v podstate synonymne chápanými výrazmi *implicitný autor* a *čitateľ*, v dobe písania *Času a rozprávania* pôsobili ešte trochu neobvykle – preto i Ricoeurova potreba ospravedlňovať dôvod ich používania v príslušných poznámkach pod čiarou. Osobne sa mi ale zdajú tieto kapitoly ako najmenej prínosné z celej trilógie. Niežeby tu bol snáď autor menej dôsledný ako v iných častiach práce, ale problémy tu postulované (kritika „iluze, že text je štrukturovaný v sobe a sám sebou a že čtená pristupuje k textu jako nějaká nahodilá událost zvnějšku“), a tiež navrhované riešenia („dílo /.../ je výsledkem spolupůsobení textu a čtenáře“; „bez čtenáře, který text doprovází, nelze mluvit o aktu konfigurace a nelze mluvit o světě, rozvíjeném dílem, bez čtenáře, který si tento svět osvojuje“; „zatímco reálný autor tedy mizí v autorovi implikovaném, implikovaný čtenář se materializuje v reálném čtenáři“; „každé dílo je nejen odpovědí na předchozí otázku, ale je také zdrojem nových otázek“ a pod.) už stratili značnú dávku svojej naliehavosti a v dnešnom literárnovednom kontexte pôsobia pomerne neaktuálne. Ostatne, keby mal Ricoeur možnosť porovnať napr. i výskumy pražského štrukturalizmu v tejto oblasti – od koncepcií *estetickéj normy, estetického objektu a sémantického gesta* J. Mukařovského, cez rozvedenie Ingardenovho pojmu *konkretizácie* u F. Vodičku až po *dianie významu* v literárnom diele, ako ho chápe M. Jankovič – ukázalo by sa, že východiská kostnickej školy literárnej recepcie sú tu v mnohom predznamenané i rozšírené. (Porovn. HOLÝ, J. „Poznámky ke koncepcím „kostnické školy“ a českého štrukturalizmu“. In *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepcí estetiky*. Brno 2001, s. 271-294. Taktiež Jurij Striedter píše v úvode svojej monografie, predstavujúcej český štrukturalizmus anglojazyčnému publiku: „Pražský štrukturalizmus bol prvou literárnovednou školou, ktorá rozpracovala komplexnú teóriu a metodológiu literárnej recepcie na základe semiotických konceptov.“ (STRIEDTER, J. *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 4-5, preklad M.P.)).

však do značné míry připomíná vztah, jímž kulminuje vztah zastupujícího reprezentování historické minulosti“.⁶³

Súvzťažnosť medzi čitateľskou recepciou historického a fikčného textu sa nám stane ešte zrejmejšou, keď si uvedomíme Jaussov apel na chápanie procesu čítania nielen v synchronných, ale aj v diachrónnych, kultúrohistorických súvislostiach – ako dynamické napätie medzi minulým a prítomným horizontom očakávania.⁶⁴ Inými slovami, rekonštruovanie významu si vyžaduje nielen porozumenie textu súčasným čitateľom, ale i zhodnotenie porozumenia jednotlivých významových rovín textu zo strany predchádzajúcich čitateľov. Pripomeňme, že v podstate ide opäť o rozvedenie Mukařovského dichotomického chápania umeleckého diela ako „estetického objektu“ a „artefaktu“.⁶⁵ V slávnej eseji *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* z roku 1936 totiž Mukařovský písal: „Předeevším samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecká tradice, jejímž prismatickým je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektivu odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvaru umělcovu. I když tedy např. jisté dílo je ve dvou od sebe vzdálených dobách hodnoceno stejně kladně, je předmětem hodnocení pokaždé jiný estetický objekt, tedy v jistém slova smyslu jiné dílo. Je přirozené, že při těchto přesunech estetického objektu často se proměňuje i estetická hodnota.“⁶⁶

V tomto kontexte poníma Jausz akt čítania ako „logiku otázky a odpovede“, t. j. formovanie určitých otázok na strane čitateľa a nachádzanie či nenachádzanie príslušných odpovedí v texte.⁶⁷ Jeho kolega W. Iser zas hovorí o „normalizovaní nedourčenosti“ textu čitateľom. Takýto proces má v zásade trojakú povahu – čitateľ buď text odmietne ako absurdný či nezaujímavý; alebo významy v ňom nájdené prispôsobuje vlastným názorom a predstavám o svete, začleňujúc ich do vopred pripraveného „referenčného rámca“ v akte „sebapotvrdenia“; alebo, čo je ideálna možnosť, je ochotný istú mieru významovej

⁶³ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, s. 258.

⁶⁴ Porov. JAUSS, H.-R. „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“. In *Čtenář jako výzva : výbor prací kostnické školy recepční estetiky*. Ed. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová. Prel. I. Vízdalová a M. Červenka. Brno : Host, 2001, s. 7-38.

⁶⁵ Dôležité paralely medzi Kostnickou školou recepčnej estetiky a pražským štrukturalizmom okrem už spomenutých autorov sleduje aj významná slovenská teoretička Nora Krausová (KRAUSOVÁ, N. „O Janovi Mukařovskom, štrukturalizme a štruktúre“. In táže: *Filozofická terapia literárnej vedy*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009, s. 37-46).

⁶⁶ Cit. tamže, s. 44.

⁶⁷ K obdobným záverom, mimochodom, prichádza aj Hayden White pri analýze spôsobov formovania historického diskursu a jeho recepcie: „Historický diskurs by neřešil žádný problém, kdyby mlčky nerozlišoval mezi postupným uspořádáním událostí a jistým druhem transformace tohoto uspořádání do struktury, které můžeme klást smysluplné otázky“ (WHITE, H. *Historicismus, historie a figurativní obraznost*, cit. vydanie, s. 2-14).

nedourčenosti textu vedome akceptovať a na jej základe spätne korigovať vlastné životné postoje.⁶⁸

Ricoeur si prirodzene uvedomuje nemožnosť objektívneho estetického hodnotenia takýchto „dejín účinkov“ (veď ak sme vyššie uvažovali o problémoch v nestrannom posudzovaní historických faktov, o čo problematickejšie je posudzovanie dobového čitateľského vkusu⁶⁹). Napriek tomu sú podľa neho podobné prístupy možnosťou prehĺbenia čitateľskej skúsenosti v akejsi syntéze fenomenológie čitateľskej recepcie a historickej hermeneutiky, resp. v dialogickom konvergovaní minulosti k prítomnosti v rovine čitateľskej skúsenosti: „Logika otázky a odpovedi pak koriguje myšlenku, podle níž historie nejsou nic jiného než dějiny odchylek, tedy dějiny negativity. Recepce díla jakožto odpověď vytváří jisté *prostředkování* mezi minulostí a přítomností, lépe řečeno: mezi horizontem očekávání minulosti a horizontem očekávání přítomnosti. V tomto „historickém prostředkování“ spočívá téma literárních dějin.“⁷⁰

Netreba zdôrazňovať, že nejestvuje žiaden všeobecne platný recept na aktualizáciu takéhoto dejinného horizontu. Jeho konkretizovaná podoba vždy bude závisieť od celkového osobnostného „naladenia“ toho ktorého recipienta, od „kultúrnej encyklopédie“, ktorú má k dispozícii, ako i od miery interpretačnej *empatie* a *odstupu*, na ktorú je schopný a ochotný sa podujat’.

1.1.4 Závěry a nové východiská

V záverečných úvahách sa Ricoeur opäť vracia k východiskovej otázke a zároveň leitmotívu celej trilógie *Čas a rozprávanie* – nakoľko je možné vyjaviť nejednoznačný charakter času v špecifickom prelínaní „referenčných intencií histórie a fikcie“, resp. nakoľko sa dá hovoriť o prienikoch fenomenologickej, kozmologickej (fyzikálnej) a chronologickej (kalendárnej) perspektívy času do sčasti sa prekrývajúcich rovín historiografického a fikčného

⁶⁸ Porov. ISER, W. „Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy“. In *Čtenář jako výzva : výbor prací kostnické školy recepční estetiky*, cit. vydanie, s. 39-61.

⁶⁹ Už tu sa črtá problém, na ktorý musia naraziť akékoľvek snahy o vymedzenie poľa skúmania čitateľskej recepcie, a síce značná vágnosť v rozlišovaní medzi skúsenosťou „estetickou“ a „každodennou“, resp. medzi vyjadrením „poetickým“ a „nepoetickým“, rozumej „informatívnym“. (Porov. napr. u J. Mukařovského: „Slovo nebásknické, kterému se říká sdělovací, vypovídá právě jen o onom jednotlivém jevu, který má mluvčí v dané chvíli na mysli: o určité věci, určitém ději atd. Ani slovo básnické nepostrádá této schopnosti, i v něm tkví sdělení. Avšak vedle toho, souběžně s tím a také protikladně k tomu má básnické slovo ještě schopnost druhou, určovat způsob, jakým člověk vnímá a cítí skutečnost veškerou i jakým vůči ní jedná.“ – MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z poetiky*. Praha : Odeon, 1982, s. 146). Tento problém podrobnejšie rozoberieme v nasledujúcej kapitole.

⁷⁰ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, s. 248.

naratívu. O prienikoch, ktoré, ako sme hovorili, vznikajú nesymetrickým „krížením procesu fikcionalizácie dejín a historizácie fikcie“.

Dospieva tak k spoločnému menovateľu časových apórií, ktoré fenomenológia skúma v špekulatívne abstraktnej podobe, a ku ktorých „poetickému riešeniu“ smeruje historiografický aj fikčný diskurz v podobe naratívnej. Spoločný výsledok takýchto snáh je potom v samotnom závere práce charakterizovaný ako riešenie problému *identity*. Odpoveďou na jednu z hlavných časových apórií (ako zaplniť trhlinu medzi „časom fenomenologickým“, „časom kozmologickým“ a „časom naratívnym“) – a zároveň istou neutralizáciou sporu medzi názormi, ktoré prisudzujú *identite* povahu v čase nemennú, a tými, ktoré pojem identity považujú za „substancialistickú ilúziu“ – je tak podľa Ricoeura uplatnenie konceptu *naratívnej identity*: „Dilema zmizí, jestliže identitu ve smyslu téhož (*idem*) nahradíme identitou ve smyslu „já sám“ (*ipse*); rozdíl mezi *idem* a *ipse* je rozdíl mezi substanciální či formální identitou a narativní identitou.“⁷¹

Ako sme si ukázali, táto naratívna identita je dynamický jav, ktorý sa postupne formuje v procese prechodov jednotlivými etapami fikčnej *mimésis* a vo vzájomnom prenikaní „veľkých historických rodov“. Predstavuje tak nielen neoddeliteľnú spätosť komunikačného reťazca autor – text – čitateľ, ale zahŕňa do seba okrem identity *jedinca* aj identitu ľudského *spoločenstva*: „jednotlivec i společenství se konstituují ve své identitě tím, že přijímají vyprávění, která se v jednom i druhém případě stávají jejich skutečnými dějinami.“⁷² Že v podobných náhladoch Ricoeur nie je osamotený, a že ide rozhodne o viac než len o prejavy historického relativizmu v dobe po „postmodernom obrate“ (porov. vyššie citovanú monografiu L. Doležela), svedčia napríklad aj záverečné slová spomenutej Mukařovského state *Básnické slovo a skutečnost*, napísané pred zhruba šesťdesiatimi rokmi: „Poměr mezi básnickým slovem a skutečností zachvívá se citlivě každým přesunem ve vývoji společnosti; sám ovšem přispívá navzájem k přípravě těchto přesunů.“⁷³

Takže podobne ako napríklad psychoanalytik interpretuje – a tým do istej miery i „koriguje“ – životný príbeh svojho pacienta v naratívnom rámci medicínskej kazuistiky (nahradzujúc nejasné či nesúvislé útržky spomienok, snov, pocitov, domnienok a pod. prerozprávaním uceleného príbehu), tak sa aj identita istého spoločenstva a jednotlivcov

⁷¹ Tamže, s. 350.

⁷² Tamže, s. 351.

⁷³ MUKAŘOVSKÝ, J., cit. dielo, s. 146.

v ňom zahrnutých formuje neustálym vnášaním „korektúr“ do historických (v širšom zmysle – faktografických) aj fikčných (v širšom zmysle literárnych) rozprávání.⁷⁴

„Poetické riešenie“ apórií časovosti v oblasti fikčnej a historickej narativity je tak nevyhnutne procesom otvoreným a nikdy nezavršeným. Nie je schematickým systémom, ktorý by si nárokoval všeobecne platné obsiahnutie problematických aspektov časovosti, a navyše neponúka ani jednoznačnú odpoveď v sporoch o mieru mimotextovej referencie. Skôr než k definitívnym záverom totiž nabáda k vytyčovaniu a detailnému sledovaniu možných – často len zdanlivo protikladných – náhľadov na povahu historickej a fikčnej objektivity, a tým i na povahu skutočnosti ako takej.

Vidíme, že hoci je Ricoeur v otázkach naratívnej ontológie na hony vzdialený od pozície naivného „realizmu“, vnímajúceho literatúru ako textom re-prezentovaný či re-konštruovaný odraz skutočnosti, vymedzuje sa zároveň i voči radikálne protireferenčným teóriám, ktoré odmietajú akúkoľvek možnosť poukazovania fikčného diskurzu k mimotextovej skutočnosti ako „referenčnú ilúziu“⁷⁵. Veď ak by sme úplne odmietli akúkoľvek možnosť „prekladu“ či „parafrázy“⁷⁶ imanentných významových štruktúr (toho, čo Roman Ingarden nazýval „vrstvou významových celkov“⁷⁷) literárneho diela, jediným platným spôsobom nadväzovania čitateľskej výpovede na sémantiku fikčnej *textúry* by bola

⁷⁴ Porov. RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, s. 351.

⁷⁵ Známe sú Derridove výhrady voči metafyzickým predstavám o substanciálnej povahe jazykového znaku. Vyššie citovaný V. Fluser podobné stanovisko zhrňuje ešte jednoznačnejšie: „[C]elá ta slavná shoda mezi větami a skutečností není nic než shoda mezi dvěma identickými větami“ (FLUSSER, cit. dielo, s. 19).

⁷⁶ Za takéto odmietnutie je možné považovať napr. i kritickú polemiku T. Koblížka so *sémantikou fikčných svetov* L. Doležel na stránkach časopisu Svět literatury. Autor v nej spochybňuje Doleželom zavedené členenie významových rovín literárneho diela na intenzionálnu (t. j. neoddeliteľne spätú s kompozičnou štruktúrou textu, s jeho vnútornou „textúrou“, a preto sémanticky nepreložiteľnú) a extenzionálnu (tú, ktorú je možné „parafrázovať“, a zachovať pritom pôvodný význam); resp. uznáva oprávnenosť len prvej z nich. V základoch tejto kritiky stojí dekonštrukciou presadzovaný lingvisticko-sémantický relativizmus (dal by sa snáď nazvať až akýmsi radikálnym „nominalizmom“), ktorý autora článku v konečnom dôsledku vedie k presvedčeniu, že nič také ako parafráza textom implikovaných významov vlastne nie je možné. Akýkoľvek pokus o prenos diskurzívneho významu mimo pôvodný text vytvára zároveň diskurz úplne nový, sémanticky odlišný od pôvodného: „ve chvíli, kdy čtenář formuluje parafráze, nezůstává v kontaktu s textem, který čte, skrze nějakou hlubší rovinu významu, ale vzniká zcela odlišný text, a tedy jiný význam“ (KOBLIŽEK T. „Teorie fikčních světů. Kritická reflexe“. *Svět literatury*, 2009, č. 39, s. 56). O nezaujató „arbitráž“ v spore medzi Gadamerovým hľadaním porozumenia v hermeneutickom dialógu s textom a Derridovým poňatím vzťahu k textu ako nezmieriteľnej „roztržky“ sa naopak pokúša Pierre Lauret vo svojom príspevku do francúzsko-česko-slovenského kolokvia, usporiadaného Filozofickým ústavom Akadémie vied ČR v marci 2005. Podľa Laureta nemusia byť snahy o hermeneutickú koreláciu s vnútorným významom textu vždy nevyhnutne „logocentrické“ a „idomatické“, ako je presvedčený Derrida, nemusia viesť zákonite k potláčaniu jeho „inakosti“ a redukcii jeho nevyčerpatelnosti. Inak povedané, dialóg nevedie len k násilnej asimilácii nezmieriteľných rozporov, ale otvára i možnosť, ako tieto odlišnosti zachovať a ďalej na nich stavať: „pokračování dialogu nezajišťuje to, na čem se účastníci dohodnou nebo ohledně čeho se dostanou do souladu, nýbrž naopak to, co člověk nechápe a co není ochoten připustit: jistá neasimilovatelnost nutící naše myšlení, aby se vracelo k sobě samému ve vnitřním dialogu s tím, čím samo není“ (LAURET, P. „Derrida a Gadamer: jaký dialóg lze vést mezi hermeneutikou a dekonstrukcí?“ In *Vliv díla Jacquesa Derridy na současné myšlení*. Praha : Filosofia, 2007, s. 184).

⁷⁷ Porov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. Prel. Antonín Mokejš. Praha : Odeon, 1989.

bud' jej presná citácia (Flusserove „identické vety“), alebo jednoduchá rezignácia na hľadanie nadindividuálneho, intersubjektívne (a tým i naprieč ľudskými dejinami) komunikovateľného významu vôbec. Takéto stanovisko dovedené do krajnosti by nielen znemožnilo akékoľvek snahy o neraz heuristicky prínosné abstrahovanie významovej roviny literárneho diela od ostatných jeho rovín (t. j. napríklad od vrstvy *zvukových útvarov*, vrstvy *schematických aspektov* a vrstvy *znázornených predmetností*, ak sme si už zvolili Ingardenovo členenie), ale navyše by nás odsúdilo na traktovanie literárneho diskurzu výhradne v perspektíve nekonečne regresívneho sledu navzájom sa v sebe zrkadliacich, významovo neuchopiteľných („diseminovaných“) znakových prvkov.⁷⁸

Ricoeurovu hermeneutiku je možné vnímať ako interdisciplinárne podnetný a myšlienkovy komplexný model, ktorý je istou alternatívou ako voči strnulým taxonomickým systémom zoraďujúcim ideovo príbuzné kultúrno-spoločenské či literárnovedné celky do povrchne súhrnných „-izmov“, tak aj voči čisto intuitívnym, argumentačne neukotveným brázením vôd postmoderných diskurzov. Ide tu o dialóg rôznych hľadísk sa opierajúce mapovanie kultúrneho priestoru ako priestoru ľudských dejín, ktorý je síce vytýčený istými relatívne stabilnými konceptuálnymi mantinelmi, súčasne však tvorí dostatočne otvorené pole pre názorovo nepredpojaté *dianie zmyslu*. V týchto súradniciach sa budeme snažiť pohybovať aj v ďalších častiach práce.

⁷⁸ „Jiná promluva intenduje jiný předmět. /.../ Neuchopujeme tedy identický význam pod různými znaky, ale nahrazujeme jeden znak jiným“ (KOBLÍŽEK T. *Teorie fikčních světů. Kritická reflexe*, cit. vydanie, s. 53). Ak by to však bolo skutočne tak, sám autor citovanej state by len ťažko mohol zhrnúť hlavné body svojej kritiky do stručnej sumarizácie v jej závere. Veď aj podobné myšlienkové súhrny sú nesporne istou formou (auto)parafrázy. Alebo je možnosť referenčného prenosu významu v podobe *parafrázy* považovaná za nelegitímnu len medzi v čase a priestore oddelenými subjektmi? Ale čo potom významové nuansy introspektívneho charakteru v rámci jediného vedomia? Veď tu dochádza k neustálemu plynutiu vnútornej skúsenosti, temporálnym zmenám vo vzťahu k vnímaniu prítomného, spomienkam na minulé či očakávaniu budúceho, a tým i k posunom v chápaní ich významu. Husserl vo svojich *Prednáškach k fenomenológii vnútorného časového vedomia* hovorí o *retenčnej* a *protenčnej* dynamike „toku vedomia“, a na príklade temporálnej analýzy zvukového vnemu skúma, nakoľko tu ide o časové vzťahy bodovo sukcesívnej, či naopak kontinuálnej povahy. Je rozпамätanie sa na minulé skúsenosť (*retencia*) analogické tejto skúsenosti, či ide o skúsenosť novú? A čo opätovné rozпамätanie sa na predchádzajúce rozпамätanie (*retencia retencie*) – je identické s rozпамätávaním pôvodným? Charakterizuje tok vedomia časová kontinuita či diskontinuita? (Porovn. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Prel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1970) Než teda bude možné rozhodnúť spor o možnosti či nemožnosti uchopenia *identického* (či aspoň *analogického*) významu v rôznych intersubjektívnych výpovediach, musia sa nutne zväžiť i podobné otázky. Snaha o zapojenie sa do podobných diskusií by však ďaleko prekročovala možnosti tejto práce.

1.2 Mysel' a jej „literárnosť“. Potenciál a ohraničenia kognitivistických prístupov k sémantike literárneho rozprávania⁷⁹

1.2.1 Niekoľko poznámok na úvod

V ďalších úvahách vychádzame z presvedčenia, že vyššie predstavený široký hermeneutický model literárnej komunikácie umožňuje pri skúmaní literárnej fikčnosti využívať i modely „užšie“, zaoberajúce sa parciálnymi otázkami vzťahu narativity a fikčnosti. Ďalším heuristickým predpokladom je, že navzájom sa obohacujúce podnety semiotiky, hermeneutiky, štrukturalizmu a fenomenológie (ktoré podľa Z. Mathausera tvoria „magický štvorec moderného myslenia“⁸⁰) je podľa nášho názoru možné a užitočné rozšíriť ešte o jeden zorný uhol: naratívno-kognitivistický. Je zrejmé, že rôzne vedné odvetvia a disciplíny, filozofické smery a teoretické prístupy nestoja na rovnakej hierarchickej úrovni, každá z nich je do inej miery „regionálna“ alebo „nadregionálna“ a do inej miery „skúsenostná“ alebo „eidetická“, tzn. závislá či nezávislá od prísunu konkrétnych empirických dát a z toho plynúceho induktívneho či deduktívneho vyvodzovania záverov. „Každá teoretická veda vytváří ideálne uzavřený celek pomocí vztahu k určité oblasti poznání, která je sama určena jistým vyšším rodem. /.../ Každému regionu odpovídá regionální ontologie s řadou samostatně uzavřených, eventuálně jedna na druhé spočívajících regionálních věd, právě v korelaci k vyšším rodům, které mají svoji jednotu v daném regionu. /.../ I odlišné regiony se však mohou prokázat jako spojené empirickými pravidelnostmi, jako např. region fyzická a region psychická,“⁸¹ tvrdí Husserl v jednej zo svojich propedeutických úvah a my sa budeme o toto tvrdenie v ďalšom texte opierať.

V predchádzajúcej kapitole sme sa pokúsili ukázať, čo mal na mysli Ricoeur, keď hovoril o *fikčnom rozprávaní* ako o činnosti, ktorá odkrýva, akcentuje a zároveň i veľmi

⁷⁹ Za cenné pripomienky k tejto kapitole vďačím Mgr. Milošovi Taligovi, PhD z katedry filozofie na FF UMB v Banskej Bystrici.

⁸⁰ MATHAUSER, Z. „Literární dílo a skutečnost“. In Červenka, M. et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005, s. 12.

⁸¹ HUSSERL, E. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha : OYKOUMENH, 2004, s. 140-141. Takéto rodovo-druhovú členenie oblastí poznania nie je v žiadnom prípade samoúčelné. Ak tomu správne rozumieme, Husserl ho zavádza predovšetkým preto, aby ukázal, že jednotlivé „regióny bytia“ sa riadia nutnými princípmi, ktoré majú byť logicky odvoditeľné zo samotných regionálnych ontológií týchto oblastí, a nielen z čistej formálnej logiky, ako je tomu u Kanta. To potom znamená, že i naďalej je dôležitá existencia jednotlivých empirických vied, ktorých metódy sa nedajú previesť na čisto formálne metódy fenomenológie ako eidetickej vedy, odhliadajúcej od akýchkoľvek empirických dát. Tá je tu však nato, aby sa v jednotlivých regiónoch pokúsila určiť „najvyššie rody konkrét“ a načrtla tak vlastne akúsi deliacu čiaru medzi pôsobnosťou z empirie vychádzajúceho poznania na jednej strane a z čisto logického skúmania fenoménov na strane druhej (porov. tamže, s. 44-45).

špecifickým – inými prejavmi intelektuálnej aktivity len ťažko suplovateľným – spôsobom rieši paradoxy spojené s otázkou temporality vedomia (tzv. časové apórie). Že slovo *rieši* implikuje úvodzovky, je zjavné. V hermeneutike temporality nešlo o nahrádzanie fyzikálne kvantifikovateľného vymedzenia času či jeho fenomenologickej „geometrizácie“ niečím, čo by snáď malo mať ešte všeobecnejšiu platnosť, ale o osvetlenie *časovosti* a *dejinnosti* v ich naratívnych prejavoch – na všetkých troch póloch literárno-komunikačného reťazca. Snaha o uchopenie problému temporality v takto literárne „zhmotnenej“ podobe (okrem iného napr. opakované navodzovanie a uvoľňovanie napätia medzi časom neuvedomeným – slúžiacim len ako pozadie pre práve vnímaný príbeh – a časom rozprávačsky tematizovaným či problematizovaným) nikdy nebude riešením definitívnym, vždy len fakultatívnym: nutne totiž predpokladá aktívny podiel všetkých účastníkov literárnej komunikácie.

Čas v hermeneutike je podobne ako vo fenomenológii časom vnútorne *prežívaným*, nie časom objektívne *merateľným*, ako je tomu vo fyzike. Ide tu však zároveň i o širší pojem než vo fenomenológii, zahŕňa totiž v sebe okrem súradníc vedomia aj súradnice existenciálne hodnotové. Vedome sa tak počíta so začlenením problémov časovosti do kultúrnej a spoločensky podmieňujúceho kontextu. V istom zmysle sa tak znovu otvárajú zátvorky redukujúce konkrétnu dejinnú skúsenosť len na logicky odvoditeľné fenomény „čistého vedomia“ a do poľa skúmania sa vpúšťa nielen literárny či historiografický naratív ako výsledok zobrazenia priamej skúsenosti s ľudsky *žitým* časom, ale i producent a konečný adresát tohto výsledku, t. j. autor a jeho čitateľ (v ich ideálnej podobe, samozrejme). Tým, že hermeneut do takejto miery rozširuje sféru svojho záujmu, zbavuje sa istej priamočiarosti v nastolení, vysvetlení a následnom vyriešení problému v podobe jasne definovateľných či kvantifikovateľných výsledkov. No strata je i tu vyvážená ziskom. Len pomalé približovanie sa k cieľu početnými myšlienkovými okľukami (postupné stieranie protikladov rôznych pohľadov, no bez ich konečného zmierenia v nejakej všeobjímajúcej syntéze) umožňuje pripraviť si pôdu pre podrobnejšie analýzy aj na prvý pohľad nie celkom zrejmých súvislostí v dejinných zmenách rôznych myšlienkových paradigiem. Konkrétne nás tu bude zaujímať filozoficko-estetické pozadie, ktoré v modernej literárnej vede predznamenalo postupný prechod od etapy známej ako „obrat k jazyku“ v prvej polovici 20. storočia⁸² k čomusi, čo by sa dalo nazvať „obratom k rozprávaniu“ v polovici druhej, keď iniciatívu v skúmaní poetiky literárnych i mimoliterárnych textov preberajú rôzne naratologické smery.

⁸² Bližšie o prvom a druhom „polčase“ obratu k jazyku v prostredí tzv. analytickej a postanalytickej filozofie pozri v PEREGRIN, J. *Děláme světy jazykem?* In *Organon*, F5, s. 40-48; dostupné online: <<http://jarda.peregrin.cz/mybibl/mybibl.php?lang=c>> [cit. 10. 11. 2011].

1.2.2 „Kognitívny obrat“ v literárnej vede

V posledných desaťročiach sa v literárnovednej naratológii čoraz výraznejšie presadzuje jej *kognitivistická* línia, zástancom ktorej vadí všetko, čo v skúmaní literárneho materiálu zaváňa nízkou mierou exaktnosti, prílišnou intuitívnosťou či terminologickou vágnosťou. Ak napríklad hermeneut tvrdí, že „text je sprostredkovateľom, pomocou ktorého rozumieme sami sebe“⁸³, kognitivistu zaujíma, čo presne toto „porozumenie samému sebe“ zakladá a definuje vo vzťahu k elementárnym procesom ľudskej mysle. Nejde mu teda o „vytiahnutie“ významu v texte implicitne obsiahnutej myšlienky, básnického obrazu, symbolu a pod. s cieľom pochopiť ich v širšom kontexte (v kontexte doby, umeleckého či ideového smeru a pod.), ale skôr o vonkajšie mentálne prejavy a predpoklady, ktoré umožnili ich zrod v takpovediac fyzickom procese myslenia. Namiesto kontextualizácie a konceptualizácie máme teda do činenia s funkčným včleňovaním týchto prvkov do logického systému akejsi „rozprávania produkujúcej“ mysle.

Tým sa samozrejme kognitívne zaostrenie na *mysel'* a *vedomie* odlišuje od vyššie spomenutého fenomenologického: nevychádza z ideálnych („geometrických“) zákonitostí ich fungovania, ale pracuje s konkrétnymi empirickými dátami získanými z psycholingvistických výskumov. A ak ruskí formalisti videli jeden z hlavných pilierov literárnej poetiky v umeleckom ozvlášťňovaní reči, ktoré spočíva v zámernom „deformovaní“ jej všeobecne prijímaných logicko-komunikačných zákonitostí, kognitivisti trvajú na tom, že k podstate takéhoto ozvlášťnenia sa nemôžeme dostať, kým bližšie nepreskúmame, čo v štruktúre mysle spôsobuje, že isté aspekty jazyka vnímame ako takto umelecky deformované. Inými slovami, básnická imaginácia ich zaujíma viac v podobe akejsi funkcie mentálnych procesov než v podobe kultúrneho fenoménu.

Sama *kognitívna naratológia* – t. j. užšia, na literárne rozprávania zameraná podskupina kognitívnej poetológie – síce z klasických, ešte dostatočne „mäkkých“ teórií rozprávania v mnohom čerpá, zároveň však využíva i „tvrdšie“ nástroje, ktorými sa vyznačuje empirický výskum v sociálnych i prírodných vedách.⁸⁴ Jej cieľom je prienik do logických štruktúr

⁸³ RICOEUR, P. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. Prel. A. Kliková. Praha : Filosofia, 2004, s. 39.

⁸⁴ Podiel tzv. *tvrdých a mäkkých* teórií na literárnovedný výskum ozrejmjuje W. Iser v úvode svojej knihy *Jak se dělá teorie* (ISER, W. *Jak se dělá teorie*. Prel. P. Onufér. Praha : Karolinum, 2009). No tu treba urobiť drobnú poznámku. Iserova kniha je nesporne výborným kompendiom súčasných literárnovedných východísk, s oveľa širšou platnosťou než bežné „učebnice teórie“. Nielenže teoretické predpoklady v každej z kapitol venovaných jednotlivým literárnovedným školám vzápätí podrobujú myšlienkovo precíznemu interpretačnému testovaniu, ale i „svoju“ školu (t. j. Kostnickú školu recepčnej estetiky) chápe a hodnotí len ako jeden z mnohých prístupov

narácie ako do jednej zo základných mentálnych činností, tzn. do spôsobov, akými sa prejavuje nielen v literatúre, divadle či filme, ale i v každodennom živote a komunikácii. V tesnom zväse za kognitívnu lingvistikou sa tak objavuje i kognitívna socionaratólogia a ďalšie sociokultúrne a antropologicky orientované disciplíny.⁸⁵

Neprekvapí tak, že jednou zo základných téz takto orientovanej teórie rozprávania – a z nej odvodenej teórie literárnej komunikácie – je i predstava o *príbehu* (opäť nemusíme byť terminologicky rigorózní a tento pojem môžeme používať spolu s ricoeurovskou *zápletkou*) ako o telesne a mentálne podmienenom jave. Jeho význam sa potom netvorí (na strane autora) a neinterpretuje (na strane čitateľa) ani vo vákuu imanentistických poetík (príznačné je tu odmietanie štrukturalistického zamerania na text ako na esteticky a sémanticky autonómnou jednotku⁸⁶), ani nie je určovaný sociokultúrnymi aspektmi konkrétneho prostredia a obdobia do takej miery, ako to tvrdia „historisti“.⁸⁷ Zakladá sa skôr na elementárnej schopnosti a potrebe každého človeka názorne si pripodobňovať inak ťažko uchopiteľné životné vzťahy a situácie do logicky „čitateľnej“ podoby. Veď príbehy so *zápletkami* a *rozuzleniami* tvoríme dnes a denne, je to proces natoľko samozrejмый, že už ani nevnímame jeho osobitosť. V komunikácii s ostatnými, v introspektívnych úvahách či v predstavách o budúcnosti, všade si vytvárame určité naratívne sekvencie umožňujúce nám lepšie pochopiť, ako sa isté udalosti odohrali, odohrávajú či len majú odohrať: „Mohli bychom si tuď mysleť, že vyprávění příběhů je spíše zvláštní druh výkonu než trvalá mentální činnost. Příběh coby mentální činnost je však pro lidské myšlení podstatný. Ty druhy příběhů, jež jsou pro lidské myšlení

k skúmaniu literatúry. Zároveň ale nie je celkom pochopiteľný dôvod včlenenia filozofickej hermeneutiky (kapitola venovaná Gadamerovi) medzi ostatné literárnovedné „teórie“. Dlhodobou ambíciou hermeneutickej tradície je predsa stať sa vyššie spomenutou *nadregionálnou* základňou pre akékoľvek čiastkové teoretické či metodologické východiská, akosi globálnou náukou o *porozumení* ako takom či, použijúc Ricoeurovu metaforu z vyššie citovanej *Úlohy hermeneutiky*, o porozumení „tvárou v tvár inému“. Viac o tom v závere tejto kapitoly.

⁸⁵ Podrobnejšie pozri HERMAN, D. *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 47-96.

⁸⁶ Pritom sa akosi pozabúda, že pojem *štruktúra* v sebe obsahuje viac než len komplex výstavbových a významových prvkov toho ktorého diela. Rovnako dôležitá (a na autonómnosti literárneho diela sa podieľajúca) je i štruktúra vývoja jeho myšlienkového pozadia v podobe dejinne sformovanej kultúrnej paradigmy či „kolektívneho vedomia“ (Mukařovský), ktoré v mnohom tvorbu i recepciu diela obohacuje a umožňuje vnímať aj momenty nerealizované priamo v tektonike textu: „Štruktúra nie je dielo samo, ale súbor funkčných vzťahov, situovaný vo vedomí istej spoločenskej skupiny“ (KRAUSOVÁ, N. „O Janovi Mukařovskom, štrukturalizme a štruktúre“, cit. vydanie, s. 40). V. Svatoň chápe pojem štruktúry podobne a ďalej ho rozvíja: „Ohľadávání významu, jež mají předpokladové sféry pro uměleckou kreativitu, lze však pochopit i v souvislostech širších; je zřejmě souběžně s fenomenologickým úsilím odpsychologizovat vedomí, nalézt podstatné struktury jeho fungování, oblast univerzálií, vyznačujících se jistou ideální existencí. – Jak těsně byl tento pohyb spjat s filosofickými snahami 20. století, dokazuje skutečnost, že se problém předpokladovosti znovu objevil s poněkud jinými vlastnostmi v pojmu „epistémě“ u Michela Foucaulta: je to historicky proměnlivé a priori, podmíněnost, za níž se mohou určité výpovědi objevit a koexistovat s jinými výpověďmi.“ (SVATOŇ, V. „O struktuře a „strukturním myšlení““. In tenže: *Z druhého břehu (Studie a eseje o ruské literatuře)*. Praha : Torst, 2002, s. 62). K týmto otázkam sa ešte vrátime v súvislosti s kritikou kognitivistického chápania *príbehovosti* v perspektíve štrukturálnej poetiky.

⁸⁷ Porov. napr. BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus/New Historicism*. Brno : Host, 2007.

nejzákladnejší, utvárajú zkušenost, ktorá nás naprosto pohltí, ale my si týchto príbehů samých alebo spôsobů jejich působení zřídka všímáme, protože jsou přítomny trvale.“⁸⁸

Nakoľko je možné súdiť z množstva a rôznorodosti formujúcich sa teoretických prístupov, v kognitívnej naratológii sa vo vzťahu k literárnemu rozprávaniu na daný moment vykryštalizovali dva hlavné prúdy. Jeden z nich chápe naratív ako všeobecne rozšírený prejav ľudskej mysle a literatúru vníma len ako jeden zo zdrojov získavania systematických poznatkov o takýchto prejavoch, t. j. ako názorný materiál, na základe ktorého je možné skúmať a doložiť fungovanie kognitívnych procesov. (Netreba zvlášť zdôrazňovať, že estetické aspekty textu sa pritom odsúvajú na zadný plán.) Zástancovia druhého prúdu posudzujú naratív v širšej perspektíve – spolu s čisto kognitívnymi aspektmi ich zaujíma aj jeho znakovno-estetická povaha. Inými slovami, nielen to, čo a prečo sa istým príbehom rozpráva, ale i to, ako sa to rozpráva. Základným predpokladom takéhoto prístupu je zachovanie formalizmom a štrukturalizmom akcentovaného rozlišovania prirodzeného jazyka bežnej komunikácie od jazyka umeleckej literatúry. (Hoci, ako si ukážeme, poetická funkcia jazykovej výpovede ani tu nezaujíma dominantné miesto voči funkciám ostatným.)

Pokúsme sa predstaviť v krátkosti oba tieto pohľady na fikčný naratív. Pritom nám pôjde skôr o poukázanie na rôznosť metodologického nazerania, a nie o delenie kognitívnych naratológov do rôznych skupín či smerov (navyše jeden a ten istý teoretik môže v rôznych textoch raziť rôzne perspektívy). Na záver tohto úvodu ešte poznamenajme, že kognitívna poetika, asi ako žiaden novo sa formujúci myšlienkový smer literárnej vedy, nevznikla na zelenej lúke. Postupy a metódy, ktoré by sa dali nazvať kognitívnymi sa v literárnej teórii a lingvistiky používali aj v minulosti.⁸⁹ No až v poslednej tretine 20. storočia sa formuje relatívne kompaktná skupina bádateľov z rôznych oblastí literárnovedného výskumu, u

⁸⁸ TURNER, M. *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka*. Brno : Host, 2005, s. 23. Porov. ďalej: „Naše stěžejní, nepostradatelné příběhy nejenže mohou být vymyšleny, ony musí být vymyšleny, pokud máme přežít a žít lidským životem“ (tamže, s. 26).

⁸⁹ Za istého priekopníka „raného kognitivizmu“ by tak mohol byť označený už prinajmenšom Jakobson. Že opieranie sa o psycholingvistické testy a prípadové štúdiá môže priniesť nemalé plody aj pre teoretickú estetiku svedčí jeho rozlišovanie syntagmaticko-metonymickej a paradigmaticko-metaforickej roviny jazyka (neskôr rozšírené na celú oblasť kultúry), ku ktorému, ako je známe, dospel analýzou prípadových štúdií afatických rečovných porúch. Práve tak i Mukařovského prozodicko-sémantický rozbor Máchovho *Mája* (*Genetika smyslu v Máchově poezii*) v mnohom korešponduje so závermi, ku ktorým oveľa neskôr a z iného konca dospieva profesor Telavivskej univerzity Reuven Tsur pri popise psycholingvistických aspektov „kumulácie napätia medzi konkrétnym a abstraktným“ (princípy využívania krátkodobej pamäte v čitateľskej recepcii) na textoch hebrejských básnikov (porov. TSUR, R. *Aspects of Cognitive Poetics* [online] 1997 [cit. 10. 04. 2010] URL <<http://www2.bc.edu/~richarad/lcb/fea/tsur/cogpoetics.html>>).

ktorých sa záujem o sémantické otázky literatúry v rovnakej miere snúbi so záujmom o mentálne procesy a princípy fungovania ľudskej mysle.⁹⁰

1.2.3 Od pojmov *gestalt* a *frame* k *predstavovým schémam*

Je zrejmé, že od poetologických definícií *literárnosti* prevažne pragmaticky a situačne orientovaná kognitívna naratológia odhliada. Respektíve pracuje s vlastnou, značne odlišnou predstavou tohto pojmu. Zaujímajú ju totiž nielen spôsoby a prejavy rozprávania v jazyku poézie, drámy a prózy, ale i tie formulované jazykom každodennosti a s nimi spojené „predchodné“ zákonitosti fungovania ľudskej mysle (tzn. to, čo Ricoeur nazýval fázou *prefigurácie* v rámci *miméisis D*). Aké je však potom vymedzenie rozprávaného *príbehu*, rozširujúceho pole svojho uplatnenia za hranice umeleckej obraznosti, a čo tu tvorí onú *literárnosť*?

Podľa Marka Turnera, ktorý spolu s Markom Johnsonom, Urim Margolinom, Normanom N. Hollandom, Monikou Fludernikovou či Davidom Hermanom patrí k popredným zástupcom súčasnej kognitívnej naratológie, je zdrojom tvorby príbehov základná vlastnosť ľudskej mysle, ktorú nazýva *naratívna predstavivosť*. Tá podľa neho pridáva kognitívnym procesom ľudskej mysle štatút „príbehov tvorby“, robí z *bežnej* ľudskej mysle myseľ *literárnu*: „Narativní představivost – příběh – je základním nástrojem myšlení. Na něm spočívají rozumové schopnosti. Je to náš hlavní prostředek, jak nahlížíme do budoucnosti, jak předvídáme, plánujeme a vysvětlujeme. Je to literární schopnost nepostradatelná pro lidské poznání obecně. Toto je první způsob, kterým je myšlení ze své podstaty literární.“⁹¹ A inde: „Pokud se chceme zabývat běžným myšlením, můžeme začít tím, že se obrátíme k literárnímu myšlení, právě proto, že běžné myšlení je ve své podstatě literární. /.../ Literární texty sice mohou být něčím zvláštním, avšak nástroje myšlení, užívané k jejich vytváření i interpretaci, jsou pro běžné myšlení základní.“⁹²

To samozrejme znamená, že aj pojem *príbeh* tu má oveľa širší obsahový a významový rozsah než v tradičných teóriách rozprávania:⁹³ chápe sa ako jedna zo základných mentálnych

⁹⁰ Väčšina súčasných kognitívnych výskumov literatúry pochádza z angloamerického prostredia, resp. z pera anglicky píšucich autorov publikujúcich prevažne na stránkach časopisov *Poetics*, *Poetics Today* či *Style*. (Podrobný zoznam literatúry a webových portálov združujúcich výskumy a aktuálne polemiky z tejto oblasti uvádza J. Trávníček v závere svojho doslovu k TURNER, cit. dielo, s. 265-270.)

⁹¹ Tamže, s. 13.

⁹² Tamže, s. 16-17.

⁹³ A za tradičné či klasické považujú súčasní kognitivisty v podstate všetky teórie rozprávania (či vôbec literárnovedné teórie), ktoré boli v platnosti pred nástupom „kognitívnej paradigmy“ (pozri. napr.

činností. *Príbehom* tak môže byť prakticky akákoľvek prerozprávajúca udalosť, dokonca i čosi tak triviálne, ako je spôsob nalievania kávy do šálky či ťaženie ruky, aby sa uchopil nejaký predmet. Priamym dôsledkom takéhoto stotožňovania kognitívnych procesov s procesmi naratívnymi a zahrnutie posledných pod široko pragmaticky chápaný pojem *literárnosti* je, že na jednej strane ľudská myseľ získava kvalitu vyhradenú pôvodne len pre sféru slovesnej tvorby, na druhej strane sa tu potom zákonite musí poetická funkcia spolu s literárnosťou v užšom, formalistickom vymedzení, odsúvať do úzadia (a to aj pokiaľ ide o výskum básnickej obraznosti a symboliky, ako si ukážeme nižšie).

Turner sa nesnaží aplikovať funkčné zákonitosti vedomia na znakovú analýzu literárneho textu, ani ho nezaujíma genealógia konkrétnych literárnych motívov či topoi. Text je tu traktovaný ako akýsi *modelový systém*, na ktorom je možné názorne ukázať, ako myseľ projektuje jeden príbeh (komplexnejší či ambivalentnejší) do druhého (jednoduchšieho, prehľadnejšieho) a tak si ho interpretuje. No hoci Turner priamo nenarába s literárnym textom ako so znakom, predsa by sa možno dal i tento pohľad chápať ako isté doplnenie všeobecnejšie koncipovaného projektu semiotiky kultúry. Šlo by to však len vtedy, ak by sme i základné fyzické, intelektuálne a kultúrne prejavy ľudského konania chápali ako určitý *text*, v ktorom zásadnú úlohu zohráva práve mentálna schopnosť tvorby imaginatívnych príbehov, základná ľudská schopnosť – a potreba – narativity.

Zdá sa, že je to práve táto schopnosť, čo podmieňuje spôsoby, akými v prirodzenom jazyku triedime jednotlivé životné momenty do kategórií – niečo chápeme ako „predmet“, niečo iné zas ako „udalosť“ alebo „stav“. Rôzne mentálne konštrukty a vzorce sú neoddeliteľné od procesu formovania špecifických gramatických a idiomatických útvarov v prirodzenom jazyku: životné deje priradujeme slovesným, predmety či stavy zas substantívnym gramatickým kategóriám a pod. Dôsledkom je, že istý výsek skutočnosti vnímame len potiaľ ako neživý predmet („vec“), pokiaľ nám to umožňuje zaužívaná jazyková štruktúra, tzn. morfológická stavba slov a ich syntagmatický (syntaktický) štatút. Ostatne, úzka prepojenosť medzi myslením, hovorením a celkovým „videním sveta“ (nem. *Weltanschauung*, ang. *world view*) zaujímala filozofujúcich etnolingvistov a etnolingvistikou inšpirovaných filozofov už pred takmer dvojstoročím: „Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens,“ říká Humboldt [Reč je ústrojí vytvárající myšlenku] a pôsobivě pritom používa slovo *bildend* v jeho dvojím tíhnutí, ve smyslu „obraz“ (*Bild*) i „kultura“ (*Bildung*).

RICHARDSON, A. - STEEN, F. F. „Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction“. *Poetics Today*. Vol. 23, No. 1, Spring 2002, pp. 1-8; dostupné online: <<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/23/1/1.refs>> [cit. 23. 3. 2012]).

/.../ Humboldt prítom dospívá ke klíčovému pojmu: jazyk je „třetím univerzom“ a jako takový stojí na půl cesty mezi jevovou skutečností „empirického světa“ a zvnitřněnými strukturami vědomí. Právě pro tuto prostředkující vlastnost, protože je hmotný a duchovný zároveň, je jazyk určující těžiště člověka a vymezuje jeho místo ve skutečnosti.“⁹⁴

Kognitivna naratológia potom v nadväznosti na pojem *gestalt* z tvarovej psychológie alebo *frame* z teórie umelej inteligencie,⁹⁵ ktoré sú prevažne statické, hovorí aj o výsostne dynamických (dejových či úkonových) *predstavových schémach* (termín Marka Johnsona, od neho ho prevzali ďalší kognitivisty): „Jak rozpoznáváme předměty, události a příběhy? Část odpovědi má co do činění s „predstavovými schémami“. /.../ Představová schémata jsou rámcové struktury (*skeletal patterns*), které se nám stále znovu vracejí v naší smyslové a pohybové zkušenosti. *Pohyb po cestě, ohraničený prostor, rovnováha* nebo *symetrie* jsou typickými představovými schémami. Vezměme si představové schéma *nádoba*. Jako všechna představová schémata je i toto minimální. Skládá se ze tří částí: vnitřku, vnějšku a hranice, která je od sebe odděluje. Ve zkušenosti rozpoznáváme mnoho věcí jako nádobu: láhev, tašku, hrnek, auto, horské údolí, místnosti, domy, skříně, krabice, bedny a zásuvky. Dvě z nejdůležitějších nádob jsou naše hlava a naše tělo.“⁹⁶ To znamená, že akonáhle vedome vyčleníme z amorfneho poľa skutočnosti istú „udalosť“ či „predmet“, označíme ich nejakým všeobecne rozpoznateľným termínom a priradíme ich tak k udalostiam a predmetom druhovo podobným, konáme tak na základe určitej *rámcovej predstavovej schémy*.

Ťažko povedať, či sa filozofia a vedy o človeku niekedy s konečnou platnosťou zhodnú na tom, nakoľko sú podobné schémy apriórne (porov. Kantove kategórie apriórnych foriem rozvažovania), nakoľko ich geneticky dedíme a nakoľko sa na ich vzniku, konkrétnych podobách a miere ich pôsobenia podieľa výchova, kultúrno-historické zázemie, inteligenčné a charakterové danosti človeka. Kognitivna naratológia sa samozrejme o rozhodnutie takýchto otázok ani nepokúša – zaujíma ju len, akú úlohu zohráva *rozprávanie* ako jedna zo základných možností interakcie ľudskej mysle so svetom. A prvým kontaktným miestom, v ktorom takto rozprávané *príbehy* vznikajú a názorne sa prejavujú ich základné funkcie, je podľa kognitivistov už sféra každodennej komunikácie.

M. Turner preto vo svojich analýzach vychádza predovšetkým z psycholingvistických výskumov, okrem iného z teórie rečových aktov (Lakoff, Johnson a ich pohľad na „metafory,

⁹⁴ STEINER, G. *Po Bábelu: otázky jazyka a překladu*. Prel. Šárka Grauová. Praha : Triáda 2010, s. 87.

⁹⁵ M. Jahn podáva komplexnú rôznych situačných „frames“, ktorá rozvíja klasický koncept „naratívnych situácií“ F. K. Stanzela na báze „frame theory“ M. Minského. (JAHN, M.: *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology*. Poetics Today. Vol. 18, No. 4, Winter 1997, pp. 441-468; dostupné online: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_1997.pdf> [cit. 23. 3. 2012].

⁹⁶ TURNER, cit. dielo, s. 28.

ktorými žijeme“⁹⁷). Predstavová schéma, pomocou ktorej sa snažíme pochopiť a kategorizovať istú skutočnosť, sa môže v detailoch i celkovými vlastnosťami významne líšiť od inej predstavovej schémy, v mentálnom procese však dochádza k ich kognitívnemu „premiešaniu“ v podobe určitého všeobecne rozpoznateľného a komunikovateľného konceptu (tzv. conceptual blending). Príklad: dvom ontologicky samostatným kategóriám, *času* a *priestoru*, priradíme nevdojak v bežnej reči a myslení podobné atribúty, resp. analogicky projektujeme atribúty jednej kategórie na kategóriu druhú. Tak napríklad hovoríme o *čase* ako o lineárnom alebo cyklickom, spojitom alebo nespojitom, čiastočnom alebo celkovom, ohraničenom, paralelnom a pod., čo sú zjavne prívlastky zo sféry *priestorovosti*. Práve tak aj pojmy odrážajúce časovo-kauzálne vzťahy majú svoj zdroj v priestorových konceptoch – tvrdíme, že jedna udalosť „vychádza“ z inej a do inej zas „ústi“ a pod.⁹⁸

Dospievame tak k pojmu podobenstva či *paraboly* – ten má však opäť všeobecnejší význam než v literárnej štylistike. Namiesto básnického trópu máme totiž pred sebou jeden z často používaných psychofyzických nástrojov ontogenetického a sociálneho vývoja osobnosti: „Zdá se, že abstraktní uvažování je z velké části možné proto, že promítáme struktury představových schémat z prostorových konceptů do konceptů abstraktních. Říkáme například „Zahanbení ho *dotlačilo* k tomu, aby se přiznal“, i když nebyl použit žádný fyzický tlak. Formy sociálních a psychologických příčin chápeme pomocí projekce z tělesných příčin, které zahrnují fyzické síly. To je parabola.“⁹⁹

Každý životný čin alebo udalosť (prítom rozlišovanie na aktívny *čin*, kontrolovaný vedomou vôľou *agensa*, a pasívnu *udalosť* je tiež jedným z výsledkov myšlienkovvej projekcie predstavových schém do bežného jazyka) sa vyznačuje osobitosťou a neopakovateľnosťou. Aby ich však bolo možné rozpoznať práve ako *činy* alebo *udalosti* – t. j. vyčleniť ich z nediferencovanej, kontingentnej oblasti zmyslových vnemov a zaradiť ich do jednej z týchto dvoch kategórií –, je nutné sčasti túto ich osobitosť „potlačiť“ (ide o mimovoľný proces, uvedomujeme si ho len zriedka), a naopak zvýrazniť ich všeobecne rozpoznateľné prvky.

⁹⁷ Porov. LAKOFF, G. - JOHNSON, M. *Metafory, ktorými žijeme*. Brno : Host, 2002.

⁹⁸ Literárne rozprávanie z týchto konceptuálnych figúr odjakživa hojne čerpá. No na rozdiel od starovekých mýtotovcov či klasických prozaikov, ktorí s nimi pracovali prevažne intuitívne, moderných autorov vyzbrojú aj muníciou na všemožné ironicko-parodické posuny. Podobné priestoro-časové priemety v ich hyperbolickom uplatnení napríklad nachádzame v opisoch historického sebauvedomenia bájnemu národu Chazarov v experimentálnom románe *Chazarský slovník* Milorada Pavića: „Chazari si budúcnosť predstavujú v priestore, a nikdy nie v čase. /.../ K nám Chazarom siaha iba jedna časť budúcnosti, tá najtvrdšia a najnepriechodnejšia, najnezvládnuteľnejšia, takže sa cez ňu predierame bokom ako proti silnému vetru“ (PAVIĆ, M. *Chazarský slovník: román-lexikón v stotisíc slovách*. Prel. Jarmila Samcová. Bratislava : Slovart, 2003, s. 98-99).

⁹⁹ TURNER, cit. dielo, s. 31. Na inom mieste sa na príkladoch z Homérovej *Odyssey* ukazuje, ako určitá udalosť (v danom prípade možnosť návratu zo zajatia) môže byť literárnemu hrdinovi parabolicky *odňatá*, akoby šlo o hmotnú vec: „neboť zhylnuli sami svou vlastní zvlůli a pýchou, / bláhovi: jedliť skot, jenž náležel Hyperionu / Héliovi – ten za to den návratu domů jim odňal“ (tamže, s. 43, preklad básne O. Vaňorný).

Inými slovami, praktická stránka komunikácie nás núti pominúť isté jazykovo-ontologické *odlišnosti* prejavov skutočnosti a zamerať sa prevažne na ich štruktúrnu *podobnosť*. Štruktúrovanie životných javov a dejov do takejto abstrahovanej, logicky rozpoznateľnej podoby nám potom umožňuje usudzovať o ich bezprostrednej príčinnej histórii (čo im pravdepodobne predchádzalo) a predpovedať ich pravdepodobnú budúcnosť (čo sa z nich kauzálny vyvinie). Takýmto spôsobom si budujeme určité *naratívne predstavy* o všetkom, čo „tu práve nie je“, v priestorovom i časovom ponímaní. Podobne sa formujú aj naše intersubjektívne predstavy o vnútornom svete druhých: myslíme, hovoríme a žijeme si svoje osobné mikropříbehy a na základe projekcie usudzujeme o podobnosti či odlišnosti životných mikropříbehov iných ľudí. Vznikajú tak príbehy spoločne zdieľané, navzájom „čitateľné“.

Rozviňme tieto úvahy ďalej. Predstavy o tom, čo alebo kto je aktívny *činiteľ-agens*, a čo tvorí pasívnu *udalosť*, na ktorú tento činiteľ pôsobí, sa samozrejme s vývojom myslenia menia. Sú historické epochy a kultúrne spoločenstvá, ktoré človeka chápu viac deterministicky – ako hračku v rukách vyšších mýtických síl (prírodné či prehistorické národy) alebo ako priesečník sociálno-ekonomických procesov (marxizmus-leninizmus) –, a sú naopak také, ktoré kladú dôraz na autonómiu ľudskej vôle. No kognitívna naratológia opäť abstrahuje od špecifických zákonitostí, ktoré podmieňujú rôzne náhľady na celkový podiel vôľovej determinanty v ľudskom konaní (vymedzenie pojmov „činiteľa“, „činu“, „udalosti“, „životnosti“ či „samostatného pohybu“ tu väčšinou nepresahuje bežné uplatňovanie týchto pojmov v komunikačnej praxi). Skúmajú sa len príčinné súvislosti, akými pôsobí v každodennom jazyku a myslení, a to na príkladoch z literatúry. Pritom sa podčiarkuje, že i tu platí princíp názornej mentálnej projekcie z oblasti jednoduchšie pochopiteľnej do oblasti komplexnejších súvislostí (určité ciele či motívy svojho konania si v myslí „zhmotňujeme“, akoby šlo o niečo, s čím sa dá mechanicky manipulovať). Čiže ani antropomorfizácia prírodných procesov v starovekých mýtoch, ani tzv. parabolické projekcie telesných úkonov na situácie, ktoré nemajú telesnú, ba často ani priestorovú povahu, nie sú len umeleckým ozvláštnením literárneho rozprávania, ale tvoria samotný základ našej každodennej pojmovomyšlienkového manipulácie s realitou: „parabolické projekcie se objavujú v literatuře proto, že jsou nepostradatelnou součástí běžného myšlení“.¹⁰⁰ Závěry kognitivistov tak do istej miery nahľadávajú všeobecne prijímanú predstavu o tom, že kategorizácia javov na „živé“ a „neživé“ patrí prevažne do kompetencie vedy či filozofie, zatiaľ čo mýtus a poézia tieto rozdiely neraz stierajú v snahe *oduševniť* všetko, čoho sa dotkne ich kúzelnícka palička:

¹⁰⁰ Tamže.

přírodu i predmety z ľudského sveta, vedomie, pamäť aj fyzický priestor, s ktorým je človek ich prostredníctvom organicky prepojený (porovn. topos mesta ako „živého organizmu“ v modernej literatúre).¹⁰¹

Práve tak by však bolo možné spomenúť i jav opačný, než je „antropomorfizácia neživého“ – pohľad prevládajúci v novodobých technicistne orientovaných koncepciách človeka. S postupujúcim vplyvom informačných technológií sa totiž na človeka a ľudskú myseľ nahliada čoraz viac ako na určitý „informačný systém“, t. j. priestor príjmu, spracovania („procesor“), uchovávaní a vyhľadávania („pamäť“) a distribúcie („sémantické siete“, „informačné kanály“ a pod.) informácií. Jeho mentálna i fyzická činnosť na poli životných úkonov či medziľudských vzťahov sa potom hodnotí ako určitý „symbolický výstup“ takýchto procesov. (Koniec koncov aj naratológovia občas hovoria o „generovaní“ príbehov.)

Než ale vyvodíme všeobecnejšie závery týkajúce sa literárneho rozprávania, vráťme sa ešte raz k Turnerovej knihe. Autor v nej poukazuje na fakt, že „metaforické“ príbehy bežného jazyka sa neformujú do určitej jazykovej podoby úplne náhodne, ale že tu fungujú určité logické princípy (príčinné a iné súvislosti brániace vzniku logického rozporu), na základe ktorých sa určité *udalosti* personifikujú do podoby *činu*. Predkladá tu vlastne svojrázny, „nepoetologický“ model vzniku a funkcie metafory. Skôr než o *metaforickosti* by sa ale v tomto kontexte malo asi hovoriť o *alegorickosti*. Máme na mysli už tradičné odlišovanie ilustratívnej *alegórie* od komplexného básnického *symbolu*, zavedené nemeckou romantickou estetikou, pričom charakteristiky symbolu sa v mnohom vzťahujú aj na metaforu.¹⁰² Alegória, symbol i metafora vždy odkazujú k niečomu „mimo seba“, v tom sa prejavuje ich zástupne znaková povaha. No zatiaľ čo básnický symbol a básnická metafora sa vyznačujú osobitými významovými odtieňmi, ktoré nemožno previesť na jednoznačné významy v pojmoch bežného jazyka (sú voči nemu *intranzitívne*), alegória je v podstate len iným vyjadrením (básnickým „zaobalením“, dalo by sa povedať) pomerne ľahko abstrahovateľnej myšlienky.

¹⁰¹ Máme tu na mysli nielen poetický mýtus klasický, ale i moderný – odohrávajúci sa často v umelecky personifikovanom priestore mesta, budovy či len postmoderne vetveného labyrintu textu a jeho diskurzu. Takto problém formuluje napr. V. Svatoň: „Mytické vlastnosti môžeme pričítať mimo jiné symbolu „mesta“, jednomu z ústredných topoi literatúry 19. a 20. storočia, v ktorých panuje ľudskými zámery nepredvídateľná proměnlivost lidských osudů, ironický dotek protikladů a přejícná či mstivá souhra náhod. Mytickou mocností se stal v povědomí básníků sám jazyk, výtvar sice lidský, ale lidmi neovladatelný, využívající básníka jako svůj orgán (hermeneutická teze i pocit básníků říká, že „řeč mluví““ (SVATOŇ, V. *Hry s řečí – rozlišování a splývání*. In *Literatura na hranici jazyků a kultur*. Ed. Vladimír Svatoň, Anna Housková. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009, s. 50).

¹⁰² Porov. GADAMER, H. G. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha : Triáda, 2003, s. 37n; porov. tiež MATHAUSER, cit. dielo, s. 89n.

Například Vítězslav Nezval v této souvislosti hovořil o dvojaké obrazotvornosti v poezii, přičemž zásadně rozlišoval mezi jednoduchým *přirovnáním* a svojbytným *básnickým obrazem*: „Kdežto u přirovnání je na první pohled jasno, která ze dvou představ, jež jsou srovnány, je představa hlavní /.../, na niž je položen důraz, jež má být přiblížena nebo vysvětlena, a která je pomocná /.../, určená toliko k tomu, aby zesílila, přiblížila nebo vysvětlila představu hlavní, u básnického obrazu tomu tak není. U básnického obrazu není představa přirovnávající podružnějšího významu než představa přirovnávaná /.../, u básnického obrazu jde o sdružení dvou představ, z nichž první i druhá, přirovnávaná i přirovnávající, mají stejnou důležitost. Obě tyto představy jsou samostatné, a třebaže následují jedna za druhou, vnímáme je, jakoby byly vyřčeny současně, jako vnímáme hudební akord, který je výsledkem současného zaznění několika tónů“.¹⁰³

Podobně rozdíl mezi *myslením* jako jedním ze způsobů obraznej projekce a skutečným *básněním* viděl aj V. Šklovskij – v už citované esejí *Umenie ako metóda* píše s preňho typickým aforistickým nádychem: „[B]ásnický obraz je jen vnějšně podoben obrazu-bajce, obrazu-myslenice, například /.../ tomu případu, kdy děvče nazývá kulatou kouli dýní. Básnický obraz je prostředkem abstrakce: dýně místo kulatého stínítka na lampu, nebo dýně místo hlavy, to je jen vydělení jedné vlastnosti předmětu od něho a neliší se ničím od hlava = koule, dýně = koule. To je myšlení, ale to nemá nic společného s poezií“.¹⁰⁴

Turner si však z literatury vybírá převážně příklady, které dokládají nepřítomnost logického rozporu ve výslednej představovej schéme. Inými slovy, uvádí také „příbehov-činy“ (např. fyzický dej *strhávania* niečoho niekým), ktoré sa premietajú do „příbehov-udalostí“ v rámci logicky pochopiteľných příčinných souvislostí (ako příklad je uvedená báseň Roberta Browninga, v ktorej vietor „Ze zlosti strhával vrcholky jilmů, / A navíc ještě trápil

¹⁰³ NEZVAL, V. *Moderní básnické směry*. Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 10-12.

¹⁰⁴ ŠKLOVSKIJ, V. *Teorie Prózy*. Prel. B. Mathesius. Praha : Akropolis, 2003, s. 11. Téma vzájomných vzťahov praktického a básnického jazyka, analytického a intuitívneho myslenia, logiky a poetiky v období moderny zjavne priťahovala práve tak literárnych teoretikov ako samotných literátov. Okrem citovaného Nezvala sa jej podrobne venuje napríklad aj Paul Valéry v rozsiahlej esejí *Poézia a abstraktné myslenie*, v ktorej spontánne dospieva k záverom v mnohom podobným dobovým úvahám ruských formalistov. Čítame tu napríklad: „[V] praktickém nebo abstraktním použití jazyka se forma, to znamená fyzická, smyslově vnímatelná složka, a samotný akt promluvy nezachovávají; forma nepřežije porozumění. Rozpustila se ve srozumitelnosti, zapůsobila, vykonala svou službu, umožnila porozumění – zemřela. A naopak jakmile tato vnímatelná forma nabývá svými vlastními účinky toho významu, který sama vyžaduje, v jistém smyslu si sjednává vážnost, jakmile jenom nechce, abychom si jí povšimli a vzali ji na vědomí, ale abychom po ní zatoužili, to znamená opakovali si ji – tu se projevuje něco nového: nepozorovaně se proměňujeme a jsme připraveni žít, dýchat, myslet podle režimu a podle zákonů, které již nepatří praxi /.../ A tak mezi básnickou formou a obsahem, mezi zvukem a významem, mezi poezií a básnickým stavem existuje určitá symetrie, rovnováha smyslu, hodnoty a působivosti /.../ Z tohoto rozboru vyplývá, že hodnota básně spočívá v nerozlučitelnosti zvuku a významu“ (VALÉRY, P. *Literární rozmanitosti*. Prel. Jaroslav Fryčer. Praha : Odeon, 1990, s. 17-23).

jezero¹⁰⁵). Tu je už vidieť isté ohraničenie, za ktoré koncept *predstavových schém* ísť nemôže, podobne ako zaň nemôže ísť ani napr. sémantika fikčných svetov – ďalšia literárnovedná oblasť, ktorá pri sprehl'adňovaní komplexne členených vrstiev literárneho textu využíva jednoduché, logicky vyvoditeľné modely (tie sa navyše aplikujú na nerovnocenné – ontologicky, hodnotovo i esteticky úplne inak štruktúrované – celky, t. j. na oblasť životnej empirie aj na tektoniku umeleckého textu¹⁰⁶).

Ponúkané konceptuálne nástroje sú totiž dostatočne pružné len na to, aby opísali a vysvetlili vzťahy vedúce k stanoveniu významotvorných princípov, ktoré v analyzovanom texte (úryvku z textu) takpovediac „fungujú, ako majú“, t. j. sú plne v súlade s vyššie uvedenými príčinnými vzťahmi prevažujúcimi v každodennej komunikácii. Práve tak by ale bolo možné uviesť dostatok príkladov z literatúry, ktoré jednoduchú funkčnosť takýchto naratívnych predstavových schém zámerne nabúravajú: pracujú totiž práve s rozpormi, ktoré vylučujú podobne názorné vysledovanie plynulej nadväznosti medzi priestorom „zdrojového príbehu“ – štruktúrovaným logikou bežnej komunikačnej praxe – a jeho cieľovej „projekcie“ prostredníctvom literárneho stvárnenia. A predsa môžu byť aj takéto za kognitívne rámce prečnievajúce texty dostatočne koherentné, aby ich bolo možné považovať nielen za esteticky, ale i významovo jednotný celok. Umelecký naratív vo svojich experimentálnych prejavoch tým, že neraz kladie fiktívnu *možnosť* nad reálnu *danosť*, nielen spochybňuje všeobecnú platnosť istých zaužívaných princípov myslenia, považovaných obvykle v jazyku každodennosti za „hotovú vec“, ale umožňuje i hlbšie zamyslenie sa nad noetickou a ontologickou platnosťou samotnej *danosti* takýchto princípov, nad pôvodom ich existencie v myslení a zmyslom ich uplatňovania v životnej praxi.

Tento moment ostatne k umeleckej literatúre priťahuje aj pozornosť fenomenológie s jej vlastnou skepsou voči poznávaniu sveta púhym objektivujúcim odtŕhaním predmetu poznania od procesu jeho poznávania či mechanickému deleniu zložiek skutočnosti na tzv. vnútorné a vonkajšie, na tie ktoré patria výhradne subjektu a tie ktoré sú ním objavované, myslené, vnímané a pod. Takéto umelecky motivované, resp. fikčné „vyradenie“ empirického sveta zo zorného poľa je totiž nielen esteticky pôsobivé, ale aj metodicky prínosné – pretože (v ideálnom prípade) ďalej spoluurčuje a podnecuje vyviazanie predstavivosti zo zabehaných noetických stereotypov: „Jestliže se správně chápe mnohoznačný smysl, lze tedy skutečně říci, je-li libo paradoxní vyjádření, a to v přísné pravdě, že *'fikce'* je živlem fenomenologie jakož i veškeré eidetické vědy, že fikce je pramenem, z něhož se živí poznávání 'věčných

¹⁰⁵ TURNER, cit. dielo, s. 48.

¹⁰⁶ Porov. vyššie citovanú štúdiu T. Koblížka.

pravd“¹⁰⁷. No zatiaľ čo kognitivist v literárnom texte zväčša *nachádza* potvrdenie svojich konceptuálnych východísk týkajúcich sa činnosti mysle, fenomenológ v ňom *hľadá* jej bezprostredne sa dávajúce eidetické základy. Vyššie uvedený model preto môže fungovať len v prípade takých literárnych textov (či presnejšie, logicky sebestačných, idiomatických úsekov textu, akýchsi abstrahovaných literárnych „sylogizmov“), ktoré umožňujú prevedenie metaforického, *cieľového* príbehu do tematicky názornej predstavy vyplývajúcej z podobne názornej (názorne zjednodušenej) predstavy o aspektoch príbehu *zdrojového*.

Opäť tak vidíme, čo sa stalo zjavným už po publikovaní prvých naratívno-morfologických prác o literatúre: že totiž výber istých schematizovaných metodologických kategórií predpokladá ich uplatnenie v určitom úzkom okruhu „idiomatických“ príkladov, za ktorým strácajú svoju platnosť, a to i napriek ich ďalšiemu možnému spresňovaniu a stratifikácii. Tak napríklad Proppovu kategorizáciu naratívnych *aktantov* je možné použiť viac menej len pri analýze kúzelnej rozprávky, modálnu schému C. Bremonda „potencialita – proces jej aktualizácie/neaktualizácie – dosiahnutie cieľa/minutie cieľa“ zas len v textoch, kde je možné presne vymedziť, čo je takouto „aktualizáciou“ či „dosiahnutím cieľa“ (ukážeme si to v nasledujúcej kapitole na rozbere románu S. Sokolova); obmedzenú platnosť má i Greimasovo delenie naratívneho priestoru na „topický“ a „heterotopický“¹⁰⁸. Práve tak i Turnerove delenie príbehov na „priestorové“ a „nepriestorové“, „telesné“ a „abstraktne“ (či „mentálne“), „s činiteľmi“ a „bez činiteľov“ a pod. má význam len pri prvom skusmom stretnutí s mnohovrstevným výpravným textom, pri hlbšom prieniku pod povrch rozprávaných príbehov (tých výsostne literárnych i príbehov nášho myslenia) sú podobné bipolárne vymedzenia neraz skôr na prít' až.¹⁰⁹

Zhrňme, čo sme sa zatiaľ dozvedeli o vzťahoch medzi myslením tzv. literárnym a neliterárnym, resp. praktickým. M. Turner hovorí o predstavových schémach v jazyku a v literatúre, ktoré sú nezlučiteľné s inými predstavovými schémami a na analýzach

¹⁰⁷ HUSSERL, E. *Ideje k čistému fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha : Oikoumené, 2004, s. 139.

¹⁰⁸ Nedostatočnú flexibilitu taxonomických konceptov, ktorá sa neraz prejavuje v strete s konkrétnym literárnym materiálom v celej jeho významovej zložitosti, ostatne priznávajú i sami kognitívni naratológovia: porov. napr. JAHN, M. *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology*, cit. vydanie, s. 449.

¹⁰⁹ Uri Margolin, koncepcii ktorého bude venovaná nasledujúca podkapitola, navrhuje o niečo odlišnú, vo svojej podstate však rovnako redukcionistickú taxonómiu *prezentácie* fikčného sveta v literárnom texte: „Každý spôsob prezentácie lze charakterizovat podle kategorií vybraných předmětů (fyzické nebo mentální objekty) a poměrů mezi nimi, míry detailu v každém z nich (zaměření na detail či schematické vzorce), upřednostňování přímé dějové prezentace, prchavých smyslových dojmů nebo sumarizace a generalizace“ (MARGOLIN, U. *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Prel. H. Zykmond. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR v nakl. Host, 2008, s. 10).

poznávacích procesov ľudskej mysle predkladá možné dôvody, prečo tomu tak je. No prechody medzi logicky príčinnou *zlučiteľnosťou* a *nezlučiteľnosťou* v literárnom jazyku sú zrejme oveľa jemnejšie, než sa nás jeho inak nesporne objavná a analyticky precízna kniha pokúša presvedčiť. Príbehy rozohrávajúce sa v každodennom ľudskom myslení a konaní bude možné považovať za *literárne* len potiaľ, pokiaľ literatúru chápeme ako mentálny priestor, ktorý je možné názorne členiť na jednotlivé naratívne idiómy. Inak povedané, pokiaľ nerozlišujeme umelecký diskurz od pragmatického jazyka bežnej komunikácie. V tom však napriek všetkým mikroštruktúrnym podobnostiam – analógiám v rovine prototypických mikropříbehov či predstavových schém – predsa len platia iné zákonitosti ako v umeleckom texte. Už základná dichotómia „ozvláštnenie“ verzus „ekonómia tvorivých síl“ (Šklovskij) sa v „druhotnom modelujúcom systéme“ literárneho textu (Lotman) prejavuje inak než v „prvotnom“ systéme prirodzeného jazyka. Ako, to sa pokúsime priblížiť v ďalších častiach práce. Než sa k nim však dostaneme, doplníme si celkový obraz o metodológii súčasnej kognitívnej naratológie ešte jedným príkladom.

1.2.4 Literárna komunikácia a informačný model „činnnej mysle“

Ešte viac sa od klasickej poetiky umeleckého textu kognitívna literárna veda vzdáľuje, keď základné naratívno-komunikačné vzťahy (vzťahy medzi rovinami implicitného autora, implicitného čitateľa, rozprávača príbehu a protagonistov jeho rozprávania) prevádza na výhradne *informačný* model. Takým je napríklad model „činnnej mysle“ U. Margolina, ktorý si môžeme predstaviť ako „subsystém mentálneho života jedinca zaoberajúci sa spracovaním informácií“.¹¹⁰ Spracovanie informácií zahŕňa niekoľko etáp: predovšetkým ich príjem, vnútorné zobrazenie, uchovávanie, vyhľadávanie a transformáciu. Literatúra je potom verbálnym spracovaním jednej alebo viacerých z týchto mentálnych činností, pričom úlohou rozprávača a postáv zahrnutých v rozprávaní je „prenos zmysluplnej informácie“.¹¹¹ Tu sa však už nahliada aj problém literárneho ozvláštnenia – chápe sa ako rozprávaním zámerne produkovaná *deficientnosť* vo fungovaní niektorých z vyššie uvedených informačne-kognitívnych procesov. Autor umeleckého naratívu – napr. moderného experimentálneho románu – čitateľa neraz zámerne „vodí za nos“ tým, že navodí určitú logicky a kauzálne koherentnú situáciu, ktorú potom nepredvídateľným spôsobom naruší (moment tzv.

¹¹⁰ Tamže, s. 4.

¹¹¹ Tamže, s. 15. Porov. tiež s. 30n.

sklamaného očakávania, o ktorom už bola reč vyššie). Opäť tak dochádza k tomu, čo ruskí formalisti nazývali „brzdením“ či „zdržovaním“ významu, ktoré narúša všeobecne platné zákony fungovania komunikácie (zákon ekonomie síl) v prirodzenom, resp. „praktickom“ jazyku. Umelecká príznakovosť podobnej deformácie zaužívaných komunikačných vzťahov vo fikčnom naratíve tak nepriamo aktivuje čitateľove predstavy o vzťahoch bezpríznakových – t. j. slúžiacich relatívne bezproblémovému prenosu informácie od jej odosielateľa k adresátovi. U. Margolin tvrdí, že jedine kognitívna literárna veda môže poskytnúť dostatočne presné nástroje na podrobnú analýzu takejto deformácie.

Načrtnutá perspektíva je sľubná. Recipient umeleckého textu často intuitívne dospieva k záveru, že rôzne jeho významové roviny vytvárajú medzi sebou určité vnútorné napätie či chvenie (v úvode sme spomínali pojmy ako „dianie“ či „pulzovanie“ významu), no chcelo by sa priblížiť k podstate problému a zistiť, čo presne sa za takýmto pocitom významovej ambivalentnosti skrýva. Pri podrobnejšej analýze podobných sémanticky zlomových momentov si už len s bezprostrednou intuíciou nevystačíme. Zdá sa, že rozbor rozprávania opierajúci sa o výsledky výskumov mentálnych procesov či o teoretické modelovanie prejavov umelej inteligencie by skutočne mohol viesť k pojmovo jednoznačnejšiemu vymedzeniu umeleckých narúšaní prirodzených komunikačných situácií, ktoré súvisia s odchýlkami od bežne zaužívaného fungovania jazyka a mysle.

Vyvstáva tu ale hneď niekoľko problémov. Jednak je neraz dosť ťažké s istotou tvrdiť, ktoré z podobných „odchýlok od normálu“ tvoria skutočný rozprávačský zámer, takže je možné považovať ich za interpretačne relevantné. J. Mukařovský v známej štúdií o zámernosti a nezámernosti v umení¹¹² dokazoval, že je často prakticky nemožné rozlíšiť skutočný autorský zámer od nevedomeného (či dokonca nechceného) narušenia sémantickej koherencie textu. (To bol koniec koncov jeden z hlavných dôvodov, prečo ako jeden z prvých od snáh o odkrývanie autorského zámeru – v psychologickom zmysle – úplne upustil a pozornosť sústredil výhradne na významové momenty produkované vnútornou štruktúrou textu.) Čitateľské predstavy o tom, ktoré narúšania komunikačných noriem naratívu možno považovať za plody umeleckého ozvláštnenia, a ktoré majú pri odkrývaní jeho sémantiky len podružný význam, však nenesú len individuálny charakter, ale súvisia aj s historicko-kultúrnym vývojom spoločnosti. Čo jedna generácia čitateľov prejde v texte bez povšimnutia, druhá môže považovať za umelecky príznakové, a naopak. Kognitivistí k diachrónnym otázkam čitateľskej recepcie väčšinou neprihliadajú.

¹¹² MUKAŘOVSKÝ, J. „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In tenže: *Studie I*. Brno : Host, 2007, s. 353-388.

Okrem toho, ak sa vrátíme z roviny recepcie späť do roviny textu, tam kde sa kognitívna naratológia zameriava na mentálne prejavy rozprávača a postáv, ktoré sa na celkovom dianí významu bezprostredne podieľajú len málo, ak vôbec, presahuje opäť perspektívou svojho záujmu sféru umelecky znakovú a sklzá do sféry čisto psychofyzickej. Mukařovský síce nestotožňoval *zámerné* momenty textu s *estetickým* a *nezámerné* s *mimoestetickým* účinkom, významové hry zámernosti a nezámernosti sa však môžu uskutočňovať len do tej miery, do akej sa podieľajú na celkovom zmyslovom dianí textu ako celku. Inak povedané, na netriviálne pochopenie intencie umeleckého textu (jeho „sémantického gesta“) majú vplyv práve tak momenty podieľajúce sa na celkovej jednote jeho zmyslu, ako aj tie, ktoré idú proti nej.¹¹³ Kognitivistí však, zdá sa, pertraktujú umelecký text takým spôsobom, ktorý nie je ani *za* interpretačnú tvorbu významovej jednoty jeho jednotlivých prvkov, ani *proti* nej (ako to robia napr. dekonštruktivistí), ale stoja akosi *mimo* ňu. Míňajú sa s ňou totiž už svojím apriórnym nezaujmom o možnosti sémantického sklbenia jednotlivých čiastkových otázok, navodzovaných textom, súhrnom textov či vyššími kultúrnymi jednotkami, ktoré z dôvodu ich štruktúrnej povahy možno ponímať ako texty.

Ďalší problém súvisí s možným uplatnením kognitivistických metód v interpretačnej praxi, konkrétne s ich účelnosťou pri skúmaní takmer výhradne len tých momentov výpravného textu, ktoré podľa vyššie uvedených kritérií možno označiť za *informácie* (M. Jahn v tejto súvislosti hovorí o *dátach vedomia* – *consciousness-data*¹¹⁴). Pri odkrývaní sémantických vrstiev textu je však iste nutné brať do úvahy aj prvky v ňom explicitne neprítomné, prihliadať aj k miestam „sémantickej nedourčenosti“.¹¹⁵ A ak je určitá zložka pre pochopenie významu rozprávania nevyhnutná, a pritom sa v ňom v explicitne vyjadrenej verbálnej forme nenachádza (je možné doplniť si ju len aktívnou interpretačnou spoluúčasťou zo strany čitateľa), potom je ťažko možné považovať ju za jednoznačne analyzovateľnú *informáciu*, ktorá by umožňovala vyššie uvedené typy spracovania. Nástroje kognitívnej naratológie sú tak uplatniteľné len v tých textových celkoch, kde je riešenie problémov závislé od explicitne zrejmého členenia a usporiadania informácií (tzn. od ich „príjmu, vnútorného zobrazenia, uchovávanía, vyhľadávania a transformácie“). Hoci pojem komunikácie v sebe nutne subsumuje aj pojem informácie, *literárna komunikácia* je nesporne

¹¹³ Tamže, s. 386-387.

¹¹⁴ JAHN, cit. dielo, s. 445n.

¹¹⁵ Povedané slovami F. Vodičku: „Při rozboru významové a tematické stránky musíme totiž mít na mysli nejen to, co je v díle jednoznačně sděleno, ale i to, co umožňuje mnohoznačný výklad, a konečně i to, co v díle vysloveno není. /.../ Právě povaha estetického znaku umožňuje, že čtenář může do díla promítat skutečnosti, které sice v něm nejsou, ale které v něm býti mohou. Naproti tomu rozdíly mezi skutečností, jež nás obklopuje, a významovou skutečností díla umožňují estetické prožívání díla“ (cit. podľa FOŘT, B. *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. Brno : Masarykova univerzita, 2008, s. 80-81).

priestorom diania udalostí a vedomých i nevedomých pochodov, pohnútok, zámerov či len ich náznakov, ktoré sú na jednoznačne kategorizovateľné informácie neprevoditeľné.

Kognitivistí chápu jednotlivé mentálne procesy rozprávača a ostatných protagonistov naratívu ako mimetické zobrazenie empiricky skutočných (a ak nie skutočných, tak aspoň možných, t. j. reálne predstaviteľných) procesov fungovania ľudskej mysle a vedomie recipienta potom ako určité pole, v ktorom sa rekonštruujú („dekódujú“) časopriestorové vzťahy textu podľa istého autorského návodu: „Příběhy kódují mentální zobrazování, jimiž získává svět, o kterém se mluví, konkrétní prostorovou strukturu. Narativní doména je pak prostoročasová oblast vystavěná vypravěčem příběhu, který užívá diskursivní pokyny, aby umožnil recipientům rekonstruovat tutéž prostoročasovou zónu.“¹¹⁶ Neberie sa pritom príliš do úvahy fakt, že istý osamote stojaci prvok literárneho textu (v danom prípade prvok základných kognitívnych kompetencií rozprávača a protagonistov príbehu) ešte nemusí byť nositeľom významu, stáva sa ním až v spätosti s ďalšími – výpravnými aj inými – prvkami textu. Bez nich sa výroky o jeho sémantickej povahe mihnajú účinkom. Opäť nás to vracia k akcentovaniu špecifickej roly básnického jazyka, ktorý „je sice v jistém smyslu totožný s jazykem každodenní lidské komunikace, ale tím, že jako *materiál* při „vstupu“ do literárního díla podléhá specifickým *postupům* zpracování, se jeho sémantika v rámci literárního díla jako celku zcela mění.“¹¹⁷

Platí to aj pre výpravné diela objavujúce sa s nástupom moderny a po nej, v ktorých je tradičná súdržnosť funkčných prvkov a rovín rozprávania (vzťahy rozprávač – postavy – prostredie a pod., ale aj komunikačné vzťahy autor – čitateľ) zámerne oslabovaná či, ako si všíma M. Drozda pri porovnávaní Leskovových a Remizovových próz, tieto naratívne roviny sa vyznačujú čoraz väčšou mierou vzájomnej „zástupnosti“.¹¹⁸ Aby sme pochopili, čo presne M. Drozda pojmom *zástupnosti* myslí, odcitujme rozsiahlejšiu pasáž z jeho knihy *Narativní masky ruské prózy*. Lepšie tak vynikne rozdiel medzi chápaním literárnej komunikácie ako púheho prenosu a kumulácie informácie od celostného nahliadania štruktúrnych súvislostí medzi jednotlivými komunikantmi a komunikátom. Citácia je z kapitoly venovanej rozprávačskej kategórii, ktorá sa najčastejšie označuje ako *skaz*¹¹⁹: „Splynutí skazu s vnitřní řečí postavy vedlo také u Remizova k přesunu ve vztazích mezi formálními a reálnými komunikačními dvojicemi [myslí sa tým komunikačné vzťahy medzi rozprávačom a

¹¹⁶ HERMAN, D. *Přirozený jazyk vyprávění*, cit. vydanie, s. 11.

¹¹⁷ FOŘT, cit. dielo, s. 11.

¹¹⁸ Porov. DROZDA, M. *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému (Kapitoly z historické poetiky)*.

Praha : Univerzita Karlova, 1990, s. 103-126.

¹¹⁹ Problematike *skazu* sa podrobnejšie venujeme v štvrtej časti tejto práce.

čitateľom z jednej strany a rozprávačom a postavami z druhej – M. P.] a predmetom vyprávění (hrdinou). Leskovův skaz je vždy založen na napětí, pramenícím z nesourodosti těchto složek. U Remizova se také utváří určité napětí, ale má jiné zdroje. U něho se shoduje zkušenost všech účastníků vyprávění, formálních i reálných, včetně hrdiny jako nositele samomluvy. Zdrojem napětí je kolísání textu mezi třemi situacemi promluvy: samomluvou, poslechem a četbou. Protože vyprávění je při shodě v interpretaci obsahu určeno zároveň hrdinovi (samomluva), posluchači (skazové signály) i čtenáři (tištěná podoba textu), na tomto pozadí se obnažuje rozdílnost komunikačních situací, mezi nimiž text kolísá. Samomluva a skaz se liší kontrastem „soukromé – kolektivní“, ale shodují lokalizovaností. Avšak hledisko čtenáře proměňuje obě lokalizované polohy, jak intimní, tak kolektivní, v hledisko univerzální. Proto je Remizovovo vyprávění tak úpěnlivě existenciální. Remizovův skaz je tedy založen na vzájemné zástupnosti vypravěče, hrdiny, posluchače, čtenáře i na ambivalentní zástupnosti všech textem modelovaných komunikačních situací. Obnažená vzájemná zástupnost jednotlivých rovin a složek jeho prózy prozrazuje příslušnost autora do epochy moderny, která zahájila uvolňování a obnažování vazeb uvnitř struktury uměleckého textu“.¹²⁰

Takáto *zástupnosť* a jej významové funkcie sa môžu vyjaviť len vo vzájomných súvislostiach v rámci konkrétneho diela (či naprieč viacerými autorovými dielami, ako to robí práve M. Drozda), mimo ne zostávajú nepovšimnuté alebo prinajmenšom nepochopené. Práve tak aj mentálna a fyzická činnosť rozprávača, implicitného autora či jeho hrdinov sa stáva skutočným *príbehom* s relevantným významom až v súhrnnej recepcii celkových sémantických súvislostí aktu rozprávania (napr. vyššie spomenuté funkčné vychyľovanie z jeho *textuálnej* podoby do podoby *verbálnej* a zase späť). Sama osebe je totiž len čisto vonkajším psychofyzickým prejavom – na hlbšom význame nezainteresovanou rečou mysle a tela. A tá v nás ako čitateľoch môže nanajvýš navodiť dojem rozpoznania podobného, z vlastnej životnej praxe viac či menej známeho psychofyzického výkonu.

Základná požiadavka celostného porozumenia textu, odkrývanie v ňom explicitne obsiahnutých i ním len evokovaných významov v neustálych nárysoch hermeneutických kružníc, preto zostáva v platnosti aj po rezignovaní na dnes už iste neudržateľné nároky na rekonštrukciu či „reštaurovanie“ (Gadamer¹²¹) pôvodného autorského zámeru a pôsobenia dejinných súvislostí. Tie jednoducho musia zostať za „svetom textu“ (Ricoeur), v poli záujmu

¹²⁰ Tamže, s. 117-118.

¹²¹ Gadamer v tejto súvislosti ironizuje podľa neho nezmyselné snahy historizujúcej romantickej hermeneutiky „reštituovať a reštaurovať minulý život“ (GADAMER, H. G. *Pravda a metoda I: nárys filozofickej hermeneutiky*. Praha : Triáda, 2010, s. 155-158).

iných vedných smerov, než sú tie zaoberajúce sa primárne literatúrou: „Svět textu, o kterém mluvíme, tedy není světem každodenní mluvy. Tento svět vytváří nový druh odstupu, který bychom mohli nazvat odstupem skutečnosti od sebe samé. Je to odstup, který vnáší fikce do našeho poznávání skutečnosti. Jak už jsme řekli, vyprávění, povídka i báseň nejsou bez reference. Avšak mezi tím, na co odkazují, a věcí, na kterou odkazuje každodenní mluva, zeje trhlina; skrze fikci a poezii jsou v každodenní skutečnosti otevírány nové možnosti bytí-ve-světě. Fikce a poezie jsou zaměřeny na bytí, a to ne již v modalitě bytí jako danosti, nýbrž v modalitě moci-být. Takto je vlastně každodenní skutečnost proměněna, a to díky tomu, co můžeme nazvat imaginativními variacemi, které literatura vytváří o skutečném.“¹²²

Z toho, čo sme si doteraz povedali, by malo byť zřejmé, nakoľko sú kognitívne modely súčasnej naratológie chápaniu literatúry v perspektíve takýchto „imaginatívnych variácií“ vzdialené. Básnikové zotrvávajú vo svete umeleckej imaginácie a možnosť jeho interpretačne objavnej projekcie do živého literárno-komunikačného diania medzi textom a jeho recipientom sa týmto typom uvažovania o literatúre redukuje na prostú časopriestorovú predstavivosť – významovo nutne sploštenú, aby mohla plniť nároky „kvantifikovateľnosti“ v súradniciach mentálnych schém a informačno-štatistických diagramov.

1.2.5 Kognitívna revolúcia v perspektíve štrukturalistickej tradície

Domnievame sa, že najviac zohľadňujú literárnosť umeleckého rozprávania (tzn. schopnosť vyviazať zobrazované z obvyklých predmetných vzťahov a ich začlenenie do úplne nových, danému textu jedinečných súvislostí) tie literárno-komunikačné prístupy, v ktorých sú jeho kognitívne stránky síce v nemalej miere reflektované, nepredstavujú však jediný uhol pohľadu, spolu s nimi sa berú do úvahy aj ďalšie dôležité aspekty naratívu. Takými boli už formalistické a rane štrukturalistické výskumy literárnych postupov (rus. „prijomy“). Kognitivisty sa k tejto tradícii hlásia, zároveň sa však snažia o prekonanie metód považovaných podľa nich už za zastarané. Pokúsme sa teda na základe vyššie uvedeného zhrnúť niektoré podobnosti a rozdiely tzv. tradičných a nových prístupov k sémantickému potenciálu umeleckého rozprávania.

Ako formalizmus a štrukturalizmus, tak aj kognitívna naratológia poväčšine odhliadajú od historického a sociokultúrneho pozadia textov, zameriavajúc sa predovšetkým na vnútrotextové a intertextové možnosti generovania významu. No v zdanlivej podobnosti sa

¹²² RICOEUR, P. *Úkol hermeneutiky : eseje o hermeneutice*, cit. vydanie, s. 38-39.

skrýva podstatný rozdiel. Ruskí formalisti „formou“ chápali významotvorné literárne postupy, ktorých spôsob výberu a usporiadania má priamy (dovtedy málo reflektovaný) vplyv i na obsahovo-tematickú stránku textu. Zároveň sa zdôrazňovalo, že textové významy nevznikajú v jednej či druhej rovine (t. j. v rovine *formy* či *obsahu* – až neskôr sa prešlo k zavedeniu menej dvojzmyselných termínov *fabula* a *sujet*, ešte neskôr *príbeh* a *diskurz* a pod.¹²³), ale kumulujú sa ako ich korelačný pomer.

Naproti tomu kognitivisti tým, že prikladajú taký malý význam individuálnej výstavbe sujetu, jeho štylisticko-kompozičným aspektom, a prevádzajú komplikované zákonitosti sujetovej roviny do názorne uchopiteľného modelu – v podstate akejsi ideálnej fabuly (opäť podobnosť so sémantikou fikčných svetov) –, narúšajú vlastnú významotvorbu jedinečnej kompozičnej štruktúry konkrétneho naratívu. Syntagmatiku sujetovej roviny však nie je možné ignorovať už len z toho dôvodu, že „i *syžet*, jakožto aktuální narativní posloupnost, je nedílnou součástí tvoření příběhů. *Syžet* jako takový uděluje rámcům příběhu jakožto *fabule* rámce skutečných narativů. ... *Syžet* operuje v rámci podmínek a cílů konkrétního narativního provedení a může restrukturovat, rozvolnit, de-centrovat nebo naprosto převrátit logické spoje událostí. ... Přes *syžet* se příběh otevírá nejrůznějším nedějovým materiálům a diskursivním formám jako prvkům své stavby.“¹²⁴

Z podobných dôvodov je sporná aj proklamovaná nadväznosť súčasných kognitívnych naratológov na vlastnú „materinskú základňu“ štrukturalizmu. Súvisí to s ich až príliš širokým chápaním príbehovosti a s ňou súvisiacej narativity. Naproti tomu zakladatelia dnes už klasickej štrukturálnej naratológie (Propp, Genette, Bremond, Todorov, Barthes a ďalší), nech by sa ich definície príbehu akokoľvek líšili, nepovažovali zaň ľubovoľnú sekvenciu navzájom nadväzujúcich udalostí. Ostatne, ako pripomína práve citovaný E. Volek, už Aristotelova *Poetika* určila, že príbeh musí tvoriť istý dejový celok (*mythos*), vytvárajúci dojem *úplnosti* na základe *pravdepodobnosti* alebo *nutnosti*.¹²⁵ Naratológia druhej polovice 20. storočia potom podľa Voleka na Aristotelov koncept nadviazala a chápala *príbehovosť* ako neustále prelínanie medzi navodením dojmu dejovej harmónie a jeho oslabovaním (v podobe konfliktu, kolízie, tragickej katastrofy a pod.): „Príbeh pak jednoduše není jakýkoli narativ; je to konfliktní, dialogický narativ, který se zaměřuje na zrušení protikladu. ... Dialogismus, který Michail Bachtin ... viděl jako základ moderního, takzvaného polyfonního románu, je tak

¹²³ Podrobnejšie sa pri týchto rozdeleniach pristavíme v nasledujúcej kapitole.

¹²⁴ VOLEK, E. „Narativ, mýtus, historie a jiné f(r)ikce: modelování příběhu po strukturalismu.“ In *Vyprávění v kontextu*. Ed. Alice Jedličková, Ondřej Sládek. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 33-34.

¹²⁵ „Aristotelés používá *mythos* k rozlišení mezi literárním narativem, který tvoří celek, a akcí, která se objevuje v realitě, či zprávou o ní, která nemusí vytvořit celek“ (tamže, s. 19).

hluboce zakořeněn v samotném uspořádání příběhu a je též chycen do pastí jeho zakončení.¹²⁶ No ani vonkajší rámeček príbehu nie je možné ukotviť ľubovoľne. Súvisí s už spomínanou paradigmou doby, „víziou sveta“ či „kolektívnym vedomím“ (porov. vyššie) ako jeho štruktúrneho pozadia: „hranice príbehu netvoří prostě jakýkoli začátek a jakýkoli konec, nýbrž tyto hranice jsou ve svých sémantických hodnotách postaveny jako funkčně ekvivalentní. Tato ekvivalence je paradigmatická a závisí na jistých kulturních kódech a dobových normách“.¹²⁷ A tak keď sa pojem príbehu rozširuje na prakticky akúkoľvek (v podstate len priamymi kauzálnymi spojmi motivovanú, v širšom literárnom ani mimoliterárnom kontexte neukotvenú) fyzickú či mentálnu činnosť, vytráca sa zo zreteľa práve tento „dialóg protikladov“.

A ešte jedna vec. Domnievame sa, že pri skúmaní naratívnych momentov v literárnej komunikácii treba brať do úvahy aj subjektívny prístup k *príbehovosti*. Ten súvisí s individuálnym chápaním tvaru, štruktúry udalosti, so samotnou podstatou toho, čo ten ktorý komunikant rozumie pod pojmi *tvar* a *udalosť*: čo tvorí vznik, priebeh a zavŕšenosť udalosti, čo ešte je a čo už nie je významovou súčasťou daného tvaru a pod. Inými slovami, čo ešte možno považovať za *náhodnú* sprievodnosť javov a udalostí, a čo už tvorí *príznakovú* súvislosť medzi nimi. Na celkovom povedomí o takpovediac vonkajšej podobe určitej udalosti sa nesporne podieľajú aj individuálne predstavy o tom, kam asi smeruje vo svojom zavŕšení, pričom tieto predstavy nemusia mať nejakú konkrétne vyhranenú podobu. Môže ísť len o niekde na okraji vedomia uviaznuté tušenie, že udalosti „nabrali svoj smer“, a my ako čitatelia vedení rôznymi predpokladmi a očakávaniami nevdojak „predjímame“, ktorá z tušených možností sa nakoniec zrealizuje.

Neuvedomovanie si podobných komunikačných súvislostí pri interpretácii naratívu má potom neblahé dôsledky. Ak sa totiž kognitívne aspekty určitého fyzického alebo mentálneho deja vyviažu zo sujetovo-diskurzívnych vzťahov, potom takýto dej v podstate prestáva byť literárnym *znakom*. Neodkazuje už totiž k ďalším významom (intratextovým či intertextovým), ktoré by sa naň viazali. Ak ešte možno v takomto prípade hovoriť o znakovej povahe takýchto izolovaných naratívnych prvkov, netvorí ich už „symbolickosť“, ale takmer výhradne len ich „alegorickosť“ či – v peirceovskom ponímaní – „indexovosť“, t. j. symptomatický poukaz na neuropsychologické aspekty ľudskej mysle. Fungujú tak už len ako

¹²⁶ Tamže, s. 21. Ani vonkajší rámeček príbehu nie je možné ukotviť ľubovoľne. Súvisí s vyššie spomenutou paradigmou doby („víziou sveta“) ako jeho štruktúrneho pozadia: „hranice príbehu netvoří prostě jakýkoli začátek a jakýkoli konec, nýbrž tyto hranice jsou ve svých sémantických hodnotách postaveny jako funkčně ekvivalentní. Tato ekvivalence je paradigmatická a závisí na jistých kulturních kódech a dobových normách“ (tamže, s. 28).

¹²⁷ Tamže.

istý špecifický mentálny konštrukt, ktorého názorné prejavy nachádzame v jazyku, medziiným i v jazyku literatúry. Heuristický prínos kognitívnej naratológie – prínos, ktorý sa budeme snažiť na nasledujúcich stranách čo najlepšie využiť – tak podľa nášho názoru pramení predovšetkým z tých prístupov k literárnemu rozprávaniu, ktorým odhaľovanie čiastkových mentálnych aspektov v analýzach jednotlivých komunikantov neslúži za konečný cieľ, ale len za jeden z krokov k pochopeniu jeho celkovej významovej dynamiky.¹²⁸

1.2.6 Načo je nám kognitívna naratológia?

Metodologický aparát modernej naratológie a z nej čerpajúcich kognitívnych smerov dnes už zrejme nemôže ignorovať nik so serióznymi interpretačnými zámermi vo vzťahu k výpravnému textu. Zvlášť užitočnými sa zdajú byť napríklad funkčné vymedzenia naratívnych rovín textu (otázky jeho vnútorného ontologického členenia – čo to znamená, že niektoré roviny príbehu sú vnímané ako „fiktívnejšie“ než iné?), poznávacie aspekty pri vnímaní literárneho časopriestoru či zaostrenie na spôsoby, akými sa pojmová kategorizácia skutočnosti odráža v čitateľskej recepcii. Hermeneutická metafora o splývaní horizontov textu a čitateľskej skúsenosti je tu vlastne prevedená do pomerne jednoznačnej otázky: Čo sa deje v našej mysli pri recepcii textu a formulovaní jeho významu?

Komplexný prístup k literárnemu naratívu však zároveň predpokladá zohľadnenie nielen jeho sémanticko-gramatických aspektov, homologizujúcich štruktúrne vlastnosti esteticky i významovo rôznorodých celkov textu do jednotnej podoby, ale i prihliadanie k aspektom, ktoré podobné taxonómie nemôžu nikdy plne obsiahnuť: k charakterizáciám, ktoré v tradičnej poetike zvykli spadať pod zastrešujúci pojem individuálneho *štýlu*.

¹²⁸ K takým patrí napríklad štúdia U. Margolina s názvom *O uplynulém, uplývajícím a nadcházejícím: temporalita, aspektualita, modalita a povaha literárního vyprávění* (MARGOLIN, cit. dielo, s. 39-80). Autor sa v nej venuje spôsobom rozvrhovania (na strane rozprávača) a zmysluplnej rekonštrukcie (na strane čitateľa) časovej perspektívy v modernej výpravnej literatúre. Vyberá si texty, ktoré mu slúžia ako modelové príklady retrospektívneho, aktuálneho a prospektívneho rozprávania, pričom si všíma najmä tie kompozične, štylisticky i myšlienkovito zložitejšie, významne presahujúce preferovanie jediného gramatického rámca minulého, prítomného či budúceho slovesného času. Z modernej lingvistiky potom preberá tzv. časovo-aspektuálne-modálny rámec a prispôsobuje ho vlastným heuristickým potrebám. Každý rozprávačský akt referovania v jeho naratívnom modeli zahŕňa tri aspekty: 1.) temporálnu situovanosť určitej udalosti, deja či stavu voči aktu rozprávania (udalosti minulého, prítomného alebo budúceho); 2.) zavŕšenosť alebo nezavŕšenosť takejto udalosti; a 3) modálny postoj rozprávača voči vlastnému aktu prehovoru (istota, neistota, negácia, pranie, prikaz a pod.). Vzájomná kombinácia týchto prvkov umožňuje množstvo naratívnych variácií, ktoré Margolin vyvodzuje z konkrétnych literárnych textov. (Postupuje tak opačným smerom než už spomínaný M. Jahn, ktorý vytvára ideálny, čisto deduktívny model, zahŕňajúci všetky logicky možné naratívne konfigurácie.) Tejto štúdii vďačíme za niektoré postrehy, na ktoré odkážeme v ďalšom texte.

Naratológovia radi predkladajú ideálne modely literárno-komunikačných väzieb, ktoré majú byť vyčerpávajúcim opisom všetkých možných situácií a významových súvzťažností. Len málokto z súčasných predstaviteľov kognitívnej literárnej vedy sa však podujme i na pomerne riskantný krok overovania takýchto princípov v praxi, na analýze konkrétnych umeleckých textov. Ak tak predsa učiní, vyberá si často len tie momenty, ktoré nie sú ani tak overením modelových hypotéz, ako skôr už vopred ich potvrdením. Pritom môže ísť o východiská, ktoré sú značne redukcionistické a v skutočnosti reflektujú len mizivé percento literárnych textov. Málo sa pritom berie do úvahy fakt, že pravidlá interpretačnej hry, adekvátnosť a mieru použitia toho ktorého konceptuálneho prístupu či pojmového aparátu v odkrývaní textových a intertextových významov neurčuje len *interpretujúci*, ale aj *interpretované*, t. j. sám literárny text v jeho nezameniteľnej, metodologicky nepredvídateľnej podobe. A koniec koncov, vlastne ani fakt, že literatúra je vo svojej podstate predovšetkým prejavom sociokultúrnym a estetickým, a nie psychofyzickým.¹²⁹

Vraciame sa k východiskám načrtnutým v úvode kapitoly. Vyššie uvedená vzorka súčasných kognitivistických náhľadov, hoci nemohla predstaviť novo sa vytvárajúcu literárnovednú disciplínu v celej jej šírke a prejavoch, mala poskytnúť určité zamyslenie sa nad možnosťami a dôsledkami koncipovania zdanlivo paralelných, v skutočnosti však v mnohých ohľadoch protichodných náhľadov na dianie významu v literárnom rozprávaní. Mala tiež načrtnúť isté predpoklady začlenenia podobných čiastkových výstupov do širšej (rodovo vyššej) oblasti hermeneutickej, ktorá chápe literárnu komunikáciu ako priestor bezprostredného stretávania sa dvoch neustále sa pohybujúcich horizontov – horizontu individuálnej čitateľskej skúsenosti s historicky premenlivým horizontom „sveta textu“ (porov. vyššie).

Možnosť *porozumenia* tomuto svetu a zároveň možnosť *sebaporozumenia* a neustáleho *sebaprekráčovania* – tieto dva predpoklady sú v hermeneutike nerozlučne späté – však vyžaduje, že budú zachované minimálne dve podmienky. Prvou je uznanie dejinne individuálnej *inakosti* napísaného: nemožnosť úplného sémantického „prepisu“ či „prekladu“

¹²⁹ Kognitivistí, ktorí tento názor nezdierajú, sa pokúšajú prispieť k sporom o povahe literárneho vývoja medzi zástancami imanentných vývojových princípov a sociálno-historickej determinovanosti vlastnou formuláciou problému. Podľa nich je nesporné, že zmeny v dejinách kultúry (a tým i v dejinách literatúry) sú do značnej miery podmienené evolučnými zmenami vo fungovaní poznávacích procesov ľudskej mysle. Kognitívne, evolučné a neuropsychologické modely sa tak podľa nich môžu „významne podieľať na produktívnom a komplexnom rozširovaní metodológií literárnej a kultúrnej histórie“, pričom jedným z takýchto prínosov môže byť aj „vymedzenie modelov mentálnych operácií, ktoré ovplyvňovali spisovateľov starších historických období“ a ich porovnanie so „súčasnými paradigmami kognitívnej neurovedy“ (RICHARDSON, A. - STEEN, F. F. *Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction*, cit. vydanie, s. 6 – prel. M. P.).

v čase nám vzdialeného textu do diskurzu súčasnosti, zachovanie tohto základného napätia.¹³⁰ Druhou podmienkou je uznanie estetického charakteru napísaného. Zachovanie pojmu *krásna* totiž zjavne nie je len samoúčelným reliktom filozofickej estetiky a tradičnej (rozumej „predkognitívnej“) poetiky. Práve ono je tým, čo umožňuje nezabúdať na radikálnu inakosť istej epochy s jej chápaním estetického v porovnaní s prevládajúcimi estetickými názormi či paradigmatom súčasnosti. A čo je ešte dôležitejšie, je tým, čo jedine umožňuje skutočné sebaopoznávanie na pozadí literárnej komunikácie, skutočné i napriek tomu (či práve preto), že je vlastne sebaopoznávaním na pozadí „neskutočného“, umelecky fiktívneho.

Ako sme sa pokúsili ukázať, obe tieto podmienky spĺňa kognitívne zameraná poetika len veľmi okrajovo, ak vôbec. S prvou sa míňa, keď potiera osobitosti rozprávania ignorovaním základných rozdielov medzi dejinne podmienenou inakosťou v čase nám vzdialeného sveta textu a aktuálnym svetom jeho recipienta, resp. pokúša sa toto napätie rozpustiť v analýzach výhradne poznávacích procesov prebiehajúcich v mysli rozprávača literárneho príbehu a jeho protagonistov či v mysli ideálneho autora a jeho čitateľa. Tam kde sa analýzy týchto procesov nesúbia s ich interpretačným ukotvením v jedinečnej štruktúre textu, takmer už prestávajú byť literárnovedným výkladom a stávajú sa len akousi psychologickou „kazuistikou“. Voči druhej podmienke potom hreší vtedy, keď úplne odhliada od bytostne znakovkej povahy umeleckého rozprávania, a všetku kompozičnú a štylisticko-figuratívnu zložitnosť textu transponuje na púhe alegórie či paraboly psychofyzických činností mysle a jej konceptuálnych („literárnych“ len v úvodzovkách) prejavov. Inak povedané, špecifická znakovosť umeleckého textu sa tu skúma z rovnakého uhla pohľadu ako verbálna obraznosť („symbolickosť“) bežnej životnej praxe, takže namiesto obohatenia druhého z týchto hierarchicky nerovnocenných regiónov bytia dochádza v konečnom dôsledku k ochudobneniu toho prvého.

No cieľom tejto kapitoly nebolo spochybňovať legitimitu kognitivistických metód ani presadzovať platnosť určitých teoretických perspektív na úkor iných. Ved' každý teoretický model má už z podstaty zvolených metód obmedzený rozsah svojej pôsobnosti. Išlo nám tu skôr o to ujasniť si, do akej miery môžu byť teoretické nástroje predpokladajúce *exaktnosť* svojho uplatnenia vo vzťahu k čomusi tak *neexaktnému*, ako je umelecká literatúra, užitočné

¹³⁰ „Přiměřenost všeho poznávajícího poznávanému se vpravdě nezakládá na stejném druhu bytí, nýbrž získává svůj smysl ze *zvláštnosti* způsobu bytí, který je oběma společný. Jejich způsob bytí spočívá v tom, že poznávající ani poznávané nejsou „ontické“, „výskytové“, nýbrž „historické“, tj. vyznačují se *dějinností* jako *způsobem svého bytí*“ (GADAMER, H. G. *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*, cit. vydanie, s. 233). Podobne toto napätie medzi poznávajúcim a poznávaným na pozadí literárnych dejín chápe aj W. Iser: „Estetická zkušenost navíc odhaluje historicitu vědění, jež skýtá umělecké dílo, a kromě toho vytváří ponětí o habituální podmíněnosti našeho vlastního vědomí“ (ISER, W. *Jak se dělá teorie*, cit. vydanie, s. 52).

aj pre zdanlivo opačný (v skutočnosti však len pulzujúci medzi oblasťami „vysvetlenia“, *Erklären*, a „porozumenia“, *Verstehen*) náhľad filozofickej hermeneutiky.¹³¹ Domnievame sa, že sklbenie mikroskopického záberu kognitívnej naratológie so základnou požiadavkou hermeneuta smerovať skrze porozumenie textu predovšetkým k porozumeniu samému sebe a svojmu bytiu vo svete („veškeré takové rozumění je nakonec rozuměním si“¹³²) určite nie je nemožné. Je pritom ale dôležité nezabúdať, že hoci oddelovanie poznávacích stránok textu od estetických (Ricoeurova „exteriorizácia udalosti vo význame“) si nikdy nemôže nárokovať absolútnu platnosť. Veď napätie medzi oboma pólmi charakterizuje veľkú časť modernej literatúry – nevynímajúc texty, ktoré si, ako si ukážeme v nasledujúcich kapitolách, so stieraním podobných rozdielov zámerne pohrávajú.

¹³¹ „Pochopiť význam, ktorý mieni hovoriaci, a pochopiť význam výpovede, to je kruhový proces. Vznik vysvetlenia ako autonómneho procesu vychádza z exteriorizácie udalosti vo význame a završuje sa písaním a generatívnymi literárnymi kódmi. V dôsledku toho sa chápanie, smerujúce viac k intencionálnej jednote diskurzu, a vysvetlenie, smerujúce viac k analytickej štruktúre textu, stávajú oddelenými pólmi rozvinutej dichotómie. /.../ Potom možno pojem interpretácie aplikovať nie na zvláštny prípad chápania, a to chápania písomných výrazov života, ale na celý proces, ktorý zahŕňa tak vysvetlenie, ako aj chápanie“ (RICOEUR, P. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Prel. Zdeňka Kalnická. Bratislava : Archa, 1997, s. 100-101).

¹³² GADAMER, H. G. *Pravda a metoda*, cit. vydanie, s. 232.

DRUHÁ ČASŤ: ČASOPRIESTOR V LITERÁRNOM ROZPRÁVANÍ A ZA JEHO OKRAJMI

Podrobme teraz vyššie predstavené teoretické modely interpretačnej praxi. V nasledujúcich dvoch kapitolách si ukážeme dva možné prístupy k problematike fikčného časopriestoru ako výstavbovo-sémantickej zložky, bez ktorej sa nezaobíde žiadne literárnomelecké rozprávanie. Prvý pohľad (kapitola 2.1) bude viac orientovaný na text a budeme pri ňom narábať prevažne kategóriami naratológie a literárnej semiotiky. V Ricoeurom navrhovanom trojčlennom modeli literárnej komunikácie by teda zodpovedal druhej fáze, *mimésis II*, ako naratívnej *konfigurácii* textu. Dotkneme sa tu aj niektorých kognitívnych aspektov literárneho a mimoliterárneho rozprávania z predchádzajúcej kapitoly. V tejto perspektíve budeme interpretovať román súčasného rusko-kanadského prozaika Sašu Sokolova *Škola pre hlupákov*. Inšpirovaní Ricoeurovými úvahami nad modernistickými projektmi „románu času“, pokúsime sa o rozbor románu času postmoderného.

V kapitole 2.2 nám pôjde o nahliadanie fikčnosti a fikčnej temporality zo širšieho pohľadu. Z imanentného sveta literárneho textu vykročíme do sveta historického, konkrétne do sveta kolidujúcich utopistických a antiutopistických koncepcií v cárskom Rusku tesne pred Októbrovou revolúciou a po nej. Z bohatého amalgámu historických, historicko-filozofických aj výsostne fikčných (hranice medzi týmito polohami sa opäť ukážu ako veľmi nepevné) textov sa tak pokúsime vyťažiť istú dominantnú symboliku či, opäť slovami Ricoeura, „symbolickú artikuláciu“ epochy. *Čas narácie* by sa tak mal opatrne dotýkať *času dejinného* a nadväzovať s ním voľný dialóg.

2.1 Tí, ktorí prišli, prichádzajú, prídu... Odlesky krajiny a času v románe Sašu Sokolova *Škola pre hlupákov*¹³³

„Priestor vôbec nepredstavuje vlastnosť nejakých vecí osebe, ani ich vzájomný vzťah, t. j. nie je určením viazaným na predmety, ktoré by ostalo, aj keby sme odhliadli od všetkých subjektívnych podmienok nazerania.“

„Čas nie je čosi existujúce samo pre seba alebo prislúchajúce veciam ako objektívne určenie, teda čosi, čo by ostalo, keď sa odhliadne od všetkých subjektívnych podmienok ich nazerania.“

¹³³ Táto kapitola je prepracovanou verziou článku publikovanom v časopise *Svět literatury* (PČOLA, M. *Tí, ktorí prišli, prichádzajú, prídu*. *Svět literatury*, 2009, č. 39).

„Lebo pred existenciou vecí, teda apriórne, nemožno nazerať ani absolútne, ani relatívne určenia vecí.“

(Immanuel Kant: *Kritika čistého rozumu*¹³⁴)

Jedným z dôvodov, prečo sme si zvolili práve Sokolovov román, je značná komplikovanosť, ak nie nemožnosť, s konečnou platnosťou vymedziť presné hranice medzi tým, čo ruskí formalisti nazývali *fabulou* a *sujetom*, a čo súčasná naratívna teória označuje termínmi *rozprávanie* („récit“) a *narácia* („narration“) či *príbeh* („histoire“) a *diskurs* („discours“).¹³⁵ Ako vyplýva z predchádzajúcich kapitol, ide vlastne o základný a zrejme najjednoduchší možný spôsob rozlišovania imanentnej textovej roviny od textom referovanej roviny mimotextovej, heuristicky dočasného vyčlenenia sveta textu zo sveta žitej skúsenosti. Táto problematickosť nám neskôr posluží ako východiskový bod a dôvod na používanie jemnejších dištinkcií.

Príbeh *Školy pre hlupákov* (dej románu sa odohráva v podmoskovskej chatovej oblasti pravdepodobne niekedy v šesťdesiatych – sedemdesiatych rokoch minulého storočia) nielenže neplynie lineárne a chronologicky, ale aj mnohé pojmy súčasnej naratológie, napr. genettovská kategória *anachronického* časového usporiadania udalostí (analepsa, prolepsa, distančné vzťahy medzi udalosťami diskurzu románu a zobrazovaným príbehom atď.¹³⁶) tu, ako si ukážeme, platia len veľmi podmienene: ich násilné aplikovanie na sémantické vrstvenie textu by ho značne schematizovalo. Ak vôbec možno k časovému usporiadaniu románu ako celku vzťahovať nejakú všeobecne platnú literárne naratívnu kategóriu, bola by ňou pravdepodobne (opäť z terminologickej základne G. Genetta) tzv. *achronickosť*.¹³⁷

¹³⁴ KANT, I. *Kritika čistého rozumu*. Prel. Teodor Münz. Bratislava : Pravda, 1979, s. 79-83.

¹³⁵ V súvislosti s literárnym (či vôbec umeleckým) časom sa potom najčastejšie hovorí o *čase narácie* (čes. *čas vyprávění*, angl. *narration time*, nem. *Erzählzeit*) a *čase v narácii* (čes. *čas vyprávěný*, angl. *narrative time*, nem. *erzählte Zeit*). Uvedomujeme si zároveň, že sú v platnosti aj teórie pracujúce s tromi či dokonca štyrmi naratívnymi rovinami (porovn. napr. SCHMID, W. *Naratívni transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Prel. Petr Málek. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004).

¹³⁶ Porov. GENETTE, G. „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3, s. 302-327; 2003, roč. 51, č. 4, s. 470-495. Pozri tiež JEDLIČKOVÁ, A. „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“. In Červenka, M. et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 179-243.

¹³⁷ Tá, podľa komentára Petra A. Bilka, stojí „na úrovni normální a anachronické následnosti“ a „má postihovat případy, kdy časový vztah mezi příběhem a diskursem je zcela rozrušen a uspořádání je buď naprosto nahodilé, anebo řízené následností prostorovou, promluvou, tematickou apod.“ (BÍLEK, P. A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003, s. 153-154).

2.1.1 Rozprávačská rozdvojenosť, selektívna pamäť a vnímanie času

V románe *Škola pre hlupákov* úloha rozprávača a hlavnej postavy splýva, rozprávanie sa prakticky od začiatku až do konca vedie v prvej osobe (výnimku tvoria vložené poviedky v druhej kapitole a občasné „autorské“ vstupy do deja). Aj keď v tomto prípade by bol asi patričnejší výraz *v prvých osobách*, ide totiž o príbeh žiaka pomocnej školy, ktorý trpí rozdvojením osobnosti a, podľa vlastných slov, nie je schopný „jasne a presne posoudit cokoli, čo je byť tou sebenepatrnější měrou spojeno s pojetím času“ [s. 36].¹³⁸ Pritom je dôležité hneď na začiatku si uvedomiť, že hoci je individuálne vedomie (a tým i naratívne hľadisko) rozprávača rozdelené na dva striedavo prevažujúce uhly pohľadu, nie je možné striktno ich deliť na tradične dichotomické, „jekyll-hydeovské“ dvojice typu racionálne - iracionálne, rozumové - pocitové, kladné - záporné a pod. Vo vnútorných monológoch rozprávača, ktoré často plynulo prechádzajú do vnútorných dialógov (polemík so samým sebou, s projektovaným čitateľom či dokonca s autorom románu), sú totiž podobné prechody zámerne rozostreté.

Nesúvisí to len s takmer absolútnou neprítomnosťou rozlišujúcej grafickej stránky textu (výpovede jednotlivých *ja* rozprávača ani ostatných postáv zväčša nie sú vymedzené odlišnou interpunkciou ani typom písma; reč postáv na seba plynulo nadväzuje a čitateľ má občas značné problémy zistiť, kde jedna veta či replika končí a začína ďalšia), ale skôr s akýmsi neustálym významovým prechýľovaním a posúvaním miery racionality, schopnosti uvažovať spôsobom tradične považovaným za „normálny“, medzi oboma zložkami rozprávačovej osobnosti. Tak napríklad v jednom z vnútorných dialógov vytýka jedno rozprávačské *ja* druhému evidentnú neschopnosť začleniť sa medzi ľudí z tzv. zdravého sveta slovami „neotravuj, jsi hlupák, jsi nemocný člověk, neznám tě“ [s. 76], aby vzápätí táto odsudzovaná, zdanlivo len impulzívne jednajúca vrstva rozdvojenej osobnosti veľmi rozumne poukázala na fakt, že „říkáš-li o mně, že jsem blázen, pak ty sám jsi přesně takový blázen jako já, protože já – to jsi ty sám, ty to však pořád nechceš pochopit“ [tamže].

Už sme naznačili, že komplexnosť časopriestorovej štruktúry románu bezprostredne súvisí s nepevnosťou až fragilnosťou hľadiska rozprávača, resp. hľadísk jeho jednotlivých *ja*. Bežne chápané predstavy o pevnej vnútornej identite subjektu sú totiž v priebehu rozprávania neustále narušované „odlupovaním“ jednotlivých vrstiev rozprávačovej osobnosti. Prebieha akési nepretržité apercepčné zdvojovanie, tvorba pomocnej sebareflektujúcej osoby, ktorá

¹³⁸ Tu a ďalej v hranatých zátvorkách uvádzame odkazy na český preklad románu (SOKOLOV, S. *Škola pro hlupáky*. Preł. Jakub Šedivý. Praha : Prostor, 2006).

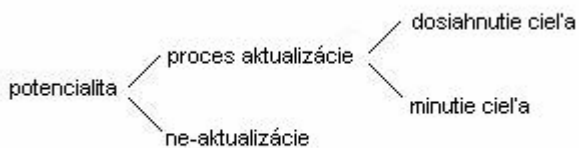
však žije v kómsi synchrónne organickom zväzku s osobou pôvodnou. Zároveň medzi oboma vrstvami osobnosti panuje takmer dokonalá hierarchická vyrovnanosť, žiadna z nich nezaujíma výhradne dominantné postavenie voči svojmu protipólu (možná parodizácia bachtinovských predstáv o ideálnom dialógu). Ambivalentnosť pohľadu hlavného hrdinu na samého seba je jazykovo vyjadrená často až chaotickým striedaním, spontánnou juxtapozíciou zámien „ja“, „ty“, „tebe“, „my“, „môj“, „náš“ a pod.¹³⁹ Týmto zámenám zámerne chýba pevný referenčný bod, ku ktorému by sa bezvýhradne vzťahovali. Čitateľ si tak môže byť len málokedy úplne istý, na ktoré z dvoch (či dokonca viacerých?) svojich *ja* rozprávač vlastne v tej ktorej chvíli poukazuje.

Časová štruktúra románu veľmi úzko súvisí s ďalšou podstatnou idiosynkratickou črtou „žiaka toho a toho“ – ako hrdina s obľubou sám seba nazýva – a tou je jeho *selektívna* (rus. „izbirateľnaja“) pamäť. Jej selektívnosť spočíva predovšetkým v tom, ako nekompromisne a bezvýhradne dokáže vypudiť z poľa svojej pozornosti (a tým, samozrejme, i z poľa rozprávania) všetko, čo sa hrdinovi zdá byť nepodstatné, nezaujímavé alebo falošné. Hoci si väčšinou nepamätá názvy školských predmetov, mená ľudí, ktorých stretáva, či presnú časovú následnosť jednotlivých udalostí, bez problémov uvádza zložité latinské názvy motýľov a kvetov, od slova do slova (re)cituje celé pasáže z kníh, ktoré ho z nejakého dôvodu kedysi zaujali, a pod. Sám si pritom túto svoju neobyčajnú vlastnosť plne uvedomuje a neraz ju v románe zdôrazňuje. Rozprávačovo vnímanie krásy okolitej krajiny je často natoľko extatické, že obvyklý chronologický prúd času sa akoby vylieva zo svojho koryta a zaplavuje všetok okolitý priestor a spolu s ním aj priestor rozprávania. Nie náhodou sa tak často objavuje obraz plynúcej rieky, a to v doslovne geografickom i prenesene mytologickom zmysle – ako motív záhrobnej rieky zabudnutia Léthé.

Autor teda prenecháva časovú stránku kompozície výhradne na svojom rozprávačovi, resp. na činnosti jeho pamäti. Tá, nekorigovaná a neobmedzovaná vo svojej fantazijnej živelnosti, je v príbehu čímisi ako dodatočným či pomocným „rozprávačom“: akoby viedla pomyselnú ruku s perom hlavného protagonistu príbehu (príbehov), vyberajúc pritom z množiny rôznorodých možností – *potencialít* – smerovania jednotlivých dejových línií podľa bremondovskej schémy „dichotomických rozhodovaní“¹⁴⁰:

¹³⁹ Význam slova „osoba“, označujúci konkrétneho jednotlivca, sa tu akoby prelína so všeobecne zástupným označovaním „osoby“ ako gramatickej kategórie. Viac si o tom povieme v kapitole 3.2.2 pri rozbere niektorých rozprávačských momentov románu *Cesty na Sibír* Martina Ryšavého.

¹⁴⁰ Slovenské ekvivalenty termínov podľa RICOEUR, P. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha : Oikoumené, 2002, s. 66. Petr A. Bílek termíny schémy C. Bremonda prekladá ako „možnosť – voľba této možnosti/nevyužití možnosti – úspěch/neúspěch“ (BÍLEK, cit. dielo, s. 151). Bližšie k tomu pozri: BREMOND,



Od takpovediac momentálneho rozpoloženia či „vyladenia“ pamäti rozprávača totiž závisí, aké prvky bude obsahovať ním práve zobrazované prostredie, aké bude usporiadanie a celkový vzhľad (počet, tvar, farba, vôňa) týchto prvkov i celého prostredia, a tiež aká bude aktuálna (v okamihu rozprávania) časová následnosť jednotlivých udalostí odohrávajúcich sa v danom prostredí. O nejakom jednoznačnom a zrejmom *dosahovaní* alebo *míňaní* jednotlivých cieľov je však, ako uvidíme ďalej, ťažké hovoriť.

J.-F. Lyotard v jednej zo svojich fenomenologických úvah definuje často zmieňovaný husserlovský postup tzv. eidetickej redukcie ako proces, v rámci ktorého poznávaný predmet v našej myslí postupne „vyvstáva z nekonečných úprav“¹⁴¹. Znamená to okrem iného, že obrysy prirodzeného sveta obklopujúceho nejaké poznávajúce *ja* sú v podstate neohraničiteľné, nie je možné ich vopred presne stanoviť a vymedziť – vždy ich vymedzuje až posledná takáto *úprava* v našom vedomí. Inak povedané, výsledná skutočnosť sa nám dáva vždy len skrze „nepřetržitý příliv nárysů, siluet (Abschattungen)“¹⁴². M. Bachtin zas v tejto súvislosti hovorí o „dialogickej orientácii slova“ alebo „dialogických ozvenách“, ktoré vytvárajú „zavřený obraz“ a tým i konečnú ontologickú podobu určitého predmetu či udalosti v našej myslí.¹⁴³ Tak aj v Sokolovovom románe sa jednotlivé postavy, predmety, časti krajiny, udalosti a pod. rodia, *vyvstávajú* až – a výhradne len – v dialogických rozhovoroch jednotlivých rovín rozdvojenej osobnosti rozprávača. To znamená, že prvotným priestorom, skutočnou („skutočnou“ vo vzťahu k základnej naratívnej rovine románu) krajinou rozprávania je predovšetkým *pamäť* rozprávača, resp. jednej z jeho rozdvojených zložiek. Zopakujme teda ešte raz: iba od jeho/ich pamäti („pamäti“) závisí, či chatovou

C. „Logika narativních možností“. In *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 118-131.

¹⁴¹ „Věc je jako „totéž“, které je mi dáno skrz neustálé modifikace, a právě nezbytná neadekvace mého uchopení této věci způsobuje, že je to věc pro mě (tj. o sobě pro mě). Tato představa neadekvace je však dvojsmyslná. Jelikož se totiž tato věc profiluje skrz posloupné siluety, mám k ní přístup pouze unilaterální, prostřednictvím jedné z jejích stránek, avšak současně jsou mi „dány“ ostatní stránky této věci, nikoliv „osobně“, ale jako navozované stránkou danou smyslově. /.../ V toku vnímání jsou po sobě jdoucí nárysy upravovány a každá další silueta věci může opravit siluetu předešlou. Přesto v tom není rozpor, neboť proud všech těchto siluet splyne v jednotu vnímání“ (LYOTARD, J.-F. *Fenomenologie*. Praha : Victoria Publishing, 1995, s. 19).

¹⁴² Tamže, s. 18.

¹⁴³ Porov. BACHTIN, M. *Problémy poetiky románu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 30n.

oblasťou niekedy naozaj tiekla/tečie/bude tiecť nejaká rieka alebo nie; či učiteľ Norvegov v práve zobrazovanej epizóde ešte žije/žil, alebo už je/bol/bude po smrti; kedy sa uskutočnilo/neuskutočnilo (uskutoční/neuskutoční) to ktoré stretnutie či rozlúčka postáv atď. Voľby jednotlivých *potencialít* si v priebehu rozprávania navzájom často protirečia, nie sú logicky koherentné, kauzálne vzťahy medzi zložkami vyššie znázornenej schémy sú často narušované, prípadne sa v konečnom dôsledku prevracajú vo svoj logický opak (ukáže sa, že *aktualizácia* istej možnosti je vlastne jej *ne-aktualizáciou*, dosiahnutie istého cieľa – úspech – je v konečnom dôsledku jeho minutím, alebo naopak).

Zdôraznené vychýlenie obvykle plynúceho pamäťového prúdu vo vnímaní rozprávača tak umožňuje zachytiť realitu románového priestoru a času z mnohých uhlov: lineárne (chronologicky) aj paralelne či synchronne (asociatívne); deskriptívnym aj introspektívnym spôsobom; radením časovo neskorších udalostí do kontextov minulosti a naopak; splývaním a prekrývaním jednotlivých epizód, postáv, predmetov, krajinných prvkov a pod. Akoby rozprávač zo všetkých síl zápasil s tzv. apodiktickou zásadou metafyzického výkladu pojmu času, ktorá hlása, že „[č]as má len jeden rozmer, nejestvujú rozličné časy súčasne, jestvujú iba po sebe (tak ako nejestvujú rozličné priestory po sebe, ale súčasne).“¹⁴⁴

2.1.2 Hrdina a jeho krajiny. Putovanie románovým priestorom a naratívna logika sna

Spomenuli sme už pre román dôležitý motív rieky. Tá, vnútorne prepojená s vnímaním času a selektívnou pamäťou rozprávača, akoby tiež plynula – občas striedavo, občas paralelne – oboma možnými smermi. Hrdina sa do nej vo svojom rozprávaní neustále „ponára“ a „rozpúšťa“ sa v nej, stáva sa takmer doslova súčasťou jej tekutého bytia (a zároveň metaforického plynutia času, ktoré rieka nepriamo reprezentuje); následne sa z nej opäť – vnútorne, ale neraz i navonok premenený – vynára, aby zo svojho špecifického pohľadu reflektoval práve prežívané či kedysi prežité udalosti. Dôležitý je pritom práve častý dôraz na miznutie, strácanie sa v toku udalostí: „nalézal jsem se v jednom ze stadií zmizení“ [s. 40]; „pokud jde o moji příhodu s loďkou, řekou, vesly a kukačkou, tak já jsem se podle všeho také ztratil“ [s. 41].

Zdôrazňovaná neprítomnosť jediného centrálného rozlišujúceho *ja* potom bezprostredne súvisí aj s neprítomnosťou určitého pevne ukotveného riadiaceho prvku v osobnosti hrdinu,

¹⁴⁴ KANT, I. *Kritika čistého rozumu*, cit. vydanie, s. 82.

ktorý by momentálne prežívaný obsah a tok jeho vedomia cielene usmerňoval, bránil sa mu, či sa ho naopak snažil čo najviac podržať a predĺžiť v jeho trvaní. Na rozprávačovo strácanie sa v okolitej krajine a z toho plynúce miznutie v spomienkach, pocitoch, fantazijných a snových predstavách, zložito vetvených vnútorných dialógoch potom nadväzuje motív metamorfózy, ktorá neraz tvorí jeden z ústredných prvkov dejovosti románu: „/.../ ohľadni se ještě jednou a podívej se do loďky: uvidíš, že ani v loďce nejsi. Ano, nejsem, odpovídal jsem druhému já /.../, opravdu, v loďce nejsem, avšak tam, v loďce, leží bílá vodní lilie se zlatavě hnědým stonkem a žlutými, mírně aromatickými tyčinkami“ [s. 43].

Definitívne zmiznutie hlavného hrdinu by však neustále oslabovanú dejovosť príbehu zjavne umlčalo úplne, previedlo by ju výhradne do sféry lyrickej opisnosti. Preto sa rozprávač príbehu musí znovu a znovu vracat' späť po vlastných stopách – pred definitívnym rozpustením v jedinečnosti okamihu ho vždy zachráni znovuzhmotnenie vo vlastnej, akokoľvek nespoľahlivej, pamäti.¹⁴⁵ Voľné a prevažne radostné asociatívne blúdenie hrdinovej mysle, neustále hry s pocitovo ladenými premenami videného a prežitého, sa totiž obvykle zastavia, keď jeho vnútorný zrak narazí na niečo trpkého konkrétneho a hmotného (spomienka na otcovo rozhodnutie predat' chatu v milovanej „krajine nočného lelka“, nemožnosť ísť na stanicu privítať učiteľa Pavla, pripomenutie hádky s otcom a pod.). Vtedy sa náhle snový svet hrdinu rozpadá, optika rozostretého pohľadu sa bolestne zaostruje a spod hladiny Léthé sa vynárajú až prekvapivo popisné a triezve obrysy prežívaných udalostí. Čitateľ pritom nevdojak tuší nevyslovený náznak budúcej (minulej/súčasnej) tragédie.

Rozprávačská reč s častými digresiami aj dialógy postáv jednotlivých príbehov sa pritom v mnohom riadia „logikou“ sna. Líči sa protagonistom príbehu zjavne vymyslená, občas až donquijotsky hyperbolizovaná udalosť, ktorá sa ale v priebehu dialógu s niektorou z postáv vlastného príbehu (resp. so svojím druhým *ja* či s čitateľom) akoby prediera z vrstvy čisto fiktívnej do vrstvy bližšej naratívnej skutočnosti (inými slovami, s vyšším stupňom

¹⁴⁵ Zameranie tejto práce nám to nedovoľuje, ale určite by bolo zaujímavé podrobnejšie porovnať kompozičnú úlohu pamäti v Sokolovovom románe s vykreslením pamäťových schopností hlavného hrdinu poviedky J. L. Borgesa *Funes, muž so zázračnou pamäťou*. Toho totiž nielen že necharakterizuje pamäť „selektívna“ (t. j. v istom zmysle zabudlivá), ale naopak, disponuje pamäťou takpovediac absolútnou – pamätá si všetko, čo kedy videl, počul či zažil, a to do tých najpodrobnejších detailov. Ale hoci sa, podobne ako hrdina *Tenaten*, takmer neustále nachádza v extatickom stave vytrženia z práve prežívaného, týmto prežívaným nie je bezprostredná prítomnosť, ale len dokonale zapamätaná minulosť. Tú si síce Borgesov Funes dokáže kedykoľvek s bezchybnou presnosťou znovu vyvolať, nie je však už schopný akokoľvek tieto dokonale uchované „dáta“ spracovať, hlbšie ich ukotviť či už v analyticky racionalizujúcom alebo poeticky hutnom zovšeobecnení, tak ako to robí hrdina S. Sokolova: „Má paměť, pane, je jako veliké smetiště“ (BORGES, J. L. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 94). Poviedka potom končí lapidárnym rozprávačovým zhrnutím: „Přesto se však domnívám, že [Funes – M.P.] neměl valné schopnosti k myšlení. Myslit znamená zapomenout na rozdíly, generalizovat, abstrahovat. Ve Funesově napěchovaném světě existovaly jen detaily, téměř bezprostřední detaily“ (tamže, s. 96).

referencie vo vzťahu k „dianiu príbehu“¹⁴⁶) a postupne sa transformuje do zážitku interpretovateľného samotným hrdinom ako to, čo sa naozaj odohralo/odohráva/bude odohrávať. Tak napríklad v jednom z rozprávačových podobenstiev hrozivý rozprávkový medveď, snažiaci sa uniesť do svojho brlohu malé kriedové dievčatko, postupne nabera neurčité kontúry kohosi, kto bráni rozvinutiu hrdinovej lásky k učiteľke Kvetě. Pritom je neraz katalyzátorom podobného prechodu medzi rôznymi rovinami románovej skutočnosti nejaká náhodne vyslovená (alebo len pomyslená) veta, či v tomto prípade slovo – zlovestné citoslovce *vrzly* (rus. „skirly“). Takéto slovo potom môže asociatívnym pôsobením viesť k ďalšej digresii a k ponoru do novej vrstvy rozprávania. Napokon sa všetky tieto roviny v rozprávačovej mysli zlejú a postupne rozplynú, a všetko, čo po nich zostane, je len neurčitá nálada – opäť ako po prebudení z hlbokého sna, na ktorého presné detaily si však už nespomíname.

Pre Sokolovovho rozprávača je typické, že vo svojom putovaní románovou krajinou do nej zámerne nijako zvlášť nezasahuje, ne(de)formuje ju, nezanecháva v nej takmer žiadne stopy. Tým sa líši od iného ruského románového pútnika s podobne svojráznym pohľadom na okolitú krajinu a ľudí v nej – Puchova z románu *Utajený člověk* Andreja Platonova. Ten, hoci tiež s mimoriadne dôverným vzťahom k zemi, ktorou prechádza („i přes kůži cítil zem celou bosou nohou, a při každém kroku se s ní intimně stýkal“), zároveň ju – ako poukazuje Milan Drozda – túži aktívne pretvárať, zanechávať v nej svoju ľudskú stopu v podobe „brázdy“.¹⁴⁷ Lebo Puchov zem vníma nielen živelne básnicky ako *přírodu*, ale i ako *pôdu*, a jeho pohľad na krajinu je nielen pohľadom prírodovedca či poeta, ale i pohľadom dobrého hospodára: „Tato manželská láska neporušené, nezkažené země probouzela v Puchovovi pocity hospodáře. S pečlivou něhou obhlížel všechny náležitosti přírody a shledával, že všechno je, jak má být a jaksepatří živé.“¹⁴⁸ Okrem toho, aj v románe *Utajený člověk* sa téma priestoru odvíja na pozadí základných ľudských problémov, tvoriac tak oveľa viac ako len sujetové pozadie jednotlivých epizód. Všeobecne ľudské sa v puchovovskej optike snúbi s výhradne intímny, čo román ešte viac zblízuje s rozprávačskými postupmi *Školy pro hlupákov*. U Sokolova však táto intimita výrazne prevláda. Všeobecne filozofické kategórie typu „pravda“, „skutočnosť“, „svetonázor“, „existencia“ a pod. v jeho románe nachádzame len veľmi zriedka – a ak, tak väčšinou v jemne ironizujúcej či persiflážnej podobe.

¹⁴⁶ Podrobnejšie k tomuto pojmu pozri napr. Schmid, cit. dielo, s. 24-31.

¹⁴⁷ DROZDA, M. „Umělecký prostor v próze Andreje Platonova“. In *Východoevropská moderna a její evropský kontext I*. Praha: Karolinum, 1999, s. 125-141.

¹⁴⁸ Tamže, s. 126.

2.1.3 Geometrizačia románového časopriestoru a mnohosmerné prúdenie vetra

Okrem putovania hlavného hrdinu, ktorý nám sprostredkúva pohľady na románovú krajinu z najvšemožnejších uhlov a perspektív, je tu dôležitý ešte jeden pohyb – prúdenie vetra. Vietor sa opiera do stromov, chát i chatárov, strapatí bradu starému poštarovi Michejevovi, popoháňa alebo naopak spomaľuje jazdu hlavného hrdinu na bicykli – jedným slovom pridáva rozprávaniu dynamiku tam, kde by snád' už hrozilo príliš statické zakotvenie v opisnosti. Vietor prináša zmenu i do príbehu. Mení udalosti, správanie, ale napríklad aj mimický výraz či celkový vzhl'ad postáv; náhle sa priženie, rozfúka stránky knihy a razom prevracia osudy rozprávača a jeho hrdinov. A hoci rozprávač vníma tento živel takmer výhradne fyzicky – slastne sa mu oddáva na svojich potulkách chatovou oblasťou –, čitateľ si postupne začína uvedomovať aj jeho metaforicko-metonymickú stránku. Vietor tu totiž pôsobí aj ako kontrast voči zatuchnutej meštiackej atmosfére chatovej osady a jej obyvateľov, typických predstaviteľov sovietskej nomenklatúry (prokurátor, zástupca prokurátora, riaditeľ školy a pod.) – figuruje v podobe želanej spoločenskej zmeny: „Učiteľ zeměpisu Norvegov nám řekl přibližně toto: mladý muži, zajisté jste si už všiml, jak nádherné počasí se už mnoho dní po sobě drží v našem kraji; nemyslíte si, že naši vážení chataři si podobný přepych nezaslouží? Nezdá se vám, můj mladý příteli, že už je načase, jak se říká, aby se zvedl vítr a přišla bouřka? /.../ Vždyť ještě zahřmí, milý můj, a jak zahřmí – prach se rozletí do všech koutů!“ [s. 24-25].

Jurij Lotman pri skúmaní *jazyka priestorových vzťahov* v umeleckom texte upozorňuje na schopnosť, akým takto orientovaná lexika zároveň dokáže predznamenať vzťahy *nepriestorové*.¹⁴⁹ Na príkladoch z ruskej poézie a prózy dokazuje, ako sa prostredníctvom priestorovej výstavby textu za pomoci „variantných lexikálnych protikladov“ vo vedomí čitateľa postupne vytvárajú sémantické protipóly, ktoré sami osebe nemajú význam priestorový, ale skôr eticko-hodnotový, axiologický (Lotman sám narába s pojmom *etický priestor*¹⁵⁰). Vzniká tak „možnosť priestorového modelovania pojmov, ktoré samy osebe nemajú priestorovú povahu“¹⁵¹. Inými slovami, priestorové členenie mimotextového sveta môže byť v umeleckom diele „organizujúcim prvkom, okolo ktorého sa utvára aj jeho nepriestorová charakteristika“.¹⁵²

¹⁴⁹ Porov. LOTMAN, J. M. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 249 - 263.

¹⁵⁰ Tamže, s. 254.

¹⁵¹ Tamže, s. 250.

¹⁵² Tamže, s. 253.

Aj Sokolovovo využívanie motívu vetra (či motívu jeho neprítomnosti, t. j. bezvetria) nepriamo poukazuje na celkové svetonázorové rozvrstvenie jednotlivých postáv. Bez toho aby autor príliš okato zdôrazňoval ich figuratívny charakter, vyskytujú sa v texte pasáže, ktorých jemné nachýlenie do prenesenej roviny odhalí odkazy na základné rozdiely v hierarchii životných hodnôt jednotlivých protagonistov rozprávania. Na jednej strane konformnosť, snaha o udržanie dosiahnutého spoločenského postavenia a materiálneho zabezpečenia, na druhej strane až anarchistická slobodomyselnosť a živelne poetická optika:

„Potom otec z houpací sítě slezl, s rukama za zády se prošel mezi borovicemi, ze kterých prýštila horká pryskyřice a zemitá míza, na záhonku si utrl a snědl několik jahod, podíval se na nebe, na kterém v tom okamžiku nebyly žádné mraky, ani letadla, ani ptáci, zívł, zakroužil hlavou a řekl, maje na mysli Norvegova: jen ať děkuje bohu, že nejsem jeho ředitelem, to u mě by vítr po polích nehonil, to u mě by jinak skákal, povaleč potrhlej, bosák, větroplach nešťastnej“ [s. 27-28] Aj v tak krátkom odseku je možné vidieť základné konotačné kontrasty vytvárané opozíciami substantív *sít', záhonek, jahody, pole – nebe, míza, mraky, letadla, ptáci*; sloviess *slezl, prošel, snědl – prýštila, skákal, honit vítr*; prívlastkov *horká, zemitá – houpací, potrhlej* či čísloviek *několik – žádné*.

A nakoniec, nie je možné nespomenúť ani ďalší priestorový prvok, na ktorý Lotman poukazuje v citovanej práci – topologickú kategóriu *hranice*. Semiotický príznak dynamiky vetra či veternosti priradený jednotlivým postavám – okrem „vetroplacha“ a „vlajočky“ (v čes. preklade „korouhvička“) Norvegova v románe vystupuje aj jeho tajná láska, žiačka Róza Veterná (rus. Roza Vetrova) –, alebo naopak jeho neprítomnosť v podobe pasívne statických prívlastkov a predikátov delí románové postavy na dve relatívne protikladné skupiny. Z nich každá má v texte vyhradený svoj „podpriestor“. Postavy *statické* – hrdinov otec, nenávidená učiteľka Trachtenbergová, chatári, žiaci pomocnej školy – sa väčšinou prejavujú, hovoria a konajú vnútri budov (byt, chata, škola, úrad a pod.), zatiaľ čo postavy *dynamické* – rozprávač, zemepisár Norvegov, poštár Michejev, učiteľka Kveta a jej otec – oveľa častejšie v hrdinových spomienkach a predstavách vystupujú v otvorenom prostredí záhrady, lesa, cesty, rieky, železničnej trate a pod. Hlavného hrdinu neraz zastihneme, ako vybieha „zvnútra von“, nechávajúc za sebou ubíjajúci priestor mestského bytu, školy či chaty a spolu s ním – stojacu pred chatou, na jej prahu či v predsieni bytu – smutne rozpačitú matku, ktorá sama akoby tvorila pomyselný prah medzi „dnu“ a „von“: medzi snovo hravým svetom hrdinu a tvrdosťou reality v podobe otca, riaditeľa školy či psychiatra v nemocnici, kde sa žiak Tenaten lieči zo schizofrénie. Práve v expresivite výrazu matkinej tváre čítame

jeho trpkú životnú situáciu so všetkým tušeným utrpením v pozadí, ktorého sa sám rozprávač dotkne vždy len zľahka a neochotne.¹⁵³

K vytváraniu dynamického napätia medzi jednotlivými protagonistami prispieva aj fakt, že postavy z podpriestoru, ktorý sme označili za *statický*, sami seba naopak vnímajú ako ľudí veľmi *dynamických*, v zmysle – usilovných, príčinných, agilných. Táto upačtená agilnosť je však výhradne utilitárna – jej jediným motorom je ctižiadostivosť (hrdinov otec), snaha o maximálne zachovanie spoločenského status quo (riaditeľ školy, pedagogická vedúca) alebo o dosiahnutie čo najväčšieho pohodlia (chatári). Pre túto skupinu postáv je „oblomovsky“ pasívny – aj keď vhodnejší výraz by bol asi *retardovaný* (v oboch významoch slova) – pohyb obyvateľov druhého podpriestoru mimoriadne iritujúci. Snažia sa preto o čo najväčšiu mieru obmedzenia ich pohybu, o jeho vytesnenie čo najďalej do priestorov, ktoré M. Foucault nazýval *heterotopickými*.¹⁵⁴ Ide tu o určitý „anti-priestor“ či „anti-miesto“ (v dejinách literatúry hojne používané topoi väzenia, kliniky pre duševne chorých, verejného domu, krčmy, podzemia a pod.¹⁵⁵), v ktorom sa štruktúra vzťahov a hierarchia hodnôt formujú do značnej miery zrkadlovo voči prvému podpriestoru. Majú tak možnosť vyniknúť – vo viac či menej hyperbolizovanej, zrkadlovo pokrivenej podobe – tie jeho aspekty, ktoré by pohľadu zvnútra zostali skryté. Podobu takéhoto heterotopického anti-miesta tvorí v románe práve pomocná škola, škola pre hlupákov.

Vidíme teda, ako istá geometrizácia románového priestoru opäť úzko súvisí s románovým časom, resp. spôsobom, akým čas vnímajú a nakladajú s ním jednotlivé postavy. Bez toho, aby sme sa snažili o príliš ostré vedenie hraničných línií medzi podpriestormi obývanými konkrétnymi románovými postavami, je zrejmé, že proti „kalkulujúcemu užívaniu času“ a jeho neustálemu podriaďovaniu „ekonomickému

¹⁵³ V románe je niekoľko podobne ladených stretnutí syna s matkou „na prahu“, pričom je opäť ťažké jednoznačne určiť, či ide o jednotlivé a samostatné, v genetovskej terminológii *singulárne* udalosti, alebo je *repetitívnym* spôsobom – avšak vždy s určitými odlišnosťami a variáciami – obohrávaná jediná udalosť.

¹⁵⁴ „Pravdepodobne v každej kultúre, v každej civilizácii, existujú reálna miesta, miesta faktická, formujúci sa v samotnom základe spoločnosti – ktorá jsou poprením umiestení, druh účinně zavedených utopií, v nichž jsou reálna umiestení, všechna ostatní skutečná místa, která můžeme v kultúre najít, současně reprezentována, popírána a převracena. Místa tohoto druhu jsou mimo všechna místa, a to i přesto, že někdy bývá možné jejich umístění ve skutečnosti lokalizovat. Protože tato místa jsou zcela odlišná od všech ostatních umístění, která reflektují a o nichž mluví, budu je v protikladu vůči utopiím nazývat heterotopie“ (FOUCAULT, M. *Myšlení vnějšku*. Prel. Čestmír Pelikán et al. Praha : Herrmann & synové, 2003, s. 76). Foucault, významne ovplyvnený Bachelardovou *Poetikou priestoru*, samozrejme nechápe priestor len ako nejaké neutrálne plošné vymedzenie, ale ako sieť bohato vrstvených životných vzťahov, ktoré nemožno navzájom ľubovoľne zamieňať a manipulovať nimi bez toho, aby zmena jedného prvku neovplyvnila aj všetky ostatné. Práve tak musíme rozumieť aj nami analyzovanému románovému priestoru – ako systému vzťahov, ktorý sa postupne rysuje v predstavivosti čitateľa a ktorého vizuálne aspekty nemožno oddeľovať od hodnotových.

¹⁵⁵ Porov. HODROVÁ, D. et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany : H&H, 1997; a tiež HRBATA, Z. „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“. In Červenka, M. et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005, s. 315-509.

diskurzívnemu žánru“ (Lyotard¹⁵⁶) zo strany jedných tu stojí snaha druhých chápať každý životný okamih ako jedinečnú a neopakovateľnú *udalosť*, ako niečo, čoho príchod a odchod ani presná podoba nikdy nie sú pevne dané a verbálne plne uchopiteľné, ale zato – alebo práve preto – sú vždy nové a intenzívne živé. Jednou z mnohých významových rovín *Školy pre hlupákov* je tak stváranie nebezpečnej klamlivosti zjednodušujúceho, pragmaticky mechanizujúceho vrstvenia minulosti, prítomnosti a budúcnosti vo vzťahu k základným životným hodnotám. Snahy o výsostne utilitárne uchopenie prežívaného, o jeho prevod na nejakú inú, „konvertibilnejšiu“ hodnotu v konečnom dôsledku spôsobujú, že sa životné plynutie hrdinov nenávratne zasekáva až „zůstane stát jako polámaný bicykl v kůlně, kde je plno starých zežloutlých novin, dřevěných špalíků a kde leží zrezavělé ploché kleště“ [s. 71]. A to, čo malo byť nenahraditeľnou, autenticky prežívanou skutočnosťou, sa nakoniec stáva len zautomatizovane vyprázdneným zrkadlením donekonečna sa opakujúcich, bezkrvne idiomatických obrazov minulosti. Ekonomický žáner diskurzu a jemu zodpovedajúci typ myslenia a konania je totiž riadený neľútostným pravidlom, podľa ktorého „to, co přichází, může přijít jen tehdy, jestliže je vyrovnání už předem zaručeno, to znamená jestliže to už přišlo.“¹⁵⁷

2.2 Časopriestor želaného alebo Sociálne utópie ako literárna i mimoliterárna fikcia

„Je zarážející, že z celé moderní evropské spirituality se mimoevropské společnosti skutečně zajímají o pouhá dvě poselství: křesťanství a komunismus. Obě, ovšemže každá svým způsobem a ve zcela protikladných rovinách, jsou soteriologiemi, doktrínami spásy, a tudíž mísí „symboly“ a „mýty“ v měřítku, jaké se dá srovnat jen s měřítkem mimoevropských lidských společenství.“

(Mircea Eliade: *Obrazy a symboly*¹⁵⁸)

Podrobme teraz testu niektoré z Ricoeurových téz o symbolickom štruktúrovaní spôsobov ľudskej činnosti („sémantika konania“) analogicky k štruktúre literárneho rozprávania a pokúsme sa zistiť, čo môže priniesť uplatňovanie doteraz spomenutých

¹⁵⁶ Porov. LYOTARD, J.-F. *Rozepře*. Praha : Filosofia, 1998.

¹⁵⁷ Tamže, s. 25.

¹⁵⁸ ELIADE, M. *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech*. Prel. Barbora Antonová. Brno : Computer Press, 2004, s. 8.

interpretačných prístupov (pôjde opäť o voľnú, žetateľne nenásilnú kombináciu metód naratívnej semiotiky, hermeneutiky a fenomenológie) vo vzťahu ku konkrétnej dejinnej epoche. Budeme teda chvíľu nazerať na celý ten obrovský časopriestorový rámec, do ktorého sme všetci nejakým spôsobom „vpletení“ a ktorý sa obvykle označuje pojmom ľudské dejiny, ako na *text* s osobitou symbolikou, sémantickým zaťažením (každý takýto rozbor nutne predpokladá zdôrazňovanie istých významov pred inými) a „naratívnu syntaxou“. Jednoducho povedané, započúvame sa do hlasu relatívne nedávneho dejinného obdobia, identifikujeme v ňom viac či menej ucelený *príbeh* a nakoniec zhodnotíme, čo nám tento príbeh hovorí o nás a o našej prítomnosti. Ide o ďalšiu z možností, ako rysovať hermeneutický kruh medzi vyššie predstavenými mimetickými úrovňami textovej a mimotextovej skutočnosti. Začneme teda tým, že si zvolíme časové obdobie, miesto a žáner, na pozadí ktorých sa budú naše úvahy odvíjať. Týmto obdobím bude prelom 19. a 20. storočia, miestom predrevolučné cárské Rusko a žánrom – čo iné než *utópia*.

2.2.1 Krátky prierez dejinami utopického myslenia

Vznik utópií (náboženských, spoločenských, technologických, urbanistických a iných) nesporne súvisí s odvekou potrebou človeka vytvárať idealizované, modelové konštrukcie reality, upravovať ju vo svojich predstavách takpovediac na svoj obraz, a zároveň sa snažiť tento obraz čo „najrealistickejšie“ zasadiť do aktuálnych podmienok. Asi v máloktovej oblasti ľudského snaženia o seba sféry empirie a ideálna, možného a chceného narážajú tak ostro ako práve v utópiách.

Konceptuálny rámec väčšiny utopických projektov je pritom vymedzený dvomi základnými východiskami. Prvé charakterizuje *inakosť prostredia*, ktorá má zdôrazniť radikálnu odlišnosť utopického modelu od aktuálnej spoločenskej situácie. Často sa pripomína, že slovo *utópia* je tvorené starogréckymi morfémi *u* = nie a *topos* = miesto, t. j. označuje miesto, ktoré fyzicky nejestvuje.¹⁵⁹ Príznačné pre utópie je líčenie ideálneho, želaného stavu skutočnosti. V literárnych utópiách je preto dej obvykle zasadený do exotických miest (ostrov izolovaný od zvyšku sveta, mimozemské civilizácie a pod.), kde sa tento želaný stav už podarilo realizovať. V predchádzajúcej kapitole spomenutý princíp zrkadlenia *známeho* a *iného* je hojne využívaný aj tu – zväčša v podobe literárneho toposu

¹⁵⁹ Sovietsky bádateľ na poli fantastickej literatúry Julij Kagarlickij potom charakterizoval *antiutópiu* ako miesto, ktoré „jestvovať nesmie“ (KAGARLICKIJ, J. I. *Fantastika. Utopie. Antiutopie*. Praha: Panorama, 1982, s. 320).

„príchodu hrdinu na nové miesto“. Vedomie takéhoto hrdinu – najmä ak je hrdina zároveň hlavným rozprávačom a komentátorom videného – slúži ako akási projekčná plocha, na ktorej sa stretáva aktuálny stav vecí so stavom želaným, prebieha konfrontačný dialóg rôznych *pre a proti*.¹⁶⁰ Literárny hrdina pritom môže byť len pasívnym pozorovateľom, ktorý nanajvýš zvažuje užitočnosť rôznych alternatív a možnosti ich uplatnenia v domácom prostredí, alebo môže aktívne zasahovať do diania a podieľať sa na šťastnom vývoji utopického projektu (no môže aj prispieť k jeho konečnej katastrofe, ako je tomu napríklad v Dostojevského novele *Sen smiešneho človeka*, kde hrdina nechtiac spôsobí rozvrat ideálneho sveta akýchsi vyšších, fyzicky i duchovne dokonalých bytostí).

Druhou hybnou silou utopických vízií je *inakosť času*. Tá sa môže prejavovať dvojako: ako spätná orientácia na ideálny stav kdesi v dávnej minulosti, v „zlatom veku ľudstva“ (Platónova Atlantída, starozákonný Raj, Vergíliova Arkádia, juhoamerické El Dorado, teozofická Lemuria, v Himalájach ukryté kráľovstvo Shambhala a pod.), alebo naopak ako zasadenie utopického príbehu do budúcnosti – do predpokladaného času vyššej materiálnej a intelektuálnej úrovne druhu homo sapiens. V tomto sa, ako je známe, líšili utopické idey fašizmu od bolševických spoločensko-politických utópií: ideologickí vodcovia fašistického Nemecka, Talianska a Španielska prvej tretiny minulého storočia vyzdvihovali bájnu minulosť árijskej rasy či starorímskych predkov, zatiaľ čo pohľad komunistických utopistov smeroval výhradne do budúcnosti (podrobnejšie o tom ďalej). Staršie i novodobé mýty o zlatom veku ľudstva však už stihli získať tie najvšemožnejšie interpretácie v závislosti od profesionálneho zamerania toho ktorého bádateľa (tak napríklad M. Eliade hovorí o archetypálnych predstavách „večného návratu“; psychoanalýza sa snaží nachádzať súvislosť utopických mýtov s raným detstvom, prirovnávajúc stratený raj k podprahovým spomienkam na prenatálny vývoj plodu; marxistické teórie zas hľadajú paralely s historickou pamäťou ľudstva na beztriedne prvotnopospolné formy spoločnosti a pod.¹⁶¹).

Pripomeňme ešte, že v európskom kontexte siaha vývin utopického myslenia až k Platónovej *Ústave*¹⁶², v stredoveku sa prejavovalo v nábožensko-filozofických programoch

¹⁶⁰ Tak napríklad H. G. Wells začína svoju *Modernú Utópiu* (r. 1905), ktorá je žánrovo kdesi na pomedzí sociálno-filozofickej eseje a románu, priamo slovami: „Ustaneme na nejaku dobu od stálého zkoumání toho, co je, a obrátíme se k svobodnějšímu ovzduší, k plnějšímu rozpětí něčeho, co snad může býti, k projekci státu nebo obce, která by „stála za to“, promítající na plátně své fantazie obraz života, jehož možnost lze si představití, který by však spíše stál za to, aby se prožil, než náš vlastní“ (WELLS, H. G. *Moderní Utopie*. Prel. L. Vočadlova-Kruisová. Královské Vinohrady : G. Voleský, 1922, s. 18).

¹⁶¹ Porov. ČERNÝŠOV, J. G. *Socialno-utopičeskije idej i mif o „zlotom veke“ v drevnem Rime. V 2 č. Č. 1: Do ustanovlenija principjata*. Novosibirsk : Izdatel'stvo Novosibirskogo universiteta, 1994; dostupné online: <<http://ancientrome.ru/publik/tchernyc/tcher04f.htm>> [cit. 16. 10. 2008].

¹⁶² Ale samozrejme aj k ďalším zdrojom. Fernando Ainsa v knihe *Vzkříšení utopie* uvádza i ďalšie príklady antickej písomnosti, ktoré vo väčšej či menšej miere odkazujú k utopickému žánru: Apollóniove *Cesty*

rôznych kresťanských aj mimokresťanských siekt, neskôr prehlásených cirkvou za kacírské (bogomilovia, katari, husitskí táboriti, roľnícke povstanie T. Münzera s cieľom nastolenia „kráľovstva božieho na zemi“, tzv. babeufizmus a ďalšie). Po literárnych utópiách T. Mora (*Utópia*, 1516) a T. Campanellu (*Slniečny štát*, 1602) sa už na prelome 18. a 19. stor. pripravuje intelektuálna pôda pre utópiu z najznámejších a najrozšírenejších, ktorá neskôr získa názov „utopický socializmus“. V tomto období však ešte nemá radikálne vyhranený sociálno-revolučný, ale len pozvoľna reformátorský a výchovný charakter (také sú teoretické i prakticko-vzdelávacie aktivity Claude Henri de Saint-Simona, Charlesa Fouriera alebo Roberta Owena – autorov, ktorých tak radi citujú napríklad postavy z Dostojevského *Besov*). Pohľady na možné usporiadanie spoločenských pomerov sa rôznia, ale styčné body sa hľadajú najmä v potrebe efektívnejšieho rozdelenia výrobných prostriedkov a súkromného vlastníctva (krajnou, opätovne sa vynárajúcou požiadavkou je jeho úplné zrušenie), v rozdelení spoločnosti na presne vymedzené sociálne skupiny a pridelenie im špecifických funkcií (inšpirácia Platónovým návrhom rozdeliť spoločnosť na vrstvu filozofov, vojakov, obchodníkov a remeselníkov).

Ako sa však vedecko-technologickému progresu dostáva čoraz väčšieho priestoru v usmerňovaní chodu dejín, začína byť jasné, že riadiacu a štátotvornú funkciu Platónových filozofov či Campanellových kňazov postupne prevezmú úplne iné skupiny obyvateľstva. Čoraz menej sa hovorí o podiele duchovenstva na riadení utopických spoločenstiev. Predpokladá sa totiž, že so zvyšovaním materiálneho zabezpečenia a životnej úrovne sa postupne zvýši aj duchovný obzor, intelektuálna úroveň a morálka obyvateľstva. Tento predpoklad neskôr ústi vo feuerbachovsko-marxistickom postuláte, že vedomie je len produktom a funkciou hmoty a duchovný rozmer človeka je podmienený jeho – predovšetkým sociálnym – bytím.¹⁶³ Ľudovo povedané, správny duchovný vývoj obyvateľov utopického spoločenstva priamo závisí od čo najlepšie organizovaných výrobných vzťahov, ktoré v ňom panujú. Stále väčší dôraz sa preto kladie na náležitú výchovu detí a mládeže (Robert Owen vo svojej utopickkej kolónii New Harmony v americkej Indiane dokonca zakladá Ústav pre výchovu charakteru), akcentuje sa reglementácia verejného, a v niektorých prípadoch i súkromného života.

argonautov, Lúkianove *Pravdivé výmysly*, spisy Diodora Sicílskeho a iné (pozri AÍNSA, F. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007, s. 20n). Ešte podrobnejšie je táto téma rozpracovaná v knihe Doyna Dawsona *Mestá bohov: utópie komunizmu v gréckom myslení* so zameraním najmä na utopické predstavy starogréckych stoikov a kynikov (DAWSON, D. *Cities of the Gods: Communist Utopias in Greek Thought*. New York : Oxford University Press, 1992).

¹⁶³ Porov. BOGUSLAVSKIJ, V. M. *Tezisy Marksa o Fejerbache*. Moskva : Znaniye, 1960.

Zhruba od druhej polovice 18. stor. (*Gulliverove cesty* J. Swifta), ale ešte výraznejšie na prelome 19. a 20. stor. (romány J. Verna či už spomenutého H. G. Wellsa) už ale začína byť zrejmé, že pomyselné rameno váh s miskami, ktoré by sme mohli označiť ako „naivná literárna utópia“ kontra „ironicky ladená antiutópia“, sa začína čoraz viac prechýľovať na stranu tej druhej. Príčiny sú všeobecne známe, asi najvýraznejšou je celkové sklamanie z tak jednoduchého vojenského zneužitia technického pokroku, aký bol možný v európskych kataklizmách prvých desaťročí 20. storočia. V literatúre podobného zamerania tak postupne začína prevažovať kriticko-satirický odtieň a karikaturizácia, začínajú sa využívať jazykové a kompozičné prostriedky z okrajových žánrov ako science-fiction alebo dobrodružná či detektívna literatúra. Dôležitým rozdielom od týchto subžánrov je ale menší dôraz na dejovej línii a líčení technických detailov, texty sú viac zamerané na odkryvanie všeobecne ľudských aj individuálne intímnych problémov, nadšenie z všemocnosti pokroku strieda skepticizmus a dezilúzia. Až prekvapivo rýchlo sa totiž ukázalo, že ak aj všetky tie nechcené, v ľudskej povahe od nepamäti prítomné povahové črty, s ktorými mali utopické projekty raz a navždy skoncovať, nie sú úplne nevykoreniteľné, univerzálnym jednorazovým liekom na ne rozhodne nie je vedecko-technologický boom.

Zatiaľ sme nepovedali nič nové, tieto skutočnosti však bolo potrebné zhrnúť, aby sme si pripravili pôdu pre jemnejšiu analýzu historicko-ideových súvislostí a mohli tak názorne načrtnúť to, čo si predstavujeme pod „štruktúrnou symbolikou“ danej doby. Tá, ako sme si povedali v prvej časti práce, tvorí jednu z troch hlavných etáp Ricoeurom navrhnutého hermeneutického modelu literárno-komunikačného reťazca. Ak sme sa teda v predchádzajúcej kapitole pokúšali vyvodiť určité všeobecne platné vzorce ľudského myslenia a konania z čitateľskej skúsenosti s literárnym textom viac-menej vyňatým z historického kontextu (smerovanie od *refigurácie* v texte obsiahnutých imanentných významov k ich *prefigurácii*, tzn. k pochopeniu ich konceptuálneho okolia, čohosi čo presahuje bežný pojem „kontextu“ a skôr sa blíži k pojmu „predporozumenie“), teraz sa pustíme opačnou cestou. V prvej kapitole sme zmieňovali snahy dejepiscov a historikov literatúry vcítiť sa do mentality časovo vzdialených epoch. Než by sme si však vopred utvárali názor na uskutočniteľnosť podobných podujatí vo vzťahu napríklad k starovekému či stredovekému spôsobu uvažovania, bude zrejme lepšie otestovať si mieru historickej empatie na období nám oveľa bližšom.

2.2.2 Kozmicko-eschatologické koncepcie v ruskom myslení prelomu 19. a 20. stor. a ich symbolická interpretácia

V historickom prostredí cárskeho Ruska prelomu 19. a 20. storočia všetky vyššie zmienené teoretické tradície utopicko-socialistických vízií bezprostredne súvisia so snahou o ich razantné uvedenie do praxe formou revolučného prevratu. V Rusku sa totiž tradične kladie dôraz na praktické smerovanie utopického myslenia, čo má zas zrejmý súvis s potrebou praktického využitia filozofie ako takej. Známu Marxovu požiadavku z *Téz o Feuerbachovi* („Filozofi vždy len rôznym spôsobom *vysvetľovali* svet, ale ide o to tento svet *zmeniť*“¹⁶⁴) tak nachádzame v podobnom vyznení aj u mysliteľa orientovaného úplne iným smerom. Zakladateľ kozmologickej tradície v ruskom myslení a tzv. *filozofie všeludského úsilia* („filosofija vseobščego dela“) N. F. Fjodorov totiž tvrdí:

„Философия, как произведение теоретического разума, и может быть только отвлеченною. Чтобы сделаться знанием конкретным и живым, она должна стать знанием не только того, что есть, но и того, что должно быть, то есть она должна из пассивного умозрительного объяснения сущего стать активным проектом долженствующего, быть проектом всеобщего дела. Тогда объединятся два разума, теоретический и практический, и не будет разделения ученых и неученых на два обособленных сословия; все живущие будут познающими, и это познание будет не отвлеченным, а живым; знание сольется с делом.“¹⁶⁵

Revolučne utopistické vízie v Rusku ale od samého počiatku neboli zamerané len na úzku sféru sociálnych, ekonomických či technologických reforiem. V pozadí vždy stál názor, že ruská revolúcia má globálny, celoplanetárny charakter. Podobné reformy preto mali byť len odrazovým mostíkom k tým najvyšším ľudským aspiráciám. O filozofiu N. Fjodorova, ale i o výsledky modernej experimentálnej medicíny či kvantovej fyziky sa v ruskom utopickom

¹⁶⁴ Jedenásta téza, cit. podľa BOGUSLAVSKIJ, cit. dielo, s. 30 (preklad M. P.). Je to vlastne akési aforistické zhrnutie predchádzajúcich téz, resp. rozvedenie myšlienky, že „[o]tázka, či je ľudskému mysleniu dostupné poznanie pravdy o predmetnej skutočnosti, vôbec nie je teoretickým, ale čisto *praktickým* problémom“ (Druhá téza, tamže, s. 16). Dialektický materializmus tak – v nadväznosti na Feuerbachovu základnú noetickú požiadavku vyvodzovať modus *myslenia* z modu *bytia*, a nie naopak – má v rozdieloch medzi *teóriou* a *praxou* viac-menej jasno: „Keď okolitý materiálny svet pôsobí na človeka a jeho zmyslové orgány, v ľudskej myšli vznikajú *pocity* a *vnemy*, tzn. *odraz* materiálnej skutočnosti. A keď človek sám pôsobí na okolitý materiálny svet, uskutočňuje a overuje toto poznanie v praxi. Jedna vec je *pociťovať* a *vnímať*, druhá vec – *konať*“ (tamže). Úlohou radikálne novej, marxistickej filozofie je potom túto trhlinu medzi životnou praxou a jej intelektuálnym uchopením raz a navždy prekonať. Inými slovami, teoreticko-filozofické a vedecké *poznávanie skutočnosti* má zmysel a opodstatnenie len a len vtedy, ak je zároveň *nástrojom jej premeny*. To je vlastnou podstatou tzv. dialekticko-historického materializmu (porov. tamže, s. 30).

¹⁶⁵ FEDOROV, N. F. *O filozofii V. Solovjova (Nabroski)*. [online] URL: <<http://www.magister.msk.ru/library/philos/fedorov/fedor097.htm>> [cit. 20. 11. 2008].

myslení opiera ďalšie rozvedenie eschatologickej koncepcie „vzkriesenia mŕtvych predkov“. Síce sa už nehovorí o spasení prostredníctvom kresťanskej viery a božej milosti, stále ale ide o dosiahnutie života večného, t. j. prekonanie nevyhnutnosti smrti, tentoraz však takmer výhradne vedeckými prostriedkami. V literatúre sa zákonite objavuje nový typ vizionárskeho hrdinu, novodobý kríženec Fausta a Dona Quijota: inžinier, chemik, biológ, matematik. A nielen to, aj samotnou literatúrou a filozofiou sa čoraz viac začínajú zaoberať ľudia s pôvodne prírodovedným alebo technickým vzdelaním. Výsledkom sú podivuhodné scientistické vízie na pomedzí vedy, náboženskej filozofie a číreho dadaizmu, ktoré ani po rokoch nestratili svoj pôvab.

Je evidentné, že viera v spasiteľskú úlohu rozumu a vedeckého pokroku sa v priebehu histórie objavuje v modifikovaných podobách znovu a znovu. Strieda sa pritom s obdobiami spoliehajúcimi sa skôr na živelné princípy prírody a ľudskej prirodzenosti, vieru v spontánnu samoreguláciu a samoobnovu všetkého fyzického i duchovného bytia. Apollón ako patrón epochy zamieňa Dionýza, „faustovský“ typ kultúry kultúru „magickú“ a pod.¹⁶⁶ – závisí len od konkrétneho interpreta dejín, ako tieto štruktúralno-morfologické zákonitosti vývoja ľudstva nazve a aké kultúrne hodnoty im priradí. V ruskom geopolitickom prostredí prelomu storočí však dôvera v technicko-rationálne usporiadanie univerza naberá priam gigantické rozmery. V podstate nejestvuje technický, spoločensko-ekonomický ani iný problém, ktorý by sa údajne nepodarilo skôr či neskôr vedecky vyriešiť. Dokonca i víťazstvo nad fyzickou smrťou človeka je len otázkou času. „Как ни глубоко причины смертности, смертность не изначальна; она не представляет безусловной необходимости. Слепая сила, в зависимости от которой находится разумное существо, сама может быть управляема разумом,“ píše N. Fjodorov v eseji *O smrtelnosti*.¹⁶⁷

Ruské filozofické koncepcie 20. rokov minulého storočia, ktoré nejakým spôsobom spätne reflektovali či naopak predznamenávali vývinové tendencie v oblasti vedy, usilovali sa tak zároveň o prepojenie rôznych prírodovedných aj humanitárnych oblastí a o vytvorenie univerzálnej, všezahŕňajúcej teórie vesmíru ako živého organizmu. Takýto svojrázny „holizmus“ či „vedecký panteizmus“ mal zároveň slúžiť ako fundované teoretické zavŕšenie myšlienkového základu predošlých idealisticko-náboženských filozofií. Svetoznámy ruský a neskôr sovietsky prírodovedec V. I. Vernadskij vo svojich filozofujúcich prácach z tohto

¹⁶⁶ Rozdelenie jednotlivých kultúr v ich dejinnom vývoji na *magický*, *apollónsky* a *faustovský* typ nachádzame v *Zániku Západu* Oswalda Spenglera (Porov. SPENGLER, O. *Zánik Západu: obrisy morfolgie svetových dejín*, cit. vydanie).

¹⁶⁷ FEDOROV, N. F. *O smrtelnosti*. [online] URL: <<http://www.magister.msk.ru/library/philos/fedorov/fedor111.htm>> [cit. 8. 11. 2011].

obdobia problematizuje tradične platné hranice medzi živou a neživou prírodou, medzi organickou a minerálnou podstatou hmoty.¹⁶⁸ Zdôrazňuje pritom práve potrebu celostného (v pravom slova zmysle *ekologického*) poznávania prírody, a nielen výskumu jednotlivých jej prejavov, foriem či funkcií. Spolu so životnými prejavmi sledovaného organizmu je nutné podrobne skúmať aj biotop, v ktorom sa tento organizmus vyskytuje a spätne naň pôsobí. Do širšieho povedomia tak Vernadskij uvádza dovtedy málo známe pojmy ako „biosféra“, „noosféra“ (autorom samotného termínu je však Pierre Teilhard de Chardin, naturelom i myšlienkami Vernadskému v mnohom podobný) alebo „živá hmota“ („živoje veščestvo“), ktoré neskôr nájdú nemalé uplatnenie aj v umeleckej literatúre.¹⁶⁹

Prírodovedno-idealistické zameranie priameho pokračovateľa fiodorovovskej tradície Konstantina Ciolkovského, rozvíjané predovšetkým v traktáte *Monizmus všehomíra* („Monizm vselennoj“), sa zas zvykne označovať ako „materialistický panpsychizmus“. Všetko na svete je matéria obdarená vnímavosťou, schopnosťou pociťovania príjemného a nepríjemného, len stupeň uvedomovania si okolitého sveta je u rôznych foriem matérie rôzny – narastá hierarchicky v súlade s fylogenetickým vývojom od minerálov cez zvieratá až po človeka: „Из известных нам животных чувствительнее всех человек. Остальные известные животные тем менее чувствительны, чем организация их ниже. Растения чувствительны еще менее. Это – непрерывная лестница. Она не кончается и на границе живой материи, потому что этой границы нет. Она искусственна, как и все границы“.¹⁷⁰

Túto originálnu, na svojsky ponímanej koncepcii atómu postavenú *monadológiu* (ktorá odkazuje snáď až kamsi k predsokratikom) Ciolkovskij ďalej rozvíja slovami: „В математическом же смысле вся Вселенная жива, но сила чувствительности проявляется во всем блеске только у высших животных. Всякий атом материи чувствует сообразно окружающей обстановке. Попадая в высоко организованные существа, он живет их жизнью и чувствует приятное и неприятное, попадая в мир неорганический, он как спит, находится в глубоком обмороке, в небытии“.¹⁷¹ Individuálny organizmus je smrteľný, ale „duchovné atómy“, monády, z ktorých je zložený,

¹⁶⁸ „[Я]вления жизни и явления мертвой природы, взятые с геологической, т. е. планетарной, точки зрения, являются проявлением единого процесса“ (VERNADSKIJ, V. I. *Živoje veščestvo*. Moskva : Nauka, 1978, s. 12; dostupné online: <http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/Vernadsky_V.I._Zhyvoje_Veshchestvo__1978_358s.djvu> [cit. 8. 11. 2011]).

¹⁶⁹ Na túto tému existuje v Rusku veľké množstvo literárnovedných prác. Tak napríklad vzťahom medzi filozofiou ruského „kozmicizmu“ a estetikou Andreja Platonova bolo v uplynulých desaťročiach venovaných hneď niekoľko medzinárodných konferencií so spoločným názvom „*Strana filosofov Andreja Platonova: Problemy tvorčestva*“ (pozri príslušné zborníky z týchto konferencií).

¹⁷⁰ CIOLKOVSKIJ, K. E. *Kosmičeskaja filosofija*. Moskva : Sfera, 2004, s. 30n.

¹⁷¹ Tamže, s. 32.

sú nesmrteľné. Ich život totiž nekončí smrťou organizmu, subjektívne vnímaný čas života a smrti organizmu je v absolútnom časovom ponímaní atómu len zanedbateľným momentom.

Ciolkovskij na jednej strane vystupuje s nepriamou kritikou aktuálnej historicko-spoločenskej situácie ako štádia vývoja, ku ktorému zatiaľ ľudstvo dospelo, a pokladá tento „polozvierací“ fylogenetický stupeň za nedostatočný. Zároveň je však futuristicky naladeným optimistom, vyznáva totiž vieru v lepšieho, „transhumanisticky“ (tzn. duchovne i fyzicky) prerodeného človeka budúcnosti: „Так пройдут тысячи лет, и вы тогда население не узнаете. Оно будет настолько же выше теперешнего человека, насколько последний выше какой-нибудь мартышки. Исчезнут из характера низшие животные инстинкты.“¹⁷² Vedecký pokrok v budúcnosti umožní ľuďom obývať nové planéty¹⁷³ a pritom sa neustále zdokonaľovať vo svojom vývoji až k najdokonalejšej forme, ktorá pozvoľna stratí telesnú podstatu a bude žiť v éteri a živiť sa slnečnou energiou. Menej dokonalé formy života postupne samé vyhynú (resp. premenia sa na dokonalejšie), a ak nie, budú sa musieť nahradiť formami vyššími, dokonalejšími: „Где на планетах встретят пустыню или недоразвившийся уродливый мир, там безболезненно ликвидируют его, заменив своим миром. Где можно ожидать хороших плодов, там оставят его доразвиваться“.¹⁷⁴

Nebezpečenstvo dezinterpretácie či prehnaného nafukovania takýchto evolučne spásateľských ideí dnes už nie je potrebné zdôrazňovať, umelecky ho zachytil ako jeden z prvých už Jevgenij Zamjatin v románe *My* z roku 1921. Dobrodincov (rus. „Dobrodetel“) kolosálny elektrický stroj, ktorého úlohou je rozložiť telo akéhokoľvek protirežimného rebelanta na elementárne častice hmoty, v románe neslúži len ako nástroj trestu, chápe sa zároveň aj ako nástroj súcitu s morálne nevyspelým jedincom, ktorého je potrebné pozdvihnúť na vyššiu evolučnú úroveň. (Podobnú myšlienku o súčasne technicky i

¹⁷² Там же, s. 44.

¹⁷³ Podľa V. Šklovského na nápad o osídľovaní vzdialených planét Ciolkovského priviedol bezprostredne N. Fjodorov a jeho slová o nutnosti vzkriesenia mŕtvych predkov: „И вот в Переделкино (или в Красной Пахре) я встретился с Виктором Шкловским. Мы долго беседовали, и Шкловский мне рассказал такую историю: дело в том, что это были годы после первого полета в космос Гагарина и о теоретике космических полетов Циолковском всюду много писали и говорили. По словам Шкловского, искуснейшего рассказчика, Циолковскому в детстве Федоров давал уроки математики, то ли в Калуге, то ли еще где-то, и временами излагал свою основную идею о воскрешении из мертвых всех до нас живших поколений. Однажды его ученик совсем разумно спросил: ‘А как же все они поместятся на земле?’ - на что Федоров ответил, что звезд на небе видимо-невидимо и что объединенный разум человечества овладеет вселенной и всем воскресшим будет достаточно места на звездах. С тех пор, по словам Шкловского, Циолковский и занялся изучением возможностей космических полетов.“ (МИХАЙЛОВ, М. „Философия космизма и русская идея. Доклад. In *Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii „Kosmizm i russkaja literatura. K 100-letiju so dnja smerti Nikolaja Fedorova“*“ . [online] URL: <<http://magazines.russ.ru/bereg/2006/12/mm24.html>> [cit. 9. 11. 2011].

¹⁷⁴ CIOLKOVSKIJ, cit. dielo, s. 45.

takpovediac ritualizačne ponímanej „prevýchove“ nedokonalého jedinca prostredníctvom dokonalého stroja nachádzame napríklad aj v Kafkovej poviedke *V trestaneckej kolónii*.)

Filozofia Ciolkovského, ktorá, ako sme povedali, v mnohom nadväzuje na myšlienky Nikolaja Fjodorova, sa však odkláňa od jeho paternálneho vyzdvihovania „kultu predkov“ – cieľom nemá byť doslovné vzkriesenie tých, čo už raz žili na tejto planéte v nejakej ľudskej podobe. Každé nové vzkriesenie znamená zároveň smrť predchádzajúcich foriem, zdôrazňuje sa ich samostatnosť, novosť, prechod na inú úroveň.¹⁷⁵ Podľa Ciolkovského sa život vo vesmíre uberá dvomi smermi: ťažšou cestou tzv. autogónie či abiogenézy, ľudovo povedané „samoplozenia“ (rus. „samozarozhdenije“), alebo dokonalejšou a menej bolestnou cestou vzájomného rozmnožovania a osídľovania iných planét už dokonale rozvinutými bytosťami. Obyvateľstvo Zeme má v tomto zmysle zjavne smolu, pretože kozmický Rozum mu predurčil ťažšiu cestu samoplozenia, aby sa tak obnovili životodarné zdroje vesmíru pred ďalšou fázou bezbolestného rozmnožovania hotových životných foriem. Preto všetky tie bolestné dejinné zvraty a kataklizmy s prejavmi hrubého násilia a utrpenia, sprevádzajúce vývin ľudstva od jeho prvopočiatkov až po nemenej búrlivý dnešok.

Akoby sa Ciolkovskij takýmto transhumánne materialistickým spôsobom pokúšal vyriešiť odveký nábožensko-filozofický problém *teodicey*, tzn. racionálne vysvetliť príčiny a význam zla a utrpenia v Bohom stvorenom svete: „Роль Земли и подобных немногих планет, хотя и страдальческая, но почетная. Земному усовершенствованному потоку жизни предназначено пополнять убыль регрессирующих пород космоса.“¹⁷⁶ Na pochybovačnú otázku Ivana Karamazova, či môže byť ľudské utrpenie tu na zemi ospravedlniteľné dosiahnutím konečnej posmrtnej blaženosti a spásy, teda Ciolkovskij odpovedá jednoznačne *áno*. (Ostatne, nebol v tom sám. Už Nietzsche v *Genealógii morálky* kládol zušľacht'ovanie ľudstva v podobe nevyhnutného aktu násilia voči prejavom mravného úpadku – chápaného ako nedostatok slobodnej, aktívne tvorivej vôle – nad akékoľvek „slabošsky pokrytecké“ prejavy kresťanského súcitu. Bič v rukách História je podľa neho

¹⁷⁵ „Когда говоришь об этом людям, то они оказываются недовольны. Они непременно хотят, чтобы вторая жизнь была продолжением предыдущей. Они хотят видеться с родственниками, друзьями, они хотят и пережитого. "Неужели я никогда не увижу жены, сына, матери, отца, - горестно восклицают они, - тогда лучше не жить совсем. Одним словом, ваша теория меня не утешает". Но как же вы можете видеть своих друзей, когда представление о них - создание вашего мозга, который будет обязательно разрушен. Ни собака, ни слон, ни муха не увидят своего рода по той же причине. Не составляет исключения и человек. Умирающий прощается навсегда со своей обстановкой. Ведь она у него в мозгу, а он расстраивается. Она возникает, когда атом снова попадет в иной мозг. Он даст и обстановку, но другую, не имеющую связи с первой“ (tamže, s. 53-54).

¹⁷⁶ Tamže, s. 48.

akousi praktickou „mnemotechnickou“ pomôckou – uplatňuje sa, aby človek nezabudol, kým je, a kým sa má stať.¹⁷⁷)

Kde sa však vzala táto až nekritická viera v spasiteľskú úlohu vedy a v takmer výhradne technologické vyriešenie všetkých ľudských problémov, ktorá v určitom období doslova plní stránky filozoficky, vedecky či umelecky zameranej literatúry? Veď, nakoľko môžeme súdiť z dejinného odstupe, ruskej povaha bolo odjakživa vlastné úplne odlišné nazeranie pozemského i nadpozemského sveta.¹⁷⁸ Je možné, aby sa tak náhle zabudlo na romanticko-symbolistické postuláty o nemožnosti vtlesnenia ruskej mentality do tesných rámcov osvietenskej racionality (známe tjutčevovské „Umom Rossiju ne ponjať, aršinom obščim ne izmerit“ či solovjovsko-blokovská idea „skýtstva“ a pod.)?

Súčasný izraelský románopisec, esejista a literárny kritik ruského pôvodu Alexander Goldstein hľadá priamy súvis s doznievajúcou živelnosťou vojnových tragédií začiatku 20. storočia.¹⁷⁹ Po dlhotrvajúcich hrôzach a krviprelievani sa v ľuďoch zákonite objavuje túžba po raz už konečne racionálnom a účelnom zorganizovaní spoločenského života vo všetkých jeho formách a prejavoch, túžba prekonať to bezuzdne pudové, „skýtske“ v národnej povahe. Náhle všadeprítomný racionalistický pátos bol podľa neho jednoznačnou „odpoveďou na hlbokú štruktúrnú a organizačnú krízu, zapríčinenú svetovou vojnou.“¹⁸⁰ Do popredia sa tak po predchádzajúcich filozofických a literárnych projektoch „bohohľadačov“ symbolisticko-mystického razenia (V. Solovjov, A. Blok, D. Merežkovskij, V. Ivanov, L. Andrejev, A. Belyj a mnohí ďalší) dostáva úplne iná paradigma. Prienik do podstaty duchovných a mravných problémov človečenstva aj naďalej tvorí centrum záujmu všetkých ne vulgárne orientovaných intelektuálnych a umeleckých zoskupení, samotný pojem *duchovnosť* však prechádza výraznou sémantickou premenou. Začína sa chápať výhradne technicky, ako akási „dematerializácia“ hmoty, založená na efektívnych konštrukčných princípoch: „Zvíťazila funkčnosť – ťažkopádna, neprepracovaná a nepremyslená hmota uvoľňuje miesto asketickej, ultrasúčasnej úžitkovosti, ktorá umožňuje riešiť problémy v čo najkratších termínoch a s minimálnymi stratami. Podobný prístup je typický aj pre oblasť abstraktného uvažovania,

¹⁷⁷ Porov. NIETZCHE, F. *Genealogie morálky: polemika*. Prel. Věra Koubová. Praha : Aurora, 2002.

¹⁷⁸ Súčasný český filozof a estetik Josef Kroutvor dokonca hovorí o „východnej bezdejinnosti“, ktorá „má mnohem bliže k přírodě než společnosti. Široká ruská duše je nediferencovaný subjekt, který nepodléhá historické logice, ale instinktům. Je to rituální svět, kde nevládne zákon, ale moc, přízeň, osud, milost, lest, láska a nenávisť... Zákon je nakonec Rusům cizí, protože je neosobní, rozlišuje mezi lidmi a neposkytuje spasení. Intelektuální požadavek zákona je kritizován jako nevhodný evropsismus, nepřirozený v domácích podmínkách“ (KROUTVOR, J. *Potíže s dějinami: eseje*. Praha : Prostor, 1990, s. 74).

¹⁷⁹ Porov. GOLDSTEIN, A. *Rozlúčka s Narcisom*. Prel. Valerij Kupka a Ivana Kupková. Bratislava : Kalligram, 2003, s. 91n.

¹⁸⁰ Tamže, s. 94.

konkrétne v matematických prírodných vedách, ktoré sa usilujú „naložiť“ na niekoľko materiálnych vzorcov celý vesmír. /.../ Stručne povedané, totálna racionalizácia sveta a myslenia, ich prevod do sféry logického a pragmatického, to všetko je povolané zbaviť skutočnosť a premýšľanie o nej všetkého dezorganizujúceho, entropického.“¹⁸¹

To nás privádza k myšlienke, že danú situáciu možno vysvetľovať nielen na pozadí historickej kauzality, ale aj semioticky. Postavíme ju tak do radu podobných vývojových úkazov, opakovane sa vyskytujúcich v symbolicky štruktúrovanej oblasti kultúrnej *semiosféry* naprieč ľudskými dejinami. Tá totiž – podľa Lotmana a teoretikov tartusko-moskovskej školy semiotiky¹⁸² – funguje tak, že pri strete s čímkoľvek, čo leží mimo nej (tzn. s oblasťou „ne-kultúry“, ale tiež s oblasťou „inej kultúry“, riadiacej sa odlišnými kultúrnymi kódmi) uplatňuje vlastný, dôverne známy systém kódov. Opäť nadväzujeme na to, čo sme si povedali v prvých dvoch kapitolách. Neštruktúrované, či pôvodne inak štruktúrované okolie určitého systému kultúrnych kódov sa postupne podriaďuje pravidlám kódovania tohto systému, podobne ako sa správa v neznámom jazyku prekladá do jazyka známeho. Môžeme to pripodobniť známemu Saussurovmu rozlišovaniu individuálneho jazykového prejavu (*parole*) a systému (*langue*), vyjadrovanému občas aj ako protipostavenie *správy* a *kódu*.¹⁸³

No správa môže byť prenášaná aj formou mimiky a gestikulácie či iným spôsobom mimoverbálneho vyjadrenia. Ba čo viac, nemusí byť vôbec tým, čo chápeme ako zmysluplné odovzdávanie informácií – môže byť napríklad len nezmyselným či náhodným zhlukom prvkov. V každom prípade sa s ňou však vnútri *semiosféry* ako so správou narába, neverbálne momenty sa verbalizujú a neusporiadané prvky sa systematizujú. Neartikulovanosť sa mení na arikuláciu a z „ne-kultúry“ sa stáva ďalšia z organických zložiek kultúry. Odcitujme znovu J. M. Lotmana: „Mimokultúrna sféra je často sférou cudzej kultúry a mimosemiotická sféra zasa často sférou cudzej semiotiky. Ale nejde len o to. Treba brať do úvahy, že len čo sa svet, ležiaci mimo *semiosféry*, objaví, je už zo semiotického aspektu pomenovaný, t. j. – akokoľvek povrchovo – semiotizovaný. S mimosemiotickým svetom sa *semiosféra* prakticky

¹⁸¹ Tamže, s. 95. Podľa Goldsteina nie je náhoda, že práve v tomto období vzniká ruský konštruktivizmus ako umelecký smer, reagujúci na „technologickú revolúciu dvadsiatych rokov, amerikanizáciu všetkých foriem života, ich racionalistické prepracovanie v úsilí dosiahnuť maximálnu účelnosť a komfort“; tzn. smer ktorý sa zároveň snaží „prístupovať ku všetkým otázkam života z reorganizačného a stavebného hľadiska“ (tamže, str. 96).

¹⁸² Bližšie pozri napr. LOTMAN, J. M. *Text a kultúra*. Bratislava : Archa, 1994, s. 7-18 alebo LOTMAN, J. M. - USPENSKIJ, B. A. „O sémiotickém mechanismu kultury“. In *Exotika: výbor z prací tartuské školy*, cit. vydanie, s. 36-58.

¹⁸³ Porov. Ricoeurovo chápanie tohto rozlíšenia, v ktorom sa zdôrazňujú inherentné vlastnosti oboch pojmov – homogénny, kolektívny, synchrónny a obligatórny charakter *kódu* proti heterogénnemu, individuálnemu, diachrónnemu a fakultatívnemu charakteru *správy* (RICOEUR, P. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997, najmä s. 15-20).

nestretáva. Veľmi často sa na svet mimo hraníc kultúry interpolujú predstavy o „prirodzenosti“ a predsemiotickosti alebo mimosemiotickosti, vypracované v rámci danej kultúry ako jej ideálna antištruktúra. Ideálny „divoch“, ktorého hľadali filozofi a misionári 18. storočia v exotických krajinách, bol vytvorený tou istou civilizáciou, z ktorej utekali; oblasť podvedomia, objavená v 20. storočí, bola antikonštrukciou vedomia tejto epochy, interpolovanou na semioticky dovtedy neosvojené psychické procesy. Taká je aj podstata mýtu o kozme v masovej kultúre konca 20. storočia.¹⁸⁴ A taká je, dodajme, aj podstata nami predstavovaných utópií. Aj ony sú do značnej miery symbolickou projekciou už známeho, tvoria zrkadlové svety voči svetu reálnemu.

Na túto novú symboliku doby ako vždy najcitlivejšie reaguje oblasť umenia a literatúry. Tak napríklad v už spomínanom Zamjatinovom románe *My* nachádzame motív hmly ako zosobnenie všetkého zlovestne neurčitého, myšlienkového a pojmového neuchopiteľného. Hmla je tu zároveň aj akýmsi *iniciačným* priestorom či priestorom *zjavenia* tajomného, vládnucim režimom prísne zapovedaného.¹⁸⁵ Stojí tak v prudkom kontraste voči priehľadnosti sklenených stien verejných budov. Podobne je tomu v beletristických aj esejistických textoch Andreja Platonova. Spoločným nepriateľom budovateľov *Stavebnej jamy* aj revolucionárov z *Čevenguru* je všetko, čo nemožno náležite „zorganizovať“ – slovo *organizovať* sa pritom v jeho prózach vyskytuje v tých najnepredvídateľnejších kontextoch a syntaktických konštrukciách, konotuje všemožné persiflážne posuny významu. Napr. v románe *Čevengur*:

„– Ты, Яков Титыч, живешь не организационно, – придумал причину болезни Чепурный. – Чего ты там брешешь? – обиделся Яков Титыч. – Организуй меня за туловище, раз так. Ты тут одни дома с мебелью тронул, а туловище как было, так и мучается.“¹⁸⁶

A v denníkových poznámkach k eseji *Liaheň nového člověka (Pitomnik novogo človeka)* z r. 1926 si Platonov zapísal stručný imperatív: „Организуйте чувства рядом с организацией сознания.“¹⁸⁷

¹⁸⁴ LOTMAN, J. M. *Text a kultúra*, cit. vydanie, s. 17.

¹⁸⁵ Porov. u Fernanda Aínsu: „Jedná se o rozlišení kosmu od chaosu, civilizace od okolního „barbarství“, posvátného od nečistého, toho, co je známé a považované za „vlastní“, od toho, co se cítí jako „cizí“. Obecně prostory, které odlišujeme, jsou odděleny bariérami, hranicemi, jež chrání vnitřní prostor. Objevuje se zde nový pojem hranice. Tentokrát nepředstavuje prostor, který vybízí k „překročení“, není ohlášení „jiného“ a toho, co je přirozeně odlišné, je totiž symbolem a výrazem moci.“ Autor však pokračuje: „Ač je zřetelně odlišen prostor barbarství, jenž se někdy ztotožňuje s pouštěmi, horami, džunglí, to jest s nepřátelskou přírodou, může tato jinakost plnit také funkci iniciačního prostoru. Prostor „chaosu“, který je třeba zcivilizovat, zároveň představuje místo zjevení. Stačí pomyslet na Mojžíšův národ a exodus Sinajskou pouští; na čtyřicet dní, které Ježíš prožil v poušti“ (AÍNSA, cit. dielo, s. 84-85).

¹⁸⁶ PLATONOV, A. P. *Izbrannoje*. Minsk: Universitetskoje, 1989, s. 307.

¹⁸⁷ PLATONOV, A. P. *Zapisnyje knižki. Materialy k biografii*. Moskva: Nasledije, 2000, s. 259.

Vráťme sa ale k základným kategóriám symboliky sovietskej každodennosti. Vieru v Božiu prozreteľnosť, v rozumnosť Božieho plánu pri budovaní základov nového štátu strieda viera v rozumnosť plánu päťročného. Miera reglementácie spoločenských vzťahov pritom dosahuje úroveň, o akej sa klasickým utopistom fourierovsko-owenovského razenia snád' ani nespívalo. Historické korene tejto premeny však podľa V. Solovjova¹⁸⁸ nesúvisia len s katastrofami svetových vojen, siahajú ešte ďaleko pred vek osvietenstva. A charakterizujú ich podobné zákonitosti, aké prispeli k vzniku protestantizmu v západnej Európe – v podobe ostrej protireakcie na katolícky, cirkevným systémom sprostredkovaný vzťah k „božej podstate“. Z protestantského hľadiska totiž cirkvi v žiadnom prípade neprináleží takáto absolútna autorita sprostredkovateľa medzi Bohom a človekom, jedinou autoritou sa má stať Božie slovo, t. j. Biblia. Jej tradičné interpretácie zo strany cirkevných hodnostárov už nepostačujú, viera sa čoraz menej opiera o stáročiami zavedené katolícke dogmy a čoraz väčší dôraz sa kladie na individuálne chápanie Písma, na jeho osobnú – čo však v žiadnom prípade neznamená svojvoľnú – interpretáciu. (Latinské „protestari“ znamená verejne svedčiť, dokazovať všeobecne dostupnými argumentmi.) „Protestantství tak plynule přechází v racionalismus,“ uzatvára Solovjov.¹⁸⁹

Nech by však korene smelých revolučne utopických vízií z obdobia *fin de siècle* siahali akokoľvek hlboko do historického „podvedomia“ národa, už spomínané nóvum v tomto prípade spočíva v tom, že vedecký Rozum sa v zmenenom ideovom prostredí viac nesnaží zákonitosti svojho fungovania a fungovania Bohom stvoreného vesmíru len odhaľovať, poznávať a opisovať, ale chce tento vesmír aktívne pretvárať, vtlačať mu svoju vôľu – lexikálny akcent sa postupne presúva zo slova „zákonitosť“ na slovo „zákon“. Nová epistéma ale nie je bez úskalí, a tieto úskalia sa prejavujú inak vo svete každodennosti a inak vo sfére vedy, filozofie, umenia či politiky. V praktickom živote sa bezmedzná dôvera v striktné logické zákonitosti ako výhradný a jedine spoľahlivý nástroj poznávania a pretvárania sveta nezriedka rozbíja o nevypočítateľnosť skrytých ľudských ambícií, túžob, pudov a vášní, ktoré (ako pripomína hlas rozprávača z Dostojevského *Zápisok z podzemia*) človeka nabádajú konať neraz i v priamom rozpore s pôvodnými zámermi, takpovediac „natruc“ svojmu lepšiemu a rozumnejšiemu ja.

¹⁸⁸ SOLOVJOV, V. S. „Čtení o bohodství (1877-1881). Ze čtení druhého. Co je člověk?“ In *Neznámé Rusko (Ruský idealismus XX. století)*. Zost. Irina Mesnjankina. Prel. Ferdinand Pelikán et. al. Praha : Karolinum, 1995, s. 18-35.

¹⁸⁹ Tamže, s. 30

V diferencovanejších vrstvách spoločenského života sa zas výhradne pozitivistický pohľad na skutočnosť ukázal ako „bezmocný proti empirickému faktu a snaha vybudovať univerzálnu viedu na princípech čistého rozumu vyústila do systému prázdnych abstraktných pojmov“.¹⁹⁰ Redukcionistický racionalizmus potom naráža na rozpor medzi relatívnou ohraničenosťou noetických možností človeka vo vzťahu k skutočnosti a jeho absolútnymi nárokmi na jej poznanie. P. D. Uspenskij sa k dobovo vyhrotenému sporu „racionalita verzus intuitívne poznanie“ vyjadruje o zhruba štvrtstoročie neskôr než Solovjov, ale v podobnom duchu: „[M]ы все знаем условность логики. Прекрасно знаем, что мы никогда не мыслим силлогизмами, что силлогизм, это только общая форма умозаключения. /.../ У нашего слабого и ограниченного ума нет другого орудия для мышления о мире, кроме понятия, и мы хотим представить себе мир, состоящим из каких-то величин, соответствующих понятиям.“¹⁹¹

Súčasne s hrozbou nekriticky prijímaného pozitivistického nahliadania reality tak vzniká i opačné riziko, prameniace v jeho rovnako nekritickom zavrhaní. Šírenie – oproti Západu značne oneskorené, ale o to intenzívnejšie – vedecko-technického optimizmu v masovom povedomí predrevolučného Ruska pozvoľna ústi do odmietavej reakcie všetkého intelektuálne preciózneho, do vyzdvihovania temne pudových, živočíšnych stránok existencie (jeden zo základných konfliktov románu *Strieborný holub* Andreja Belého). Do istej miery sa tak ponúka historická paralela s niekdajším – často násilným – šírením kresťanstva medzi pohanským obyvateľstvom Kyjevskej Rusi, len v tomto prípade „oheň a meč“ nahrádza elektrifikácia a mechanizácia.

Solovjov a ďalší myslitelia, snažiaci sa zladit’ tradičné náboženské vízie so sociálno-evolučnými predstavami o dejinnej misii Ruska, vidia východisko v koncepcii *bohochlovečenstva* („bogočelovečestvo“), tzn. v postupnom vytváraní bohoľudskej spoločnosti. Tá má v sebe zahŕňať tri základné princípy: dva nižšie (rozumový a hmotný) a jeden vyšší, božský, predpokladajúci bezvýhradné podrobenie sa Božej vôli. V konečnom dôsledku sa tak dospieva k myšlienke ekumenickej *všejednoty* („vsejedinstvo“) ľudstva na náležite reformovaných kresťansko-cirkevných (kresťanstvom sa tu samozrejme myslí pravoslávie a cirkvou Východná cirkev) základoch: „Jelikož božství může člověk pojmout jedině ve své absolutní plnosti, tj. v souhrnu všeho, je člověkobůh nutně kolektivní a

¹⁹⁰ Tamže, s. 31.

¹⁹¹ USPENSKIJ, P. D. *Vnutrennij krug: O „poslednej čerte“ i o sverchčeloveke: Dve lekcii*. Sankt-Peterburg : Trud, 1913, s. 21.

univerzálni, je to všelidské společenství, Všeobecná Církev“.¹⁹² Z geopolitického i kultúrneho hľadiska tak ide o konečné spojenie Východu (predstavujúceho „božský princíp“) a Západu („ľudský princíp“) v podobe naveky jednotného bohoľudstva.

Výzvy k celostnému „preusporiadaniu všehomíra“ sú v ideovom kontexte ruských dejín veľmi typické, podľa N. A. Berďajeva dokonca tvoria jeden zo základných rozdielov medzi západnou a ruskou mentalitou.¹⁹³ Zatiaľ čo v Európe opätovne vznikali a vznikajú cielene diferencované projekty, zamerané na reformovanie jednotlivých oblastí ľudskej činnosti – náboženstva, vedy, umenia, ekonomického rastu, občianskej spoločnosti a pod. – pre Rusko sú podobné aktivity príliš prozaické, prízemne krátkozraké, málo univerzalistické. Rusí reformátori sa vždy snažili o globálnu premenu všetkých životných prejavov, a podľa možnosti nie ako výsledok zdĺhavého historického procesu, ale okamžitým nastolením radikálnych zmien, tu a teraz. Táto kozmická živelnosť v pohľade na vývoj a smerovanie civilizácie, tak odlišná od triezveho západného prístupu, v mnohom samozrejme súvisí aj s geografickou rozľahlosťou Ruska: „На Западе тесно, все ограничено, все оформлено и распределено по категориям, все благоприятствует образованию и развитию цивилизации – и строение земли, и строение души. Можно было бы сказать, что русский народ пал жертвой необъятности своей земли, своей природной стихийности. Ему нелегко давалось оформление, дар формы у русских людей невелик“.¹⁹⁴

Je to i jedna z príčin odpradávná prítomného vnútorného napätia, rozorvanosti či rozdvojenosti („raskol'ničestva“) v historickom vývoji Ruska. V Rusku odjakživa jestvujú minimálne dve úplne protikladné tendencie, ktoré spolu súperia – či už ide o dlhotrvajúci boj pravoslávneho kresťanstva s pohanskými rituálmi, o rozkol v samotnom pravosláví („staroverci“ verzus „novoverci“ v 17. stor.) alebo neustále kolísanie medzi príklonom k západnému a východnému kultúrno-politickému smerovaniu (spory „slovanofilov“ a „západníkov“ v 19. stor.). Navyše sa v Rusku po Petrovi Veľkom a jeho reformách postupne zväčšuje priepasť medzi poeurópcenou šľachtou, nadchýnajúcou sa európskymi osvietenskými ideálmi a módnymi myšlienkovými prúdmi od volteriánstva až po slobodomurárstvo (Pierre Bezuchov si vo *Vojne a mieri* prejde snád' všetkými „trendovými“ formami vtedajšieho hľadania vlastnej identity), a jednoduchým roľníctvom, ktoré vie sotva čítať a písať. Voči vyššej šľachte, ktorá bola ešte zhruba do polovice 19. stor. predstaviteľkou tých najpokrokovejších tendencií v spoločnosti (hnutie dekabristov), ktorá však čoraz viac

¹⁹² SOLOVJOV, cit. dielo, s. 35.

¹⁹³ Porov. BERĎAJEV, N. A. *Istoki i smysl russkogo kommunizma*. Paríž : YMCA-PRESS, 1955.

¹⁹⁴ Tamže, s. 8.

upadá do letargie (motív „zbytočného človeka“ prechádza z próz neskorých romantikov aj do textov autorov *naturálnej školy*), sa tak čoraz viac vymedzuje mladá, revolučne naladená „raznočinná“ inteligencia.¹⁹⁵ Tá sa v príkrej opozícii voči cárskemu samoderžaviu snaží postupnou osvetou uvoľňovať driemajúcu energiu národných mäs. Dobre si totiž uvedomuje jej obrovský revolučný potenciál, hoci pritom evidentne preceňuje svoje schopnosti a možnosti efektívne ho usmerňovať. Revolučný demokrat hľadá spojenca v ruskom mužikovi, tomu sú však jeho sociálno-politické vízie nepochopiteľné. Mužik i naďalej verí v Boha a cára, aj keď sa k nemu občas jeden či druhý správajú macošsky (lokálne reptanie na suchá, neúrodu a hlad, na zvyšujúce sa dane či masové odvody do cárskej armády v absolutistickom Rusku prerastajú do otvorených stretov typu pugačovského povstania len zriedka, rozhodne menej často než v západnej Európe). Vnútorne rozpory medzi jednotlivými vrstvami spoločnosti nakoniec vedú do vyhroteného stavu, ktorý sa v ruských dejinách v tej či inej variácii opakoval už mnohokrát.

Snaha preťať zamotaný gordický uzol tak na ideovom poli ústi v konštruovaní všemožných univerzálnych utópií, ktoré by zároveň obsiahli všetky oblasti života – materiálnu, sociálnu, intelektuálnu i duchovnú. Vo vriacom kotle často protikladných filozofických koncepcií sa nakoniec najdôraznejšie profiluje kozmická utópia komunizmu – ako radikálna alternatíva voči kozmickej utópii pravoslávia. Od prvopočiatku je pritom zrejmé, že komunizmus, hoci sa zvykne nazývať „vedeckým“, zďaleka nestojí len na objektívne neutrálnych, logicky podložených základoch, ale má v sebe aj silný emocionálny náboj. To mu, ako sa často pripomína, pridáva výrazne charizmatický, takmer náboženský charakter, prejavujúci sa najmä v absolútnom nároku na vlastnú jedinečnosť (ešte jedna črta podobná s kresťanstvom, a vôbec s väčšinou organizovaných náboženstiev a konfesií). Je jasné, že obe tieto absolútne, avšak z vnútornej povahy antagonistické, tendencie v spoločenskom vedomí nemôžu príliš dlho koexistovať. Komunistická utópia sa po revolučnom prevrate r. 1917 stáva výhradnou formou globálneho „vierovyznania“, akýmsi fanatickým náboženstvom naruby (Berd'ajev to nazýva „pereključenijem religioznoj energii

¹⁹⁵ Berd'ajev pripomína, že pojem *intelligent* sa v Rusku zďaleka nekryje s výrazom *intelektuál* v západoeurópskom ponímaní. V málo gramotnom cárskom Rusku bola kategória inteligencie vždy oveľa širšou než na Západe, navyše so svojráznymi ideologickými konotáciami: „И многие русские ученые и писатели совсем не могли быть причислены к интеллигенции в точном смысле слова. Интеллигенция скорее напоминала монашеский орден или религиозную секту со своей особой моралью, очень нетерпимой, со своим обязательным мирозерцанием, со своими особыми нравами и обычаями, и даже со своеобразным физическим обликом, по которому всегда можно узнать интеллигента и отличить его от других социальных групп. Интеллигенция была у нас идеологической, а не профессиональной и экономической группировкой“ (tamže, s. 17).

¹⁹⁷ Tamže, s. 19 a inde.

na nereligioznejšie predmety¹⁹⁷). A štát na seba zákonite preberá jednu z dovtedajších priorít cirkvi – dozor nad osobnostným a mravným vývojom svojich občanov.

2.2.3 Revolúcia ako totálna premena všehomíra. Ešte raz o „projektovaní bohočloveka“

Politický a sociálny prevrat sa teda stal skutočnosťou. No na poli utopického myslenia ostáva vyriešiť ešte jednu kľúčovú otázku: čo s prírodou, ktorá sa tak často nechce podrobiť politickému diktátu a racionálnemu plánovaniu budúcnosti? Už dávno pred revolúciou sa totiž objavujú ambiciózne plány na pretvorenie nielen spoločnosti, ale i samotnej prírody, jej totálne podmanenie a prispôsobenie ľudským zámerom. Človek už nemá byť len hračkou náhodne pôsobiacich síl životného prostredia („biotopu“), nastáva čas jeho totálnej emancipácie. Veď už Nikolaj Fjodorov zdôrazňoval pálčivú potrebu regulácie prírody, „обращение слепого хода природы в разумный“.¹⁹⁸ Vo vyhrotenej podobe sa potom požiadavka praktickej regulácie prírodných podmienok mení až na akýsi mytologizovaný – a zároveň antropomorfizovaný – boj s nepriateľsky nepoddajným prírodným živlom. Živočíšne a rastlinné druhy sa delia na – samozrejme pre človeka – užitočné a neužitočné, čo spoluurčuje ich štatút v celkovej hierarchii spoločenských hodnôt a ďalšie zaobchádzanie s nimi. Všetko to úsilie o globálny pokrok v oblasti politiky a sociálneho inžinierstva tak paradoxne pôsobí dosť anachronicky. Poznávacie význam svetových objavov na poli neeuklidovskej geometrie, kvantovej fyziky či filozofický „obrat k jazyku“ sú v Rusku prehlušené hukotom revolúcie, a tak v širšom povedomí naďalej prevládajú archaické názory na svet, ktoré sa nevelmi líšia od zastarávajúcich mechanistických modelov.

V súvislosti s novými nárokmi na usporiadanie materiálneho (prírodného i sociálneho) sveta sa stáva očividným, že smelé plány nebude možné realizovať bez komplexného prehodnotenia názorov na ontogézu človeka. Nevyhnutne musí vzniknúť *nový človek*, ktorý sa dokonale prispôbí hektickým tempám vedecko-technologického progresu a regulovania prírody. Opäť sa tak do popredia dostáva volanie po nadčloveku či bohočloveku, tentoraz však nadobúda výrazne pragmatický charakter. Ruská predstava nadčloveka sa totiž neobracia k bájnnej minulosti v podobe mýtov (o Gilgamešovi, Dávidovi, Prométeovi, Faustovi a pod.). Naopak, idea nadčloveka je zacielená k nastupujúcej novej budúcnosti, vytvára náladu už nie nejasne eschatologického, ale priam fyzicky hmatateľného očakávania, v ktorom „ничего

¹⁹⁸ Porov. SEMENOVA, S. G. *Filosof budúceho veka Nikolaj Fedorov*, Moskva : Paškov dom, 2004, s. 197n.

нельзя представить себе более скучного и мещански ограниченного, чем теория будущего без идеи сверхчеловека“.¹⁹⁹ Všeobecne sa predpokladá, že revolúcia v sociálno-ekonomickej sfére by mohla priniesť len krátkodobé a veľmi ohraničené výsledky, pokiaľ by bola cielená na súčasného človeka s jeho aktuálnym stupňom intelektuálneho a duchovného vývoja. Musia sa skrátka vytvárať predpoklady na jeho „transhumánne“ pozdvihnutie na vyššiu úroveň. V súvislosti s často opakovanými tézami o reorganizácii, rekonštrukcii, prestavbe (za Gorbačova už len úzko politicko-ekonomicky chápanému termínu „perestrojka“ kedysi razili cestu oveľa smelšie pojmy typu „peredelka“, „preobrazovanie“ či „pereustrojstvo“) sa preto v dobovej literatúre začína čoraz častejšie objavovať aj výraz „prerod“ („pereroždenije“, „prevraščenije“).

A tak aj mladý inžinier-meliorátor Andrej Platonov sníva o „ľahni nového človeka“ a pripomína základné ciele nastupujúcej epochy: „Вышло, что человек, трудясь над переделкой мира, забывал параллельно переделывать себя. /.../ Наша тема заключается в объяснении будущего типа человека, который должен сменить ныне живущий тип“.²⁰⁰ Požadovaný totálny prerod ľudskej rasy sa však neuskutoční zo dňa na deň a sám od seba, musia sa vytvoriť ideálne podmienky, a tie môže poskytnúť jedine socializmus: „Социализм есть теплый дождь на почву сознания. Социализм есть спрос на мозговую продукцию. Из этого спроса вырастет предложение“.²⁰¹ Nárast mozgovej aktivity v stimulujúcich podmienkach socializmu potom povedie k vyhubeniu škodlivých telesných vášní a žiadostí, ktoré sú jednou z hlavných príčin všetkého zla a utrpenia vo svete: „Растущее сознание социалистического человека незаметно, так сказать, демобилизует порочные страсти тела“; „земное тесто будет превращено в кристалл, и человек станет его зеленым цветом – цветом надежды на действительное овладение вселенной“.²⁰² Neskôr Platonov kladie o niečo menej vzletné, no stále rovnako náročné požiadavky na ontogenetickú evolúciu človeka – v súlade s láskou svojich hrdinov k remeselnej zručnosti ju začína ponímať ako prerod ruského *mužíka* na *majstra*.²⁰³ Predkladá tak vlastný návrh postupného prekonávania údajne umelého – už Fjodorovom kritizovaného – delenia spoločnosti na intelektuálov a manuálne pracujúcich, na „ljudej mysli i ljudej dela“.²⁰⁴

¹⁹⁹ USPENSKIJ, P. D., cit. dielo, s. 83.

²⁰⁰ PLATONOV, A. P. „Pitomnik novogo čeloveka“. In *Oktjabr*, 1999, č. 2, s. 147-153; dostupné online: <<http://magazines.russ.ru/october/1999/2/platon.html>> [cit. 14. 11. 2011].

²⁰¹ Tamže.

²⁰² Tamže.

²⁰³ Podrobnejšie o *kódových lexémach* v tvorbe A. Platonova pozri v: CHLUPÁČOVÁ, K. *Model světa a výstavba textu (Чевенгур)*. In CHLUPÁČOVÁ, K.-ZADRAŽILOVÁ, M. *Texty a kontexty Andreje Platonova*. Praha : Karolinum, 2005, s. 112-113.

²⁰⁴ Porov. FEDOROV, N. F. *Sobranije sočinenij v četyrech tomach*. T. 1. 1995, s. 42n.

2.2.4 „Naratívna syntax“ sociálno-utopického príbehu

Máme pred sebou relatívne ucelený konglomerát sociálno-utopických predstáv a naša súčasná poloha na ose dejín (historická skúsenosť obyvateľov bývalého Východného bloku) by nám snád' umožňovala vyvodiť aj určité závery čo do uplatňovania týchto vízií v praxi. No hoci v našej práci skúmame aj sociálno-historické stránky fenoménu utópie, naďalej sa obmedzíme výhradne na pohľad z perspektívy literárnej vedy (vyššie sme túto perspektívu charakterizovali ako kombináciu metód naratívnej semiotiky, hermeneutiky a fenomenológie). A keďže v tejto kapitole utopistické myšlienkové prúdy vnímame ako určitý *text* naplnený vnútornou symbolikou a znakovými reláciami (interpretačné možnosti tohto textu sme samozrejme zďaleka nevyčerpali), skúsme sa teraz zamerať na jeho „naratívne“ aspekty, predovšetkým na inherentnú podmienku jeho logickej súdržnosti.²⁰⁵ Poukážeme pritom na niektoré hlavné momenty, ktoré podľa nás bránia jej konečnému dosiahnutiu, nezávisle od toho, ako sa tieto momenty prejavili či prejavujú v konkrétnych dejinných súvislostiach.

Koniec koncov, ani utópia ako žáner, ktorý snád' najtesnejšie spája *fiktívnosť* a *fikčnosť* – tzn. bežné kognitívne schopnosti projektovať budúce zámery určitým modelovým myšlienково-diskurzívnym spôsobom (porov. kap. 1.2 vyššie) s výsostne originálnym umeleckým prejavom – nie je zbavená nutnosti podriadenia sa v mnohom „kompozičným“ či „syntaktickým“ danostiam doby. Autorská výstavba *textu* a vršenie empirických *udalostí*, ktoré v určitý moment získava charakter „zápletky“, „príbehu“ či „dejín“, sú samozrejme navzájom diametrálne odlišné súbory životných dejov. No ako sme sa presvedčili v prvých dvoch kapitolách, v oboch prípadoch sa snúbi určitá tvorivosť so snahou o objektívne rozvrhovanie a významovo hierarchické členenie prvkov. Azda teda príliš nezjednodušujeme, ak povieme, že aj v mnohých literárnych utópiách a antiutópiách sú určitým spôsobom modelované základné rozpory, inherentne prítomné vo väčšine prakticky zameraných spoločensko-utopických projektov. Než však vyvodíme isté závery týkajúce sa imanentnej štruktúry takýchto utópií, je dobré zhrnúť si aspoň v niekoľkých slovách, čo sa považuje za ich protipól, t. j. myslenie takzvané antiutopické či, ak chceme, sociálno-realistické.

Ako antipód utopického myslenia sa obvykle chápe triezvo pragmatický pohľad na organizačné princípy panujúce v určitom hierarchicky usporiadanom spoločenstve ľudí (obci, štáte, združení štátov a pod.), ktorý takpovediac necháva udalostiam voľný priebeh: ekonomika sa

²⁰⁵ Kategóriu naratívnej koherencie sme už spomenuli, ale ešte sa k nej dostaneme podrobnejšie v nasledujúcich častiach.

riadi tzv. rozumne egoistickými princípmi voľného trhu²⁰⁶, namiesto pompéznych a často fakticky nesplniteľných štátnych plánov fungujú krátkodobé rozpočtové odhady, ktoré sa flexibilne upravujú podľa aktuálnej ekonomickej situácie, o nejakom geneticko-inžinierskom či psychologicko-etickom pretváraní ľudskej osobnosti už nemôže byť ani reči. Uznáva sa síce ak aj nie úplná dokonalosť systému – odhaľujú sa čiastkové problémy v jednotlivých sférach hospodárstva, politiky či kultúry, korupčné kauzy, nerentabilné projekty a pod. –, no v povedomí obyvateľstva je tak nejaká zakódovaná presvedčenie o všeobecnej účasti na „najmenšom možnom zle“, o živote v „najlepšom zo všetkých možných svetov“ (rozumej: spoločenských systémov), ktorý sa koniec koncov aj tak len kryje s ľudskou prirodzenosťou. Funguje tu skrátka už zmienený „rozumný egoizmus“ či „neviditeľná ruka trhu“, ktorá – aj napriek občasným, avšak nevyhnutným výkyvom – vždy nakoniec spontánne nastaví ten správny pomer medzi ponukou a dopytom, produkciou a konzumom.²⁰⁷ Ako tvrdí francúzsky ekonóm Guy Sorman, ktorého autor práve citovanej publikácie nelichotivo označuje za predstaviteľa „laboratórne sterilnej verzie súčasnej kapitalistickej ideológie“: „Ať už ekonomická veda prinese sebezprevrtnější objevy, volný trh navždy zůstane pouze odrazem lidské přirozenosti, kterou samotnou lze jen sotva zdokonalit.“²⁰⁸ K nastaveniu potrebných mantinelov v rámci spoločenstva tak údajne nie sú potrebné žiadne ideologické barličky, fantastické vízie ani agitačné heslá, pretože to, čo sa dá reálne dosiahnuť, už bolo dosiahnuté, zostáva len dotiahnuť do konca nejaké tie kozmetické úpravy a dejiny sa môžu úspešne zavŕšiť. V liberálnom kapitalizme je totiž, na rozdiel od utopického socializmu, „koniec dejín“ skutočnosťou, o ktorej sa nevedú vzletené debaty, ale ktorú

²⁰⁶ Filozof a ekonóm Adam Smith to vyjadril nedvojznačne (mimochodom, iste nie je náhoda, že približne v rovnakom období, kedy Kant písal svoje slávne *Kritiky*): „Člověk je však stále závislý na pomoci svých bližních, a tu ovšem nemůže očekávat pouze od jejich dobré vůle. Mnohem spíše dosáhne svého tehdy, dokáže-li využít ve svůj prospěch jejich sebelásky a ukázat jim, že udělat pro něho to, co žádá, je v jejich zájmu. Nabízí-li kdo druhému jakýkoli výměnný obchod, navrhuje toto: dej mi, co potřebuji já, a já ti dám, co potřebuješ ty. /.../ Že se můžeme naobědvat, to není z dobré vůle řezníka, sládky nebo pekaře, nýbrž proto, že dbají svých vlastních zájmů. Nedovoláváme se jejich lidskosti, nýbrž jejich sobectví, a nikdy jim nevykládáme o svých potřebách, nýbrž o výhodách, které z toho budou mít“ (SMITH, A. *Pojednání o podstatě a původu bohatství národů*. Prel. Vladimír Irgl et al. Praha : Liberální institut, 2001, s. 16).

²⁰⁷ Porov. ŽIŽEK, S. *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška, aneb, Proč musela utopie liberalismu zemřít dvakrát*. Prel. Radovan Baroš. Praha : Rybka, 2001, s. 26n. Slavoj Žižek je známý kritik liberálneho kapitalizmu ako celku – tzn. systému postavenom na, podľa neho, zhubnej ideológii, ktorá sa navyše ako ideológia neprezentuje. Naopak, neustále zdôrazňuje svoju racionálnu ukotvenosť v socio-ekonomickej praxi. Autor tvrdí, že snahy o postupné reformovanie kapitalizmu sú rovnako neplodné ako niekdajšie snahy o „komunizmus s ľudskou tvárou“. Takáto konfrontácia dvoch nezmieriteľných ideologických polôh a kritické zavrnutie jednej i druhej je podľa nášho názoru prínosná najmä preto, že implicitne nastoľuje otázku, ktorú si obvykle nekladú politicky činní zástancovia konzervatívnych, liberálnych ani revolučne orientovaných riešení, zato ju však naliehavo kladú autori literárnych utópií a antiutópií. A síce: v čom spočíva samotná podstata tejto „ľudskej tváre“? Inými slovami, o čo nám vlastne ide, ak tvrdíme, že sa usilujeme o dosiahnutie, udržanie či znovunastolenie všeobecného spoločenského dobra a blahobytu? Ide o pojmy individuálne, kultúrne a historicky podmienené, alebo o univerzálne platné axiomy?

²⁰⁸ „Esta crisis sera bastante breve“, interview s Guyom Sormanom, *Per fil* (Buenos Aires). 2. 11. 2008, s. 38, 43. Cit. podľa ŽIŽEK, S., cit. dielo, s. 38.

si každý môže doslova nahmatat: „Kapitalismus je systém, který nevznáší žádné filosofické nároky, který se nepotřebuje zaštiťovat hledáním štěstí. Jediné, co říká, je: ‚Na mou věru, ono to funguje.‘ A pokud chtějí lidé žít lépe, je na místě dát přednost tomuto mechanismu, protože zkrátka funguje. Jediným jeho kritériem je efektivita.“²⁰⁹

Naproti tomu cieľom revolučne koncipovanej sociálnej utópie je zrušenie a zásadná prestavba aktuálneho stavu spoločnosti, zámena nedokonalého systému systémom oveľa funkčnejším, v ideálnom prípade bezporuchovým. Konkrétne prostriedky na dosiahnutie tohto cieľa sa samozrejme v jednotlivých doktrínach líšia, spoločným rysom však zostáva snaha o reguláciu, usmerňovanie vývoja individuálnej existencie v jej nedokonalej podobe prostredníctvom formálne dokonalých pravidiel, podriadených fungovaniu celku. Tomu slúži zavádzanie čo najkomplexnejších zákonov, predpisov a smerníc, celková reglementácia v spoločenskej sfére, uplatňovanie čoraz dokonalejších technológií vo výrobnnej sfére a kladenie vysokých morálnych nárokov v oblasti výchovy. Ideálnym výsledkom revolučného procesu (pričom *revolúcia* v tomto prípade neznamena vlastne nič iné ako umelo urýchlenú *evolúciu* – vrhnutie ľudí do akéhosi obrovského sociálneho „inkubátora“ a jeho nastavenie na maximálny výkon) má byť nový človek s doteraz nevídanými, vo všetkých smeroch pozitívnymi vlastnosťami. Skrátka *nový človek* tvoriaci *nový* – dejinne neoverený – model spoločnosti, človek s veľkým „Č“, s prísnyimi nárokmi na seba i ostatných. Askéta, ktorého askéza však nemá nič spoločné s náboženským odriekanim. Voči matérii podozrievavé, k transcendentnu orientované náboženstvo musí byť z budovania pevných základov fyzicky hmatateľného, vo všetkých ohľadoch *svetského* všehomíra (motív všeopohlcujúcej „stavebnej jamy“ u Andreja Platonova) raz a navždy odstránené, spolu s akýmkoľvek inými intelektuálnymi a duchovnými „opiátmi“.

Aby však takýto nový človek vznikol, vnútorne i navonok sa „prerodil“, je potrebné eliminovať určité negatívne vlastnosti a túžby, ktoré úspešnému prerodu bránia. Inými slovami, je potrebné vykoreniť všetko „zvieracie“ a „démonické“ z jeho povahy, urobiť všetky temné stránky ľudskej psyché zjavnými a zreteľnými (hlavný hrdina Cincinnatus z Nabokovovho *Pozvania na popravu* si odpykáva trest za bližšie nedefinovanú „nepriehľadnosť“). Akékoľvek skryté, „podprahové“ tendencie by totiž v maximálne účelne usporiadanom systéme mohli pôsobiť rozkladne alebo prinajmenšom rozptyľujúco: buildovateľ nového všehomíra nesmie strácať čas a energiu s podružnými pocitmi a myšlienkami. (Na

²⁰⁹ Tamže, s. 36.

Goebbelsov milostný románik s českou herečkou Lídou Baarovou vraj Hitler svojho času reagoval rezolútne: „Kto tvorí dejiny, nemá právo na osobný život!“²¹⁰)

V konečnom dôsledku sa však vždy prejaví nedokonalosť takéhoto formálne prepracovaného ideologického „sylogizmu“: ukazuje sa, že vykorenenie spoločenského zla a nastolenie všeobecného poriadku a spravodlivosti v komunite riadiacej sa jednou z foriem utopickej ideológie nie je v žiadnom prípade možné aplikovaním na mieru šitých pravidiel a zásad, prichádzajúcich zvonku či zhora – potlačením slobodnej vôle jednotlivca a jej podriadením slobode komunity ako celku. Ako píše Semjon Frank v eseji *Heréza utopizmu*: „Никакое принуждение, никакой закон /.../, никакие, даже самые суровые кары не могут сущностью уничтожить ни атома зла, сущностью взрастить ни атома добра“.²¹¹ Základným pochybením v štruktúrnej logike „utopického naratívu“ je teda predpoklad, že politicky sankcionovaný zákon možno povýšiť na úroveň prírodnej, materiálno-fyzickej alebo duchovno-mravnej (podľa potreby) zákonitosti. Že teda zákon môže fungovať mravoučne, ako garant výchovy a zabezpečenia vyššej morálky členov utopickej komunity. Trecie plochy individuálnej a kolektívnej vôle do seba v rôznych revolučno-utopických systémoch opäť narážajú rôznym spôsobom, no výsledok je vždy rovnaký: žiaden zákon ani smernica v konečnom dôsledku nedokáže sprehľadniť, usmerniť ani „zorganizovať“ nepredvídateľnosť ľudskej povahy a z nej prameniaceho konania. Tak ako ani ten najsilnejší atlét nedokáže zdvihnúť sám seba do výšky ťahaním sa za vlasy, tak sa ani žiadna komunita nemôže duchovne „sebazdokonalit“ či „sebaobrodit“ prostredníctvom legislatívnej reglementácie a štátneho dozoru. Tie môžu slúžiť vždy len ako prostriedok na potláčanie protispoločenských či antihumánnych tendencií v danej komunite, ale mravný vývin naďalej zostáva výhradnou záležitosťou jednotlivca, jeho takpovediac celoživotným programom.

Druhým nemenej vážnym rozporom teoreticko-utopických projektov (prinajmenšom v nami skúmanej epoche a geopolitickom priestore) je, že hoci proklamovane založené na údajne triezvych a realistických základoch (*dialektický materializmus* ako univerzálna ideová muštra, prikladaná na akýkoľvek aspekt reality), samotné tieto základy môžu existovať len vďaka neustálym odkazom k mýtu „zasľúbenej budúcnosti“ ako finálnemu štádiu dejín či ľudskej ontogenézy: dokonale fungujúce spoločenstvo už nemá potrebu ďalšieho rozvoja, dejiny prirodzene dospievajú k svojmu koncu. Takýto skleníkovito pestovaný „realizmus“ teda v konečnom dôsledku stojí na rovnako vratkých, na špekulatívnej rétorike postavených základoch ako akýkoľvek iný spoločensky či nábožensky orientovaný mýtus („ópium

²¹⁰ SZCZYGIEL, M.: *Gottland*, cit. vydanie, s. 37.

²¹¹ FRANK, S. L. *Jeres' utopizma*. München : Rus', 1972, s. 14.

ľudstva“), proti ktorému domnelý realista brojí a snaží sa ho potierať. Ako sme videli vyššie, v tomto sa dnes už archaicky pôsobiaci ideológ utopického socializmu nijako výrazne nelíši od ideológa liberálneho kapitalizmu s jeho metaforami „prirodzeného poriadku“ a „neviditeľnej ruky trhu“. (Tá, ako veril vyššie citovaný Adam Smith, riadi zákony hospodárstva podobne neomylnne ako Božia prozreteľnosť chod nebeských telies.)

U vyššie citovaného Andreja Platonova je tento paradox opakovane persiflovaný v dialógoch revolucionárov, ktoré prekypujú najvšemožnejšími dobovými ideológiami. Tie však neodkazujú k žiadnemu referentu z reálneho sveta – častý výskyt substantív typu „fakt“, „suščestvo“, „veščestvo“ a pod. len umocňuje obsahovú vyprázdnenosť podobných slov. Možno najnázornejšie v tomto zmysle pôsobí postava revolucionára Kopjonkina z románu *Čevengur*, ktorého hlavným hnacím motorom v boji s prežitkami kapitalizmu je obraz Rózy Luxemburgovej na dobovom agitačnom plagáte. Plagát tu slúži ako vulgarizovaná náhradka pravoslávnej ikony²¹² a opäť raz potvrdzuje, že mnohé z odnoží utopického komunizmu, hoci si to samy neuvedomujú, sú v skutočnosti len ideologickými pokračovateľmi zavrnutých náboženských tradícií, pričom z nich preberajú ten najmenej pozitívny prvok – ideový fanatizmus. „A ze staré, zavržitelné kultury odstranili to, co bylo vedlejší, podružné, zachovávají však to, co bylo kořenem zla,“ glosoval situáciu v r. 1922 L. N. Tolstoj (ústami českého filozofa Emila Svobodu, ktorému sa zjavil vo sne²¹³).

²¹² Podrobnejšie o sakrálnych konotáciách plagátového obrazu Rózy Luxemburgovej pozri v: ZADRAŽILOVÁ, M. *Variace na téma sovětských donkichotů*. In CHLUPÁČOVÁ, K.-ZADRAŽILOVÁ, M. *Texty a kontexty Andreje Platonova*, cit. vydanie s. 161-163.

²¹³ SVOBODA, E.: *Utopie*. Praha : Volné myšlenky československé, 1922, s. 64.

TRETIA ČASŤ: DRUHOVO-ŽÁNROVÉ ODKLONY VO FIKČNOM ROZPRÁVANÍ A ICH ČITATEĽSKÁ RECEPCIA

Paul Ricoeur v *Čase a rozprávani* vyslovil dôležitý predpoklad týkajúci sa povahy narácie v umeleckej aj mimoumeleckej literatúre. Podľa neho je základnou spojnicou medzi rôznorodými žánrami v oblasti označovanej obvykle ako výpravná či naratívna literatúra – oblasti zahrnujúcej práve tak fikčné ako i faktografické texty spolu s ich všemožnými kombináciami a variantmi – pojem *zápletky*. Zápletka je tým, čo pridáva fragmentárnym zápisom udalostí podobu vlastného literárneho *príbehu*, podstatne sa odlišujúceho od toho, čo pod príbehom chápu mnohí z predstaviteľov súčasnej kognitívnej naratológie (porov. kap. 1.2 vyššie). Zápletka je tak istým unikátnym usporiadaním dejov, postáv, výpovedí rozprávača atď., skrátka tým, čo bolo charakterizované ako prelínanie jednotlivých mimetických fáz na pozadí „prefigurácie“, „konfigurácie“ a „refigurácie“ textu. Zjednodušene povedané, tvorí potenciálny priestor stretávania ľudskej skúsenosti so svetom ako celkom so špecifickou čitateľskou skúsenosťou recipienta literárneho rozprávania.

Na prevažne *konfiguratívne* vzťahy rozprávania sme sa zamerali pri rozbere románu S. Sokolova, oblasti *prefigurácie* a *refigurácie* sme sa zas pokúsili prepojiť v predchádzajúcej kapitole. V nasledujúcej časti budeme úvahy z prvých dvoch kapitol ďalej rozvíjať na umelecko-literárnom materiáli, pričom naše ďalšie smerovanie bude určovať Ricoeurova téza, že „metamorfózy zápletky spočívajú ve stále novém zasazovaní formálného princípu *časové konfigurace* do dosud neznámých žánrů, typů i konkrétních děl“.²¹⁴ Zároveň si ukážeme, aké rôznorodé podoby môžu tieto metamorfózy nadobúdať v hraničných naratívnych žánroch, resp. v žánroch na pomedzí literárnej fikcie a tzv. dokumentu či faktografie. Postupne sa tak stane zrejším, že väčšina toho, čo sme si povedali o textovej ontológii historiografického naratívu, platí aj pre iné formy moderného rozprávania, ktoré svoju látku čerpajú bezprostredne zo životnej praxe.

Nástup moderných literárnych postupov v období avantgardy charakterizoval záujem o sféru každodennosti v oveľa väčšej miere, než tomu bolo v minulosti. V tomto smere nezaostávalo ani Rusko. Prozaici už prinajmenšom od druhej polovice osemnásteho storočia nenadväzovali len na „hotové“ témy a motívy zakotvené v literárno-historickej pamäti národa

²¹⁴ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha : Oikoumené, 2002, s. 17.

(mýty, legendy, ústne tradované príbehy, opakujúce sa stylisticko-tematické topoi a pod.), dávajúc prednosť spracovaniu bezprostredne videného či pokiaľ možno verne doložiteľného (Radiščevovo *Putovanie z Petrohradu do Moskvy*, Karamzinove *Listy ruského cestovateľa*, Gercenove monumentálne pamäti *Byloje i dumy*, satiricko-cestopisné črty *Za rubežom* Saltykova-Ščedrína, Dostojevského autobiografické *Zápisky z mŕtveho domu* či publicistické *Zimné poznámky o letných dojmach*, citácie z historiografických dokumentov a podrobné miestopisy protinapoleonských ťažení v Tolstého *Vojne a mieri* a pod.). Klasickí románopisci i nastupujúci avantgardní autori sa tak potýkajú s jedným zo základných problémov, ktorý sme spomenuli už v úvode práce: ako zachovať tradične široký filozoficko-psychologický aj historicko-sociálny rozmer románového rozprávania, súčasne doň vpliesť pálčivé otázky každodennosti, zaostriť na detail, a nenarušiť pritom pôsobivosť celku? Inými slovami, ako vniesť do literatúry empirický *fakt* tak, aby sa tým neoslabila umelecká faktúra celku?

V nami sledovanej oblasti fikčných rozprávačských postupov tento problém ďalej súvisí s otázkou, ako vytvoriť zápletku, ktorej by síce nechýbala istá miera pravdepodobnosti či priamo historickej evidencie, zároveň by ale umožňovala začlenenie líčených udalostí aj do nadhistorických, všeľudsky platných súvislostí. O tom, ako sa jednotliví autori obdobia tzv. realistického románu s podobnými otázkami vysporiadali, bolo napísané veľké množstvo štúdií a monografií. Experimentálna próza dvadsiateho storočia potom rieši ťažkosti so zmysluplným a zároveň umelecky pôsobivým uplatnením zápletky po svojom – najradšej by ich odsunula spolu so samotnou zápletkou na úplný okraj čitateľského záujmu. Ukazuje sa ale, že to nie je tak úplne možné. V predchádzajúcich kapitolách sme sa presvedčili, že nutnosť spájania fragmentárnych celkov skutočnosti do viac či menej súvislých naratívov leží v samotnom základe ľudskej skúsenosti so svetom. Či už použijeme pojem „*emplotment*“ H. Whitea alebo „*predstavové schémy*“ M. Turnera, recepcia literárneho textu bude vždy súčasne snahou odstrániť z neho sujetové vlákna, ktoré zdanlivo nikam nevedú. Do prázdnych políček interpretačnej skladačky si čitateľ neustále dosadzuje chýbajúce časti, nech by bol ich počet akokoľvek veľký a medzery medzi nimi akokoľvek široké. Paul Ricoeur to v jednom rozhovore o hlavných motívoch *Času a rozprávania* vyjadril slovami: „Ústřední teze mé knihy je, že v sobě máme specifickou schopnost rozumět tomu, co je „zápletká“, co je to časové rozčlenění děje. Jinými slovy, historie je možná jen proto, že rozumíme tomu, co je pověst. A k tomu nás vede celá kultura. Vyprávění je jednou z nejuniverzálnějších a naprosto neredukovatelných činností člověka“.²¹⁵

²¹⁵ RICOEUR, P. *Život, pravda, symbol*. Praha: OYKOUMENH, 1993, s. 23.

Zápleťka sa teda zo zorného poľa nevytráca ani v próze moderny a postmoderny, len čoraz viac presúva svoje ťažisko mimo zreteľne rozpoznateľnú, nedvojzmyselnú sféru konania postáv (aristotelovská *mimésis*) do oblasti nejasných vnútorných pohnútok, útržkovitých myšlienok, predstáv či nálad. Jej súdržnosť na pozadí rozprávania narastá a opäť sa oslabuje spolu s tým, ako sa rozprávač zúfalo snaží pochopiť svoje miesto vo svete bez tradičných záchytných – noetických i etických – bodov. Z jeho výpovede pritom ani nie je vždy zrejmé, či vo svojom úsilí nakoniec uspel, alebo zlyhal.

Zákonite tak narastá riziko dezinterpretácie prečítaného. Kritické polemiky s ideovým obsahom literárnych textov sa totiž nezriedka menia na diskusie o tom, čo vlastne tento ich obsah tvorí. Iná, kratšia cesta ku komplexnej interpretácii moderného prozaického textu ale zrejme nejestvuje. Hrdina románu 19. storočia mohol ešte úprimne veriť, že načúvanie vlastnému vnútornému hlasu mu – a spolu s ním i čitateľovi – pomôže odkryť najhlbšie vrstvy vlastného vedomia, jednoznačne definovať, analyzovať a nakoniec pochopiť skryté motívy svojich činov. Už autori ako Turgenev, Dostojevský, Tolstoj, či Čechov však s dovedty nevídanou presvedčivosťou predviedli iluzívnosť takéhoto „realistického optimizmu“. Prozaické experimenty 20. storočia potom možno vnímať aj ako určité silové pole, na ktorom sa rôzne súperiace, literárne i mimoliterárne výpravné postupy pokúšajú túto iluzívnosť ďalej dokladať – skúmajúc, kam až nás skeptická perspektíva dovedie.

V ďalšom texte sa okrem iného budeme pýtať, akú úlohu takáto interpretačná ambiguita zohráva pri analýze konkrétnych žánrových foriem v slovanských literatúrach, predovšetkým v literatúre ruskej. Ako vstup do pomedzia literárnej fikcie a faktografie sme zvolili žáner akejsi novodobej *epištoly*. Intímna korešpondencia sa tu predstaví ako osobitý spôsob básnenia, ktorý po výrazovej i obsahovej stránke ďaleko presahuje bežné spisovanie listov. Za modelovú si berieme tvorbu autorky, ktorej majstrovstvo v tejto oblasti sa už stalo príslovečným.

3.1 „K tebe, imejuščemu byt' roždennym...“ Korešpondencia Mariny Cvetajevovej v básnických súradniciach

3.1.1 Odosielateľ a adresát

K tradičným snahám včleňovať literárne diela do širšieho rámca kultúrno-historického vývoja s cieľom uchopiť ich celkový význam v jedinom nadčasovom geste sa paralelne

objavujú snahy opačné – zameriavajúce našu pozornosť na jednotlivý fragment, tému, motív, topos či intertextový odkaz, vystupujúci relatívne nezávisle od diktátu dejinného pozadia. Tento obrat v narábaní s konglomerátom literárnych textov a ich podmieňujúcich kontextov však dnes už nepôsobí natoľko antagonisticky voči všetkému, čo stojí mimo text, ako keď mu začínali raziť cestu ruský formalizmus, český a francúzsky štrukturalizmus či angloamerická „Nová kritika“. Ved’ ak aj určitý text zameria dočasne našu pozornosť k prvkom vyviazaným zo záchytných bodov súvislého celku, vždy bude v percepcii latentne prítomná aj predstava takéhoto celku (fenomenológia v tomto zmysle hovorí o sfére *predmetnosti* či „predmetnej danosti“, aktuálne dostupnej nášmu zmyslovému vnímaniu, a o jej – bezprostredne nevnímanom, avšak uvedomovanom – *horizonte*²¹⁶). Na takomto dočasne odsúvanom a opätovne privolávanom pozadí či horizonte môže myšlienková, hodnotová, estetická a iná zlomkovitosť o to viac vystúpiť do popredia a v podobe rôznych autorských hier s čitateľom odkrývať nové interpretačné možnosti.

Fragment a celok tak vystupujú ako dva komplementárne pohľady na vzájomné relácie „figúry a pozadia“, ako ich poznáme z ilustračných príkladov gestaltistických teórií vnímania.²¹⁷ Pozornosť síce môžeme v určitom okamihu zamerať len na jednu z dvoch zložiek zobrazenia – t. j. na figúru alebo na jej pozadie – tá druhá sa ale zatiaľ nikam nevytráca, len dočasne ustupuje z poľa nášho záujmu. Tieto dve zložky si navyše vymieňajú miesto nielen čo do zaujatia našej pozornosti, ale i čo do funkčnej povahy – figúra sa môže kedykoľvek stať znovu pozadím a pozadie figúrou. To znamená, že ich vlastnosť byť tým či oným prvkom zobrazenia nie je raz a navždy daná, vzniká práve len v momente zamerania pozornosti. Tak aj písomnú korešpondenciu dvoch ľudí možno vnímať ako fragmentárny dialóg, súvislosť ktorého vznikne až spojením jednotlivých výpovedí do vyššieho celku, istého „naratívneho rámca“. Ten sa zas dá – v komparatívnom pohľade – chápať ako určitý fragment v širšom kontexte literárneho vývoja, t. j. v „rozvíjení dlouhodobých principů (modelů) tvorby, které procházejí dějinami po celá staletí a podněcují tvůrce i percipienty, aby vynesli na světlo možnosti, kterých si „předchůdci“ nebyli vědomi“.²¹⁸

Literárna korešpondencia je osobitá forma dialógu, ktorá sa významne líši od vzájomnej výmeny *otázok a odpovedí* v hovorovom styku, poznačenej nevyhnutnými zjednodušeniami bežnej komunikačnej praxe. Aj v bežnom rozhovore alebo písomnom styku adresáta

²¹⁶ „Je tomu vždy jen tak, jako by světelný kužel osvětlil část krajiny, jejíž zbytek mizí v rozplývavé mlze, avšak přes svou neurčitost je přece přítomný“ (INGARDEN, R.: *Umělecké dílo literární*, cit. vydanie, s. 221).

²¹⁷ Máme na mysli zobrazenia, ktoré sa pri určitom pohľade javia striedavo ako hlava zajaca alebo kačky, profil dvoch tvárí alebo silueta čaše a pod.

²¹⁸ SVATONĚ, V. *Román v souvislostech času: úvahy o srovnávací literární vědě*. Praha : Malvern, 2009, s. 31.

s odosielateľom sa samozrejme môžu objavovať rôzne štylistické figúry, básnické trópy, fonologické, grafické či iné ozvláštnenia. To však ešte nerobí z takéhoto dialógu literárne príznakovú udalosť, či ako to nazval Jurij Tyňanov, „literárny fakt“²¹⁹. Chýba tu práve to organické začlenenie do širšieho celku narácie (samozrejme nielen doňho, ale problematika narácie nás tu zaujíma predovšetkým), k významu ktorého sa budeme neustále vracat'. O naratívnom charaktere korešpondencie môžeme hovoriť len v prípadoch, kedy nielen že nemôžeme narušiť sled výpovedí, t. j. výpovede nielen reagujú jedna na druhú, ako je bežné v ústnom či písomnom dialógu, ale tieto výpovede vytvárajú istú, viac či menej súvislú líniu rozprávania, ktorá v mnohom pripomína literárnu zápletku. V nej je potom možné odlišiť jednotlivé udalosti „pred“ a „po“ alebo aspoň konštatovať, že by to bolo možné po nájdení správneho textologického kľúča.²²⁰

Zaujmime teda nachvíľu tento naratívny pohľad. Bežná korešpondencia má neraz znaky rozprávania – vykresľujú sa v nej rôzne životné peripetie, týkajúce sa odosielateľa či osôb známych jemu i adresátovi, s príslušnými komentármi, glosami, anekdotickými vsuvkami a pod. Takéto rozprávanie sa však líši od výpravného monológu rozprávača či postavy v literárnom texte. Dôverný listy – blízkym, priateľom, rodine a pod. – obvykle predznamenávajú odpoveď konkrétnej živej osoby a na túto odpoveď ďalej reagujú a nadväzujú. No v básnickej korešpondencii (ak nemáme na mysli jej originálnu, rukopisnú, ale až knižne či časopisecky publikovanú a editorsky náležite ošetrovanú podobu) je tomu väčšinou inak. Z takpovediac technických príčin (k prípadom prostej fyzickej straty archívneho materiálu sa pridružujú etické normy listového tajomstva alebo výslovné želanie potomkov autora či adresáta nezaradiť ten ktorý list do tej či onej publikácie) si čitateľ, ktorému tieto listy pôvodne určené vôbec neboli, nakoniec o konkrétnej podobe jednotlivých replík môže urobiť len približnú predstavu. Z *odpovede* adresáta sa snaží vyčítať chýbajúcu *otázku* odosielateľa a naopak. Skrátka, musí podobne ako historik pri hľadaní dejinných súvislostí (ich *hládanie* je nezriedka len ťažko oddeliteľné od ich *tvorby* – porov. vyššie) zapojiť fantáziu i empatiu, aby si sám pre seba zrekonštruoval istý výsek zo života autora do podoby „životného príbehu“. V modelovom prípade teda ide o písomný dialóg dvoch či viacerých navzájom si blízkych ľudí, z ktorej však čitateľ vníma vždy len zdanlivo individualizovaný

²¹⁹ Porov. TYŇANOV, J. N. *Literárny fakt*. prel. L. Zdražil, Praha : Odeon, 1988. V ruskom vydaní: TYŇANOV, J. N. *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moskva : Nauka, 1977, s. 255-269.

²²⁰ Najčastejšou oporou čitateľa pri rekonštrukcii časovej následnosti je v korešpondencii datovanie listov a odpovedí na ne, prípadne sú listy aspoň číslované. Netreba zdôrazňovať, ktorý z prípadov poskytuje napísanému už z čisto formálneho hľadiska nižšiu mieru ukotvenosti v konkrétnom historickom čase. (Podobne tak chýbajúce koncové dvojčíslia v rokoch či miestopisné názvy typu „-ská gubernia“ v klasických ruských prózach fungujú dvojstranne – vnášajú čitateľa do pomerne konkrétnej faktografie doby a miesta, ale zase nie natoľko konkrétnej, aby príliš odvádžala pozornosť od fikčného príbehu.)

(„monologický“) *hlas* jedného z nich. Ale pritom – a to je dôležité – bez literárnej štylizácie a s ňou súvisiacej sémantickej príznakovosti, ktorá by inak sprevádzala takéto vypustenie výpovede (repliky) niektorého z účastníkov dialógu v umeleckom texte.

Ilúzia skutočnosti je mimoriadne intenzívna aj v iných tzv. mimoliterárnych textoch autora, ktoré evokujú „ich-formu“ literárneho naratívu: v denníkových záznamoch, zápiskoch z ciest, memoároch, rôznych aforistických glosách, „poznámkach na manžety“ a pod. No zlomkovitosť literárnej korešpondencie je špecifická práve svojou *nezámernou nedopovedanosťou*. Vo finálnej podobe totiž vzniká tvar, ktorý je nielen dokumentárnym artefaktom literárnej histórie, ale aj – aspoň v najvydarenejších prípadoch – samostatne pôsobiacim estetickým objektom, postupne sa rodiacim v čitateľskom vedomí z tejto zvláštnej formy polodialógu-polomonológu. Situácia sa stáva obzvlášť zaujímavou, keď pri čítaní listov naraz zisťujeme, že hlas odosielateľa je v nich síce vyjadrením určitého konkrétneho *ja*, toto *ja* je však svojou povahou odlišné nielen od lyrického subjektu autorových básní (ak ide o básnika) či auktoriálnej pozície v prozaickom rozprávaní (ak ide o prozaika). Nemožno ho totiž nekriticky stotožňovať ani s hlasom autora samotného. Básnik sa jednoducho aj v osobnej korešpondencii do istej miery štylizuje, poddáva sa magickému pôsobeniu jazyka a necháva sa ním viesť do oblastí, kde výsledný poetický tvar predznamenáva obsah rozvíjanej myšlienky.

Na druhej strane, existuje aj dôležitá podobnosť medzi subjektom literárnym a reálnym, ak je miestom ich stretnutia písaný text. V takom prípade sa totiž subjekt výpovede, lyrické, epické, rozprávačské či akékoľvek iné *ja* utvára čisto intencionálne – v samotnom akte písania, a nie v momente bezprostredného seba pocit'ovania. Už samotná myšlienka na akési „moje ja“ odsúva toto *ja* v istom zmysle do pozadia, vytvára časový interval medzi *ja* žitým či prežívaným a *ja* mysleným – a písanie tento interval ešte viac prehľbuje. Je však nesporný kvalitatívny rozdiel medzi vznikom takéhoto intencionálneho subjektu v introspektívnom akte individuálneho seba poznávania či „sebaodhaľovania“ (t. j. odkrývania samému sebe tých vrstiev a záhybov vlastnej osobnosti, ktorých existenciu nejakým spôsobom pocit'ujem, ale doteraz som nebol schopný ich explicitne vyjadriť ani pomenovať) a výslednicou vzájomnej komunikácie so subjektom iným. Inými slovami, medzi *ja* monológu či akéhosi vnútorného pseudodialógu a *ja* z reálneho dialógu dvoch osôb. Tento rozdiel sa nedá simulovať nijakou introspekciou. Nech by bol subjekt v podobných intímnych prienikoch akokoľvek jasnozrivý a sám k sebe úprimný, vždy pôjde do istej miery o seba projekciu, nie o autentické stretnutie

dvoch rôznych *ja*.²²¹ Už tu teda vidíme dôležité podobnosti i odlišnosti v prelínaní umeleckej fikčnosti a empirickej fakticity v literárnej korešpondencii a v autorských denníkoch či zápiskoch z ciest. (K týmto otázkam sa ešte podrobnejšie vrátime v nasledujúcej kapitole.)

Rezignácia na sledovanie kontinuity autorskej osobnosti na pozadí literárnej genézy, o ktorej sme hovorili vyššie, ale nemusí znamenať vzdanie sa akéhokoľvek oporného bodu. Zavedenie pojmu *implicitný autor* do literárno-historického výskumu prinieslo možnosť vzťahovať sémantické aspekty textov jediného autora k čomusi, čo tu (kvôli širšiemu konotačnému rozpätiu pojmu) nazývame *hlasom* autorského subjektu. Ten síce nemôže byť stotožňovaný s *osobnosťou* (názormi, presvedčeniami, životnými postojmi, hodnotami atď.) biografického autora, netvorí súčasť jeho biografie, tvorí však – aspoň v prípadoch, ktoré nás budú zaujímať – neodmysliteľnú súčasť jeho poetiky.

Čitateľ si tak aj pri pohrúžení sa do textov označovaných obvykle ako literárne archiválie či písomná pozostalosť autora postupne vytvára štruktúrované, čoraz komplexnejšie vrstvené predstavy o takomto *hlase*, ktoré nie sú nepodobné predstavám o historických osobnostiach na základe rôznych dejepisných dokumentov, autobiografií či biografii. S tým rozdielom, že v prípade básnickej osobnosti sme neustále vystavovaní pôsobeniu umeleckej iluzívnosti. Tá pritom vôbec nemusí súvisieť s nejakými autorskými mystifikáciami. Nezáleží na tom, či umelecká ilúzia vzniká zámerne, z popudu samotného autora, alebo spontánnou súhrou životných okolností. Individuálna charakteristika, ktorá sa postupne rysuje pred naším zrakom v kumulatívnom procese recepcie a interpretácie rôznych písomných fragmentov takýchto archiválií tak nie je ani úplnou charakteristikou biografického autora, ani úplnou literárnou fikciou. To čo sa zvykne nazývať autorskou osobnosťou, je podľa nášho názoru skôr akousi relatívne celistvou, avšak zároveň otvorenou a dynamickou „monádou“, ktorá – ako vyššie spomínaná *figúra* na pozadí – vyvstáva z prelínania histórie a fikcie, má čosi z individua nadeleného psychofyzickou realitou i čosi z literárneho hrdinu či lyrického subjektu básne. Len uvedomovaním si súčinnosti všetkých týchto prvkov sa literárny historik sledujúci „život a dielo“ konkrétneho spisovateľa, jeho umelecký aj osobnostný vývoj, môže vyhnúť psychologizujúcim projekciám do tohto diela. Preto budeme aj otázky tejto kapitoly naďalej nahliadať z perspektívy Ricoeurových pojmov „konfigurácie“ a „refigurácie“, ktorá zohľadňuje aj iný než autorom intendovaný charakter zápletky („konanie si hľadá svoje rozprávanie“), a súčasne nezotiera rozdiely medzi *fikčným* a *faktuálnym* v ontológii textu, ani medzi *umeleckým* a *mimoumeleckým* v jeho poetike.

²²¹ Mimoriadne poučné sú v tomto ohľade napr. výkony rozprávača z *Knihy nepokoja* Fernanda Pessoa (PESSOA, F. *Knihy neklidu*. Prel. Pavla Lidmilová. Praha : Argo, 2007).

Ak sa teda dočasne vzdáme bezprostredných poukazov k biografickému autorovi v prospech autora implikovaného špecifickou výstavbou samotného textu, pravdepodobne viac získame ako stratíme. Keď nás totiž prestanú ťažiť danosti konkrétneho historického pozadia, ľahko zistíme, že z textu pozvoľna vystupujú nové, doposiaľ skryté významové vrstvy. Súhrnnú korešpondenciu autora tak môžeme vnímať ako osobitý *príbeh* s jednou či viacerými *zápletkami*, v ktorom sme podobne ako v tradičnejších epických formách svedkami určitého vnútorného vývinu *postáv* i *rozprávača*. S tým rozdielom, že obvyklé hierarchické väzby medzi rozprávačom a jeho postavami sú v tomto prípade značne rozvoľnené, navyše sa dá len ťažko hovoriť o nejakých „jeho“ či „jej“ postavách. Samozrejme nezabúdame, že spomínaný vývin, ktorým protagonisti a ich vzájomné vzťahy prechádzajú, nie je vedený výhradne autorskou predstavivosťou (ak teda vylúčime korešpondenciu ako zámernú literárnu mystifikáciu²²²), ale diktovaný tokom životných udalostí. Nepredvídateľnosť ďalšieho chodu „deja“, prameniaca z autorskej intencie odosielateľa listov, tak neustále súťaží s kontingentnou povahou mimotextovej skutočnosti. Výber a spracovanie udalostí v prípade básnickej korešpondencie sú rozhodne iné ako v prípade korešpondencie bežnej – odosielateľ je tu v oveľa väčšej miere vždy zároveň i *tvorcom* zachytených udalostí, nielen *nástrojom* ich zápisu. Hovorí sa, že keď si divadelník zloží masku, objaví sa líčidlo. Herec telom i dušou neprestáva hrať ani po zatahnutí opony, a práve tak skutočný básnik nerezignuje na poetické pretváranie skutočnosti len preto, že berie do ruky listový papier.

3.1.2 Lyrický epištolár

Aby však nedošlo k omylu, zdôraznime ešte raz: nami zvolená perspektíva nemá byť žiadnym novým univerzálnym kľúčom k interpretácii ľubovoľného literárneho textu či súhrnu textov. Naopak, uplatní sa len vo veľmi špecifických prípadoch, v umeleckom a životnom diele (ak teda môžeme použiť takýto zovšeobecňujúci výraz pre všetko, čo sa obvykle označuje ako archívny materiál z literárnej pozostalosti autora), na pozadí ktorého vnímame výrazný, relatívne homogénny básnický hlas, ktorý nás sprevádza bludiskom rôznorodých,

²²² Takou je napríklad nedávno vydaná kniha „listov“ súčasného českého prozaika M. Šandu k známemu klasikovi s názvom *Dopisy. Korešpondence Karel Havlíček Borovský – Michal Šanda*. Praha : Dybbuk, 2009.

²²⁴ Skutočne nám tu nejde o nejaké bezmyšlienkovité verifikovanie téz o „smrti autora“, predkladané stanoviská sa snažíme hájiť aj mimo pomerne úzke mantinely štruktúrálnej naratológie. A prečo nám pripadá detektívne hľadanie deliacej čiary medzi „mýtom a skutočnosťou“ obzvlášť nešťastné práve v textoch tejto autorky, sme už vysvetlili v recenzii na jej nedávno do češtiny preložený životopis (pozri PČOLA, M. „Poezie ve stínu faktografie“. *Host*, 2009, č. 7, s. 50-52).

viac či menej fragmentárnych textov jediného autora. Takýchto hlasov môže byť samozrejme viac. Ani v nami skúmanom žánri korešpondencie autora nič nenúti, aby sa v nespočetných – stylistických, kompozičných, grafických a iných – hrách s adresátom obmedzoval len na jediný výraz či podobu vlastnej subjektivity. A to ako s adresátom bezprostredným, tak aj s tým len tušeným v podobe budúcej čitateľskej verejnosti. Ak má však hra zostať hrou, akýkoľvek takto vnímaný text musí poskytovať dostatok signálov, zamýšľaných i nezamýšľaných náznakov, aby čitateľ vo fáze *refigurácie* (či skôr vo fázach – nejde totiž o nič jednorazového) mohol jeden či viac takýchto hlasov zachytiť a vydeliť spomedzi ostatných.

Vezmime si teda ako príklad jeden z najpôsobivejších prejavov básnickej korešpondencie v ruskej literatúre 20. storočia, intímne listy Mariny Cvetajevovej. Dôvod výberu je prostý, vyplýva z toho, čo sme práve spomenuli. V súhrnnom diele Cvetajevovej by bolo rovnako ťažké ako neplodné dokladať, kde končí poézia a začína próza, čo je ešte literárna fikcia, a čo už záznamy historicko-dokumentárneho charakteru, ktoré *ja* v texte patrí fyzickej osobe, a ktoré textom implikovanému básnickému subjektu.²²⁴ Dôležitejšie než takéto rozlišovanie je podľa nás vnímať texty autorky ako stylisticky a sémanticky súrodý celok – lyriku, prózu, drámu i všetko to ostatné, žánrovo len ťažko zaraditeľné.

O generáciu mladší básnik a esejista Josif Brodskij vysvetľuje Cvetajevovej odklon od lyriky k – často biografickej alebo autobiografickej – próze v neskoršej etape jej tvorby snahou vyjsť v ústrety čitateľovi, nestíhajúcemu sledovať neraz závrtné tempo obraznosti a živelné staccatovitej prozódie jej veršov, náhlou potrebou „preradiť na nižšiu rýchlosť“.²²⁵ Zmena žánru je tu teda takpovediac kvantitatívneho, nie kvalitatívneho rázu. A tak hoci „dokumentárna“ časť Cvetajevovej prózy (kam okrem autobiografických a denníkových zápiskov patrí napr. aj jej dôverná korešpondencia s B. Pasternakom, R. M. Rilke, A. Štejgerom, V. Rudnevom a ďalšími) nutne nedosahuje typickú údernosť a trhavý rytmus jej básní, samotná básnická rytmizácia s charakteristickým členením výpovede sa nevytráca. Kde-tu sa objavia aj náznaky rýmu: „Не только сейчас, после всего свершившегося, Россия для всего, что не-Россия, всегда была тем светом, с белыми медведями или большевиками, все равно – тем. Некоей угрозой спасения – душ – через гибель тел.“²²⁶

Podobná zvukovo-rytmická príznakosť básnickej korešpondencie nie je len formálnym ozvláštnením. Nesporne prehlbuje aj jej sémantické rozvrstvenie. Poézia,

²²⁵ BRODSKIJ, I. A. *Brodskij o Cvetajevovej*. Moskva : Nezavisimaja gazeta, 1998, s. 60.

²²⁶ CVETAJEVA, M. I. *Izbrannye sočinenija, tom II. Avtobiografičeskaja proza, vospominanija, dnevnikovaja proza, statji, esse*. Moskva: Literatura, Sankt-Peterburg: Kristall 1999, s. 549.

pristupujúc k zobrazovanému vždy skôr synteticky než analyticky, snaží sa spájať zdanlivo nespojitelné, resp. nabádať čitateľa, aby sa o takéto spoje usiloval. Neobvyklé rytmické členenie reči núti adresáta pristaviť sa pri zvukovo sa „zadržávajúcich“ častiach a znovu premýšľať ich význam. Naproti tomu rytmická pravidelnosť iných vetných celkov má tendenciu čitateľa skôr „ukolísat“, oslabiť nachvíľu jeho pozornosť a umožniť mu čo najhladšie vstrebanie správy. Ale opäť len preto, aby ho hneď vzápätí zmena rytmu či tempa prinútila uvedomiť si viacznačnosť prečítaného. Netreba už asi viac zdôrazňovať, že text takéhoto listu nevystupuje len vo svojej prvoplánovej úlohe, nedá sa previesť na súhrn *informácií* vedených od odosielateľa k adresátovi a jeho myšlienkový dosah sa nevyčerpáva bezprostrednou komunikačnou situáciou. Pôvodne súkromná správa sa stáva umeleckým výkonom s nadčasovou platnosťou, a po zaradení do širšieho rámca celkovej korešpondencie autora potom môže nadobudnúť povahu literárneho, či presnejšie literárno-historického, rozprávania. Význam pojmu *literárnosť* sa tu teda opäť rozširuje za jeho výhradné uplatnenie vo vzťahu k beletristike, avšak nerozvoľňuje sa v takej miere, ako sme to videli napr. u M. Turnera a niektorých ďalších kognitivistov.

Podobná dvojznačnosť sa asi najnázornejšie prejaví v akcentácii určitého slova-motívu, objavujúceho sa v autorských textoch umeleckých i tých takzvané mimoumeleckých opakovane a v rôznych významových polohách, vždy však s neústupnou naliehavosťou. Nikoho neprekvapí, že v emigrantskej literatúre je takýmto slovom *domov*. No zatiaľ čo napr. v Šklovského beletrizovaných listoch²²⁷ je významová rovina tohto slova zreteľne vychýlená k hmatateľnému konkrétne (trýzeň z neopätovaného milostného citu sa neustále prehlbuje túžbou po návrate do Ruska), pre Cvetajevovú, ktorá v básni i próze neustále vzťahuje všetko pozemsky prchavé k večnosti ideálu, strata domova nepredstavuje len túžbu po konkrétnom geograficko-kultúrnom priestore. Jej nostalgia po vlasti má aj v listoch metafyzický rozmer elegického volania po čomsi neurčitom: „Россия никогда не была страной земной карты. И ехавшие отсюда ехали именно за границу: видимого. На эту Россию ставка поэтов. На Россию – всю, на Россию – всегда.“²²⁸ Nie náhodou sú tieto slová adresované Rilkemu, básnikovi, ktorého pohľad bol celý život upretý podobným smerom: na „neznáme miesto / a na ňom ten záhadný koberec, kde by nám / milenci predvedli figury, na ňž jim tady / nestačil um, vysoké figury rozletu srdce“²²⁹ pretože: „nikde než v nitru, má láska, nenajdeš svet. / náš život mójí směnou a změnou. I vnějšek mizí / menší a menší. A tam, kde stával bytelný

²²⁷ Porov. ŠKLOVSKIJ, V. B. *ZOO aneb Dopisy nikoli o lásce*. Praha : SNKLU, 1965.

²²⁸ CVETAJEVA, M. I. *Izbrannyje sočinenija, tom II. Avtobiografičeskaja proza, vospominanija, dnevnikovaja proza, statji, esse*, cit. vydanie, s. 549.

²²⁹ RILKE, R. M. *Elegie z Duina*. Prel. J. Gruša. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 27.

dům, / dere se náhle smyšlený patvar, ale tak silně / nabitý možnostmi, jako by celý dál žil ještě v mozku“.²³⁰

Pre poetku výrazne romantického založenia, hoci žijúcu v prostredí avantgardných tendencií „strieborného veku“ ruskej literatúry, je tak jediným možným vyjadrením nostalgie po domove svojrázny *mýtus o večnom návrate*. Pre Cvetajevovú je básnik emigrantom, kdekoľvek by sa nachádzal, v Rusku či mimo neho. Je emigrantom z večnosti, ktorý len náhodou a nachvíľu uviazol v pozemskom čase, zblúdivším vozatajom z Platónovho dialógu Faidros. No zatiaľ čo Platón prisudzuje básnikovi na stupnici večnej múdrosti miesto až za filozofom, spravodlivým vladárom či bohobojným kňazom,²³¹ pre Cvetajevovú hrá poézia absolútny prím vo svete pozemskom i akomkoľvek inom. Poézia ženskej intuície, citu, „kruhu“ v protiklade k priamočiarosti abstraktnej formulácie: „Myšlienka – to je šíp. / Cit je – kruh.“²³² Cvetajevovský kruh sa snaží obsiahnuť všetko – cit i myšlienku, večnosť i každodennosť, poéziu i prózu. A tak to prchavo „mimoletné“, čo v jej lyrike svojho času posmešne kritizovali zástancovia abstraktne filozofických či politicky angažovaných básnických postupov (Majakovskij či Brjusov²³³), je v skutočnosti pokusom o sprítomnenie všetkého nadindividuálneho a mimočasového v lyricky zosobnenom slovnom prejave. Nie však formou všeobjímajúceho symbolu či kriklávého futuristického gesta, ale tvárnym vpisovaním efemérneho, zdanlivo triviálneho detailu do stopy v básni – básni lyrickej, básni v próze či v básnivom liste.

Potreba zachytenia každodenného detailu akoby Cvetajevovú sama tiahla k žánru korešpondencie: tam prirodzene a v maximálnej miere získava rozmer, ktorého sa možno štitili symbolisti alebo akméisti, ktorý však priťahoval napríklad autorov z okruhu LEFu – rozmer *aktuálnosti* (rus. „zlobodnevnosť“). No na rozdiel od lefovcev Cvetajevovej nejde o aktuálnosť spoločensko-politickú, ktorá by bola šitá na mieru (či dokonca na objednávku)

²³⁰ Tamže, s. 32.

²³¹ Porov. PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Prel. J. Šonka. Praha : Odeon, 1979, s. 148-149.

²³² CVETAJEVOVÁ, M. I. *Vyznání na dálku*. Praha : Votobia, 1997, s. 36.

²³³ V Brjusovovej recenzii na juvenilný *Čarovný lampáš (Volšebnyj fonar'*, 1912) čítame: „Věrná sobě samé pracuje paní Cvetajevová umíněně s tématy z oblasti úzce intimního soukromého života, dokonce jako by se jím chlubila /.../ V její knize se ve vlnách čistě památníkového veršování utápí pět či šest skutečně krásných básní. Pokud ty ostatní někoho zajímají, pak jen její dobré známé“ (cit. podľa RAZUMOVSKY, M. *Marina Cvetajevová: mýtus a skutečnost*. Prel. Tereza Javornická. Praha : Garamond, 2009, s. 96). Cvetajevová takmer vzápätí odpovedá básňou-listom: „Я забыла, что сердце в Вас – только ночник, / Не звезда! Я забыла об этом! / Что поэзия ваша из книг / И из зависти – критика. Ранний старик, / Вы опять мне на миг / Показались великим поэтом“ (*V. J. Brjusovu*). A už v zrelom veku svoj vzťah ku koryfejovi ruského symbolizmu zhrnie v rozsiahlom esejistickom pamflete *Gerój truda* (1924), kde sa dozvedáme o „bytošnej nemuzikálnosti“ a „žulovitej suchosti“ Brjusova – ako básnika i ako človeka.

doby.²³⁴ Tu je reč o „aktualite“ výsostne dôverného charakteru. Tak ako len môže byť aktuálny rozhovor dvoch blízkych ľudí, ktorí spolu komunikujú na témy všeobecne ľudské, avšak jazykom určeným konkrétnym historickým miestom a situáciou, a neraz i jazykom zakódovaným, v plnej miere pochopiteľných len im dvom. Veď miera hodnotovej triviálnosti či naopak dôležitosti určitého „holého faktu“ sa zrejme odvíja od spôsobu bezprostredného empirického vnímania takéhoto faktu. Pre niekoho sa banálna všednosť okamihu stráca už v okamihu intenzívnejšieho zamerania pozornosti naň, v jeho zvýraznenom a zväčšenom výreze z toku iných práve prežívaných momentov, a pre niekoho sa takáto jednotlivina stane hodnou bližšej pozornosti až po začlenení do patrične uspôsobeného kontextu. Inak povedané, niekto „nadčasový kontext“ tuší a cíti už pri prvom styku s mimovoľnou prchavosťou náhodného zážitku, inému je naň potrebné ukázať. A Cvetajevovej poetizovaná korešpondencia je práve takýmto ukazovaním.

Medzi jej veršami venovanými obdivovaným klasikom a listami adresovanými básnikom živým je tak v podstate rozdiel len vo vonkajšom spôsobe vyjadrenia. Romanticky nadnesený štýl zostáva podobný, záhrobná pieta sa plynule vlieva do vzletnej oslavy každodennosti. Veľa z toho, čo Cvetajevová napísala, a čo je také obtiažne presne žánrovo vymedziť, je až akousi exaltovanou dedikáciou – milovaným osobám, miestam, knihám, spomienkam. Jej písanie je často vyjadrením citovo pohnutého, ale vždy konkrétneho vzťahu. Silný expresívny náboj preniká každým gestom: autorka by sa zjavne najradšej *rozdala*, v živote i v básni. Ale zároveň svojimi darmi nerada mrhá, obdarúvaných si preto starostlivo vyberá. Túži totiž byť nielen *odosielateľkou*, ale aj *adresátkou* nadčasových posolstiev. A keďže splniť tak náročné osobnostné požiadavky môžu v skutočnosti len nemnohí, sama si adresátov svojich lyrických epištôl „dotvára“. Prostých smrteľníkov preto povyšuje na úroveň, ktorej sa sama korila – pasuje ich do stavu anjelov či božstiev mýtických panteónov. V roku 1919 si do denníka poznamená: „Milovat znamená vidět člověka takového, jak ho zamýšlel Bůh a neuskutečnili rodiče“.²³⁵

²³⁴ R. Grebeníčková v tejto súvislosti hovorí o paradoxnom jave, ktorý sa môže vyskytnúť, ak si niekto kladie za cieľ umelecký prejav „odestetizovať“, zbaviť ho všetkého poeticky exaltovaného na úkor holého dokumentárneho faktu, ako tomu bolo práve v prípade spomínaného LEFu. Opäť sa potvrdzuje, čo už bolo povedané: ak ide o jedincov výrazne umelecky talentovaných, takýto radikálny *antiestetický* obrat vlastne ani nie je možný – všetko „faktuálne“ sa v perspektíve umeleckého videnia mimovoľne mení na estetické, dokument sa stáva novým typom básnenia, avantgardnou výtvarnou kolážou a pod. A čo je snád ešte podstatnejšie: „Skutečnou hodnotou estetickou, mravní se stává sama věčná, utilitární podoba skutečnosti“ (GREBENÍČKOVÁ R. *Literatura a fiktivní světy*. Praha : Český spisovatel, 1995, s. 71).

²³⁵ CVETAJEVA, M. I. *Živoucí o živých*. Prel. Jana Štroblová, Luděk Kubišta a Jiří Honzík. Praha : Protis, 2011, s. 33.

3.1.3 Básnický list ako „labyrint“ i „raj“

Odrazme sa znovu od východiskového bodu: je určitá významná *podobnosť* medzi lyrickým subjektom básne, ich-formou naratívu a výrazom „ja“ v autorskej korešpondencii básnika, no táto podobnosť nikdy nepredstavuje úplnú *totožnosť*. V tom i onom prípade ide o zástupné vyjadrenie istých subjektívnych obsahov – vytváraných čisto intencionálne, v samotnom akte písania – v protiklade k tomu, čo obvykle označujeme ako viac-menej pasívne sebauvedomovanie, sebapecifíkovanie či rôzne úrovne apercepcie (v nich už má navyše miesto aj zapojenie pamäti a nevyhnutný časový odstup). V tomto zmysle bude teda vždy určitá analógia i rozdiel v miere *subjektivity* medzi zápismi dennikového charakteru a korešpondenciou, ale tiež medzi korešpondenciou fikčnou, tvoriacou súčasť umeleckej prózy, a korešpondenciou, ktorá sa odohrala v reáli medzi dvomi či viacerými ľuďmi.

Podstatnejšie je však čosi iné. Podľa Bachtina má básnické slovo vždy *dvojsmernú* orientáciu – zameriava našu pozornosť na predmet výpovede aj na výpoveď samotnú, na jej výrazový tvar a funkciu v konkrétnom rečovom „žánri“. Práve tak je každé slovo „o niečom“ zároveň i slovom „k niečomu“, či presnejšie, „k niekomu“. Slovo sa stáva *oslovením*. Aj v korešpondencii Cvetajevovej (a samozrejme v korešpondencii iných autorov, ktorých listy ďaleko presahujú žánrovú formu prostého líčenia životných zážitkov, napr. v už spomínanej *ZOO* Viktora Šklovského) cítime túto dvojsmernosť oslovenia – odosielateľ i adresát nie sú len empirickými entitami začlenenými do špecifického historického času a geografického prostredia. Ale ani čitateľ nie je len nejakým náhodným „doplňkom“ k ich dialógu, senzáciechtivým špehom s uchom na stene, ktorý by odpočúval súkromný rozhovor dvoch ľudí. Vďaka spomenutej *otvorenosti* básnického slova je aj on tým, kto je oslovovaný, aj on má pozvánku zúčastniť sa na rozhovore. Monológ básnika v takomto prípade opäť pripomína monológ herca skúšajúceho si svoju rolu. Čím je pre herca zrkadlo, tým sú pre básnika slová na listovom papieri – vždy nehotové a neúplné, vždy odrážajúce len časť toho, čo sa práve odohráva v jeho vnútri. Časťou, ktorá má prázdny priestor vyplniť, dotvoriť, je potom vnútorný svet čitateľa – plnohodnotného adresáta listu.

Narážame tu teda na ďalší typ dvojsmernosti: korešpondencia Cvetajevovej je určená konkrétnemu adresátovi, ale zároveň počíta i s potenciálnym adresátom z radov čitateľskej verejnosti (teda nielen básne, aj jej listy patria „tebe – o sto rokov“²³⁶). Isté navádzanie,

²³⁶ Text básne *Tebe – čerez sto let* (r. 1919) je typickým básnickým posolstvom budúcim generáciám, typu toho puškinského. No sebaistú komunikáciu s budúcnosťou mladá poetka začína už vo svojich 21 rokoch. V máji 1913 na prázdninách v krymskom Koktebeli píše báseň *Moim sticham napisannym tak rano*: „Mým veršům, jež jsem napsala tak brzy, / dřív než byl básník ve mně objeven, / a jež vyhrkly jako z kašny slzy, / smích jisker

usmerňovanie životného konania formou rád a priateľských napomenutí, komentáre týkajúce sa vzťahu života a tvorby tak v sebe opäť nesú všeobecnú platnosť.²³⁸ Takáto implicitne nadindividuálna „epistolárnosť“ (list vo svojom prvotne sakrálnom význame, ako posolstvo, nadčasová správa pre tieto i budúce pokolenia čitateľov) samozrejme nie je v spisovateľskej korešpondencii ničím ojedinelým. No k špecifikám Cvetajevovej listov patrí, že nákazlivý pátos približuje ich dikciu takmer žánru drámy – divadelnej hry, v ktorej sa herec pri každom oslovení svojho partnera súčasne obracia aj na publikum a po očku sleduje (snaží sa predvídať) jeho reakcie. Básnik-divadelník tu však nielen „čaká“ na to správne publikum, svojou tvorbou si toto publikum sám „pripravuje“. Alebo, ako to výstižne vyjadril Czesław Miłosz v jednej zo svojich harvardských prednášok: „Básnik /.../ počíta s existencií ideálneho čtenáře a básnický akt budoucnost zároveň předjímá i přibližuje“.²³⁹

Spisovateľom, ktorí čerpajú námety svojich príbehov výhradne zo životných zážitkov, sa neraz stáva, že po ich vyrozprávaní už nie je v ďalšom písaní príliš o čo sa opierať. Prvotný silný dojem (eufória či naopak trauma), ktorý dal popud vzniku textu, časom vyprcháva, rozrieduje sa všednými zážitkami, oslabuje sa spolu s oslabovaním stopy v pamäti. A tak autor, nemajúc už z čoho čerpať inšpiráciu (aktuálne životné udalosti nestíhajú „dorastať“ do podoby, ktorá by stála za zachytenie v novom texte), tvorí len postupne stále viac blednúce variácie na už raz napísané. Cvetajevová patrila k spisovateľom presne opačného typu. K tým, čo originalitou básnického prejavu dokážu i zdanlivo všednú banalitu povýšiť na úroveň silného čitateľského zážitku, takže v konečnom dôsledku ani tak moc nezáleží na tom, do akého literárneho žánru či druhu sa prvotný životný impulz pretaví. Spomenuté oslabovanie intenzity slovného výrazu tak v jej korešpondencii nebadateľne aj preto, že *slovo* tu nie je poháňané *životným príbehom*, ale naopak, možný príbeh autorkinej biografie sa utvára

z ohně, ven, // a vpadly jako ďáblici a chrti / do lovišť snů a posvátných míst, / těmto mým veršům o mládí a smrti, / jež nikdo nechce číst, // veršům, jež byly ponechány stínům / v krámcích, kde leží prach jak neúčast, – / těm souzeno je jako vzácným vínům / oživnout ve svůj čas“ (Preklad veršov Jana Štroblová, cit. podľa RAZUMOVSKY, M. *Marina Cvetajevová: mýtus a skutečnost*, cit. vydanie, s. 99).

²³⁸ Máme tu na mysli najmä vzájomné hodnotenie a porovnávanie básnických prejavov medzi Cvetajevovou a Pasternakom v ich známej a mnohokrát komentovanej korešpondencii z polovice 20. rokov minulého storočia, ale tiež napr. listy mladému ruskému emigrantovi liečiacemu sa vo Švajčiarsku A. Štejgerovi, ktorého Cvetajevová v jeho počiatkových básnických snahách tu povzbudzovala, tu takmer až materinsky napomínala (pozri CVETAJEVA, M. I. *Chotíte ko mne v synov'ja? : dvadcaťpäť písem k Anatoliju Štejgeru*. Moskva : Dom Mariny Cvetajevoj, 1994; a tiež CVETAJEVA, M. I. *Pis'ma Anatoliju Štejgeru*. Kaliningrad : Luč-1, 1994).

²³⁹ MIŁOSZ, C. *Svědectví poezie: šest přednášek o neduzích našeho věku*. Praha : Mladá fronta, 1992, s. 111.

v čitateľskom vedomí až pracným dotváraním nedopovedaného, resp. podávaného v jednom liste tak, v druhom inak, s väčšou či menšou mierou štylizácie a výrazových prostriedkov.

Tam kde sa príbeh odkrýva celý a naraz, útočí na čitateľskú pozornosť priamo, tam obvykle silný čitateľský zážitok doznieva o to rýchlejšie, o čo rýchlejšie pôvodne vznikol. Naproti tomu postupnému kladeniu nárysov významov v kaleidoskopickom spektre diela ako celku v takomto prípade chýba definitívne zavŕšenie, nemožno ho obsiahnuť jediným pohľadom ani ho čiernobielo členiť na „umeleckú tvorbu“ a čisto biografické „archiválie“. Nie celkom zreteľné dojmy z neznámej, klenuto zvlnenej a spleťtými cestičkami križovanej krajiny – časté cvetajevovské motívy *mora* a *hory* – preto neustále prebúdajú zvedavosť a lákajú na ďalšie a ďalšie výpravy.

3.2 Literárne „cesty na Východ“. Poetika moderného cestopisného rozprávania

3.2.1 Cestopis ako svojrázny naratív. Základné žánrové možnosti a obmedzenia

Umelecký cestopis pri zaobchádzaní s kultúrnymi kódmi predpokladá kladenie rovnakého dôrazu na tematicko-obsahový aj formálno-výrazový plán textu, tzn. na úroveň zobrazovaného aj zobrazujúceho, *príbehu* aj *diskurzu*. Autor cestopisného rozprávania podáva správu o iných kultúrach, hodnotových a svetonázorových konceptoch na pozadí vlastnej kultúry, vytvára kontrast medzi dôverne známym a odlišným. Zároveň však, keďže ide o prejav literárny, táto „literárnosť“ v stváňovaní skutočnosti je už sama o sebe hrou istých kultúrnych podmienených kódov: v podobe výpravných, kompozičných, tematických, jazykových a iných konvencií, ktoré autor využíva, či naopak paroduje, ironizuje alebo zámerne ignoruje. Pritom počíta s tým, že i čitateľ si je vedomý istých žánrových mantinelov a pristúpi tak na pravidlá jeho hry s realitou či „hry na realitu“.²⁴⁰ Nasledujúca kapitola má

²⁴⁰ Pripomeňme si, čo sme si povedali už v úvode práce – nielen samotná zápletká, ale i s ňou spojená kompozičná výstavba (naratívna syntax) poukazujú na zasadenie textu do určitej kultúry a historického obdobia. Ako stručné zhrnutie našich úvah na túto tému v prvých dvoch kapitolách môže poslúžiť táto citácia z Ricoeurovho *Času a rozprávania*: „To understand a story is to understand both the language of "doing something" and the cultural tradition from which proceeds the typology of plots.“ (RICOEUR, P. *Time and*

byť určitou sondou do oboch týchto úrovní, podieľajúcich sa na kultúrno-znakovom charaktere umeleckého cestopisu, pričom má poodhaliť určité osobitosti tvoriace svojráz jeho poetiky. V príkladoch budeme odkazovať najmä k textom troch súčasných slovanských autorov – Martina Ryšavého (*Cesty na Sibír*), Jána Litváka (*Gandžasan*) a Andreja Bitova (*Lekcie z Arménska*, rus. *Uroki Armenii*).

Podobne ako v iných literárnych žánroch, ktoré tvorivo využívajú faktografické či reportážne prvky, zohráva aj v umeleckom cestopise dôležitú úlohu základná ontologická bipolarita *literárna fikcia* verzus *mimoliterárna skutočnosť*. Cestopisec má však oproti autorovi fikčnej prózy úlohu dvojnásobne sťaženú: výsledný text má byť v ideálnom prípade presvedčivý po estetickej i poznávacej stránke – aj tie najbizarnejšie z opisovaných udalostí si musia zachovať istú mieru pravdepodobnosti, diktovanú nielen logikou príbehu rozprávaného, ale i toho „žitého“. Aj tu sa samozrejme ponúka priestor na ozvlášťujúce hry s čitateľským očakávaním: tam kde rozprávač tzv. autoreferenčného textu zdôrazňuje autorský výmysel a podčiarkuje fikčnosť napísaného, *textovosť* textu, tam autor umeleckého cestopisu neraz predstiera prosté sledovanie životným reáliám („Věci, které by si průměrný snílek vyfantazíroval za pět minut, musím já všechny najít v konkrétním prostoru a čase a všechny je zaevidovat,“ povzdychne si na jednom mieste rozprávač *Ciest na Sibír*²⁴¹).

Nutným výstavbovým princípom rozprávania v „narativizovanom“ cestopise je tak navodenie dojmu bezprostredného sprostredkovania prežitého – vedie sa preto spravidla v ich-forme. Autor ale zjavne nemá všetky rozprávačské možnosti, ktoré takáto forma rozprávania umožňuje v tematicky podobne koncipovanom fikčnom naratívne (napr. v románe s motívom cesty) – opis udalostí, ktoré sa odohrávajú súčasne na dvoch či viacerých miestach, rušenie identity postáv, využívanie rôznych časových paradoxov v rámci rozprávania a pod. Žánrové obmedzenia cestopisnej črty či reportáže sa síce občas oslabujú alebo ustupujú do pozadia, ale práve vtedy čitateľ vníma ich funkčnú príznakovosť. Každé tvorivé narušenie podobných pravidiel totiž cestopis posúva nielen do oblasti literárnej fikcie, ale predovšetkým do sféry svojbytného umeleckého prejavu. A tak vynachádzavý autor pri práci s týmto žánrom dokáže experimentovať a čitateľa prekvapovať aj v rámci relatívne pevných konštrukčných obmedzení: vracia sa k už raz povedanému a zmysel výpovede osvetľuje z inej stránky, to čo sa zdalo byť už dopovedané, znovu otvára, odhaľuje nové stránky charakteru svojich postáv, spochybňuje niektoré ich pohnútky, iné naopak dodatočne vysvetľuje a pod. Aj s časovou

Narrative. Volume I. Transl. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. The University of Chicago Press : Chicago and London, 1990, s. 57).

²⁴¹ RYŠAVÝ, M.: *Cesty na Sibír: román*. Praha: Revolver Revue, 2008, 1. zv., s. 266.

výstavbou rozprávania si pohráva oveľa voľnejšie ako v tradičnom reportážnom cestopise. V hraničných prípadoch môže dokonca oslabiť temporálne spoje medzi *príbehom* a *rozprávaním* natoľko, že čitateľ len obtiažne rekonštruje chronologickú nadväznosť jednotlivých udalostí.²⁴²

Okrem toho, reportážne dokumentárny charakter poskytuje autorovi cestopisu aj isté kompozičné výhody voči autorom primárne fikčného naratívu. Jeho rozprávač môže napríklad vkladať do svojich zážitkov rôzne epizódy, ktoré tematicky s ničím z predošlých udalostí ani s významovým vyznením jednotlivých celkov rozprávania priamo nesúvisia – jednoducho sa zdali autorovi na cestách zaujímavé alebo podľa jeho názoru dokresľujú kolorit navštívených oblastí či charakter v nej žijúcich ľudí. Navyše neraz platí, že to, čo by z románu štylisticky „trčalo“, v literatúre opierajúcej sa o autorskú či historickú evidenciu plní svoj účel práve preto, že ide o doložitelný fakt. Ako v jednom rozhovore pre denník SME vysvetľuje už citovaný Mariusz Szczygieł: „V tom je práve tá výhoda non-fiction oproti fikcii. Ak sa v príbehu zjaví čosi gýčové a príbeh je skutočný, môžete to beztrešne napísať. Lebo to napísal sám život. Poviem jeden príklad. V *Gottlande* je príbeh osemnásťročného mladíka, čo sa v roku 2003 upálil na Václavskom námestí, na tom istom mieste ako pred tridsiatimi rokmi Jan Palach. Mal zlý pocit zo sveta, upálil sa na protest. Keď som pátral po jeho stopách, tak som zistil zvláštnu vec. Ten chlapec cestoval do Prahy z rodného Humpolca a cestou musel nasadnúť na rýchlik s názvom Jan Palach. Lenže Jan Palach bol práve jeho idol! Hádám uznáte, že keby som si toto isté vymyslel, bol by z toho jasný gýč.“²⁴³

Hierarchizácia udalostí v cestopisnom naratíve je tak oveľa slabšia ako v naratíve fikčnom, kde majú niektoré udalosti „zásadnejší“ charakter pre pochopenie významu rozprávaného než iné. Významové členenie udalostí na *jadrá* a *satelity* (Chatman²⁴⁴) či *jadrá* a *katalyzátory* (Barthes²⁴⁵), ktoré tvorí jeden zo základov fikčnej naratívnej syntaxe, ustupuje pri analýze takéhoto typu textu na okraj. (Hoci nie je ani tak úplne nemožné – ukážeme si to, keď budeme hovoriť o istých kulminačných bodoch cestopisného rozprávania v súvislosti s jeho topikou.) Práve tak sa tu oslabuje tradičné pravidlo *pravdepodobnosti* (ang. probability)

²⁴² Tak napríklad pri čítaní Litvákovo *Gandžasanu* (LITVÁK, J. *Gandžasan: prepísané z indiára*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999) čitateľ často nevie (nemusí za každú cenu vedieť), či sa práve prebiehajúci dej a opisy prostredia vzťahujú ešte na slovenské alebo už na indické reálie, či ide o prvú z autorových výprav do Indie alebo niektorú z ďalších a pod.

²⁴³ *Spisovateľ Mariusz Szczygieł: Čo také môže chybať Mojsějovcom?* [online] URL: <<http://kultura.sme.sk/c/6666102/spisovatel-mariusz-szczygie-co-take-moze-chybat-mojsejovcom.html>> [cit. 30. 01. 2012].

²⁴⁴ Porov. CHATMAN, S. *Príbeh a diskurs. Naratívni struktura v literatúre a filmu*. Brno : Host, 2008, s. 54-55.

²⁴⁵ BARTHES, R. „Úvod do strukturálnej analýzy vyprávění“. In *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalizmu*. Sest. P. Kylvoušek. Prel. J. Fryčer et al. Brno : Host, 2002, s. 20n.

v následnosti rozprávaných udalostí, podľa ktorého: „na začiatku je možné čokoľvek; uprostred sa veci stávajú pravdepodobnými; a na konci je všetko nutné“.²⁴⁶ S istým zjednodušením sa dá povedať, že v umeleckom cestopise je prakticky v akejkol'vek fáze rozprávania „možné čokoľvek“. Naopak vo fikčnom rozprávaní sa podobné odchýlky od logického štruktúrovania udalostí budú vnímať ako narušenia tradičného literárneho kánonu a text sa obvykle označí za experimentálny, avantgardný, postmoderný a pod.

V čom teda spočíva tzv. hodnovernosť cestopisného textu, ak tu nejde len o otrocky mechanické zaznamenávanie bezprostredne videného a počutého (metóda *automatického písania*)? Už sme naznačili, že narativizovaný cestopis sa nevzdáva jedného zo základných spôsobov generovania „ilúzie reality“ v umeleckej literatúre, a síce zavádzania motivovanosti v nadväznosti opisovaných udalostí a konaní postáv či príčinnej súvislosti medzi jednotlivými dejovými celkami. Nediferencované kontinuum životných udalostí tu stráca svoju kontingentnú povahu²⁴⁷, transponuje sa do podoby zápletky. *Životný fakt* sa stáva *faktom literárnym*²⁴⁸, tzn. umeleckým znakom, s ktorým sa v literárnej komunikácii narába inak ako v bežnej praxi – čitateľ prestáva vnímať jeho referenčno-predmetnú povahu a sústreďuje sa na jeho funkčné prejavy v celkovej sémantike textu. K slovu sa dostávajú rôzne umelecké prostriedky narúšania primárne informatívnej úlohy cestopisného textu: logická nekoherentnosť rozprávačovej výpovede (aj rozprávač v cestopise môže byť do istej miery *nespol'ahlivý*), rôzne výpusťky v jeho rozprávaní, hyperbolizovanie či prekrucovanie faktických skutočností a pod.

Sémantika výsostne reportážne zameraného cestopisu má zväčša povahu lineárnej postupnosti, opiera sa totiž o priebežné významové uchopenia čiastkových úsekov textu: čitateľ postupuje od jedného významového uzla k ďalšiemu s vedomím, že doteraz prečítané bolo náležite pochopené, pretože to predpokladá pochopenie nasledujúcich častí rozprávania. Naopak v narativizovanom cestopise platí to čo vôbec v umeleckom rozprávaní: významové spoje prechádzajú naprieč rôznymi úrovňami textu – od základnej úrovne jazykovo-štylistickej, cez vnútorné vzťahy v rámci rozprávačského subjektu a vonkajšie vzťahy medzi

²⁴⁶ Túto axiómu formuloval Paul Goodman v knihe *The Structure of Literature*. Cit. podľa CHATMAN, cit. dielo, s. 47. Ide v podstate o aktualizovanie známej normatívnej požiadavky na jednotu a logickú súvislosť deja v umeleckom rozprávaní od Aristotela: „Jako tedy v ostatních uměních napodobovacích jednotu díla záleží v napodobení jediného předmětu, tak i děj, ježto jest napodobením jednání, musí býti napodobením jednání jednotného a celistvého a části děje musí býti sestaveny tak, že by se rušil a měnil celek, kdyby se přemístila nebo odňala některá část. Neboť to, čeho přítomnost nebo nepřítomnost nepůsobí patrného rozdílu, není podstatnou částí celku“ (ARISTOTELÉS, *Poetika*, 1451a. Prel. A. Kříž, Praha 1948, s. 38).

²⁴⁷ Porov. Chatmanovo vymedzenie pojmov *následnosť*, *kontingencia* a *kauzalita* (CHATMAN, cit. dielo, s. 45-49).

²⁴⁸ Výrazy *literárny fakt* a *životný fakt* opäť používame vo významoch, ktoré im priradila ruská formálna škola (porov. TYŇANOV, J. N. *Literární fakt*, cit. vydanie). Podrobnejšie o tom ďalej.

rozprávačom a jednotlivými postavami, ktoré súvisia s rôznymi premenami perspektívy a hľadiska, až po komplikované časopriestorové relácie. A v neposlednom rade tu vyvstávajú i otázky týkajúce sa intertextuality a/alebo intermediality.

Uvedme aspoň pár príkladov. Z tradične umeleckých prvkov býva v cestopisnom rozprávaní hojne zastúpená figúra *ekfrázy* – prelínanie literatúry s neverbálnymi druhmi umenia. Cestopisec navštevuje galérie a múzeá, všíma si architektúru mestských a vidieckych obydli, no v súčasnosti čoraz viac sleduje a komentuje i masmediálnu produkciu danej krajiny. Tak napr. v *Cestách na Sibír* nachádzame rozprávačovo ironizovanie nad podivuhodnou zmesou dávnych ideologických nánosov a súčasného marketingového slangu, ktorou sa štátom podporované televízne a rozhlasové stanice v postsovietskom priestore snažia umelo prehlbovať patriotické zmýšľanie svojich občanov. Rôzne populárne „telenovely“ tu totiž plnia nielen zábavnú, ale aj ideologickú funkciu. Okrem toho, sám rozprávač sa na svet okolo seba díva aj cez hľadáčik videokamery²⁴⁹ a na mnohých miestach románu sa nám snaží túto vizuálnu skúsenosť maximálne sprostredkovať – formou sugestívnych prirovnaní, originálnych autorských neologizmov a pod.: „Znovu a znovu jsme předjížděli kočující stádo, já zapínal kameru a snímal parohaté hlavy, které se kolem nás valily jako oživlý les. Pár dobrých záběrů jsem udělal, nejsilnější je asi moment, kdy masa sobích těl přetéká přes okraj nevysoké stráně jak zpěněné vody, jako sobopád.“²⁵⁰ Podobne tak Bitovov rozprávač pri pohľade na členitú arménsku krajinu nevníma ani tak jej prírodnú amorfnosť, ako skôr umné kompozičné usporiadanie priestoru – výsledok premysleného zámeru najvyššieho Tvorcu. V takejto dokonale zavŕšenej „kompozícii“ už „žiadne ďalšie zásahy a opravy neboli mysliteľné. Žiadna iná línia skrátka nebola možná.“²⁵¹ Na inom mieste sa zas v kontraste s Arménskom „kučeravá príroda Ruska“ javí ako „Božie baroko“²⁵².

Rozprávačský subjekt v textoch uvedených autorov je neraz vystavovaný natoľko sugestívnym dojmom, že krehké hranice medzi *prírodným* a *kultúrnym* sa pozvoľna rozmývajú. Akoby sa krajinný priestor stával súčasťou kultúrnej sféry nielen dodatočne, v procese začlenenia jeho opisov do autorského textu, ale ukazoval sa takým priamo v procese vnímania. Výrazová hĺbka okolitých scenérií, ich neočakávaná pôsobivosť a neporovnateľnosť s čímkoľvek doteraz videným tak zároveň rozvoľňuje a rozširuje aj vnútorný priestor vedomia rozprávača – mimovoľne sa zbavuje vlastných, často ani

²⁴⁹ Autobiografickými črtami obdarený Martin sa vydáva na svoje sibírske putovanie pôvodne len s cieľom natočiť etnografický film, myšlienka napísať o tom knihu vzniká až neskôr.

²⁵⁰ RYŠAVÝ, M. *Cesty na Sibír: román*. Praha: Revolver Revue, 2008, 2. zv., s. 81-82.

²⁵¹ BITOV, A. G. *Uroki Armenii*. In tenže *Kavkazskij plennik*. Sankt-Peterburg : Azbuka-klassika, 2004, s. 59 (preklad M. P.).

²⁵² Tamže.

nevedomovaných kultúrnych nánosov. Tie sa potom môžu vplyvom intenzívneho bezprostredného dojmu oslabiť natoľko, že vonkajší, zmyslami vnímaný rozmer sa premieta do toho vnútorného a naopak, takže sa dá len ťažko odlíšiť, čo je „vnútri“ a čo „vonku“, kde končí „subjektívny dojem“ a začína „objektívny vnem“. A keďže myšlienky sa v tej rozľahlosti nemajú o čo zachytiť, prestávajú deliť skutočnosť na jednotlivé vnemy, vzniká pocit neohraničeného celku, stav estetického či dokonca extatického vytrženia, ktorý sa dá spätne evokovať len veľmi približnými básnickými obrazmi.

Pri podobných pasážach si uvedomujeme, že obraz, zvuk a slovo nie sú len rôzne spôsoby umeleckého vyjadrenia, ale že pri použití určitého typu sprostredkujúceho média (vizuálneho, hudobného, literárneho) môže byť v rôznych pomeroch zastúpených viacero zložiek. Tak ako sa všetko to slovne neuchopiteľné v prúde vedomia postupne ustanovuje do istého myšlienkovovo-verbálneho tvaru a výrazu, tak aj pôvodná amorfnosť vizuálneho vjemu v procese bezprostredného vnímania a jeho následného kognitívneho spracovania nabera určitú rozpoznateľnú a kultúrne zaraditeľnú formu v podobe logicky členenej „kompozície“ (podobne sa okolitý nediferencovaný hluk či šum mimovoľne mení na zvuky, tóny, akordy atď.).²⁵³ Narativita je potom, zdá sa, akýmsi spojovacím materiálom či *superštruktúrou*, ktorá nás pri prelínaní rôznych zložiek reality vo vedomí skôr či neskôr „prinúti“ zaostriť pozornosť na jednu z nich, takže vznikne myšlienka súvislého deja. (Kognitivistu ho označujú pojmom *príbeh* – vyššie sme vysvetlili svoje výhrady voči takýmto pojmovým skratkám.)

Ako vyplýva už z etymológie pomenovania, v cestopise sa okrem výstavby *rozprávania* kladie minimálne rovnaký dôraz i na *opisnosť*: cestopisný text sa ani vo svojej umeleckej podobe nevzdáva snahy o verné zachytenie miestnych reálií, pričom ich deskripcia je často doplnená vysvetľujúcim komentárom alebo esejistickými úvahami. Jedným z cieľov rozprávača je totiž hľadanie významových súvislostí v na prvý pohľad neprehľadnej situácii, snaha o ich priblíženie noetickému, hodnotovému a estetickému rámcu vlastnej kultúry ako i predpokladanému recepčnému rámcu čitateľa. Cestopisné rozprávanie tak stojí v kontraste voči rozprávaniu, v ktorom má opisované prostredie prevažne symbolický či archetypálny charakter, príp. dopĺňa charakterizáciu postáv alebo slúži len ako navodenie určitej dobovo-

²⁵³ Pripomeňme známy výrok Ernsta Gombricha o „nevinnom oku, ktoré nič nevidí“, resp. jeho presvedčenie, že nič také ako „nevinné oko“ vlastne neexistuje. Porov. tiež u Nelsona Goodmana, ktorý Gombrichove tézy ďalej rozvíja (GOODMAN, N. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Prel. Tomáš Kulka a kol. Praha : Academia, 2007, s. 24n).

situačnej atmosféry.²⁵⁴ Umelecký cestopis sa v tomto smere viac približuje reportážnemu textu – opisované prostredie je ontologicky nezávislé od spôsobov tvorivého uchopenia jednotlivých udalostí, tvorí im pevné, v priebehu rozprávania nemenné pozadie.²⁵⁵ To ale, na druhej strane, nevylučuje ani možnosť jeho symbolicko-archetypálneho nahliadania. Historická poetika nás totiž učí, že aj individuálne miesta existujúce v konkrétnom čase a priestore majú svoju „kolektívnu topiku“, v rámci ktorej „příběhy tíhnu k mytizaci, což znamená, že i místa spjatá s naší osobní zkušeností prožíváme pod vlivem míst literárních“.²⁵⁶

3.2.2 Rozprávač *Ciest na Sibír* ako subjekt i objekt vnútornej výpovede. Dvojhlasnosť a metafora „osoby“

Pristavme sa podrobnejšie pri niektorých zaujímavých výpravných technikách predstavovaných próz. Obzvlášť v Ryšavého *Cestách na Sibír* nachádzame viacero naratívnych postupov, ktoré ďaleko presahujú tradičný rámec cestopisného rozprávania v ich forme. Spôsob, akým sa obvykle podávajú minulé udalosti – či už v umeleckej alebo náučnej (predovšetkým historiografickej) literatúre – v mnohom súvisí s väčšou alebo menšou mierou osobnej zaangažovanosti rozprávača na dejí: perspektíva sa môže pohybovať od priamej a bezprostrednej zainteresovanosti až po chladne objektivizujúci odstup. Pripomeňme, že aj na základe týchto zákonitostí sa literárnou vedou posudzujú dôležité žánrovo-druhové rozdiely či rozdiely v literárnych štýloch naprieč epochami – či už ide o relácie medzi eposom a románom (Bachtin²⁵⁷) alebo medzi epickou a lyrickou poéziou (E. Staiger²⁵⁸). Posledne menovaný autor v tejto súvislosti rozlišuje medzi bytostne prežívaným „rozpomínaním sa“ na minulosť, ktoré sa najintenzívnejšie prejavuje v lyrickej poézii, a prostým vyvolávaním si minulého v pamäti (epická poézia). V druhom prípade ide o spomienky na minulé udalosti, ktoré už sú zavíšené, hotové, raz a navždy „ustanovené“: „Veškeré dění se tím, že se pěvec [t. j. epický básnik – M.P.] takto staví před ně, stává před-mětem. Předmět může být proměnlivý; básník sám si zachovává stálou duševní rovnováhu, kterou je slyšet ve stejnoměrnosti verše. Protějškem zůstává dění také potud, pokud je děním minulým. Epik se

²⁵⁴ Je známe, že v mnohých (post)moderných textoch tvorí prostredie len akúsi „mentálnu krajinu“, v ktorej sa odvíja dej cestopisného rozprávania, a ktorá má s jeho geografickou situovanosťou len málo spoločného (asi najznámejším príkladom sú *Neviditeľné mestá* Itala Calvina).

²⁵⁵ Porov. KLÁTIK, Z. *Vývin slovenského cestopisu*, Bratislava : Vydavateľstvo Slov. ak. vied, 1968, 48-49.

²⁵⁶ HODROVÁ, D. „Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie“. In: *Poetika míst*. D. Hodrová et al., Jinočany : H & H, 1997, 21.

²⁵⁷ Porov. BACHTIN, M. „Epos a román“. In tenže *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980, s. 7-39.

²⁵⁸ Porov. STAIGER, E. *Poetika, interpretace, styl: výbor*. Uspor. M. Vajchr. Prel. M. Černý et al. Praha : Triáda, 2008 – pozri najmä kap. *Lyrický styl: Rozpomínání* a kap. *Epický styl: Představování*.

totiž nehrouží do nitra rozpomínkou jako lyrik, nýbrž ji vyvolává v paměti. V tom, co bylo vyvoláno pamětí, je zachován časový i prostorový odstup.²⁵⁹

Pozrime sa, ako je to s rozpomätávaním sa na minulosť v *Cestách na Sibír*. Rozprávačove úvahy tu predstavujú zvláštny typ hľadiska²⁶⁰, ktorý by sa dal nazvať tradične retrospektívnym vnútorným monológom v 1. osobe singuláru, keby zároveň neevokoval i prítomnosť „2. osoby“²⁶¹: zhovárajú sa totiž spolu dve rozprávačské *ja*. Tie zastupujú akési rozštiepené naratívne hľadisko v podobe dvoch rozprávačských *hlasov* (porov. predchádzajúcu kapitolu), pričom každý z nich má trochu iný štatút v rámci jediného prehovoru naratívneho subjektu. Jedno *ja* vie zdanlivo viac než to druhé, ktoré je akýmsi pomyselným adresátom týchto výpovedí. (Obdobné prepínanie hľadísk sme sledovali v románe *Škola pre hlupákov* v kap. 2.1.1.) Snaha o utriedenie chaotických, vzájomne súperiacich myšlienok a pocitov z nedávnej minulosti tak vytvára zvláštnu naratívnu formu na pomedzí tradičného románového monológu a dialógu. Povahu dialógu predstavuje práve ten vnútorný *dvojhlas* (v bachtinovskom zmysle, tzn. ako stret rôznych hodnotovo-názorových perspektív), ktorý vyvstáva v kritických momentoch pri evokovaní stavu nerozhodnosti rozprávačského subjektu. Zároveň je tu badateľná snaha o utíšenie, zladenie vnútorných sporov – konfliktný dialóg postupne ústi do monologického vyjadrenia relatívne pevného stanoviska.

Takýmto spôsobom napríklad rozprávač v retrospektíve líči mučivé myšlienky, ktoré mu nedali spávať v predvečer svadby s dávnou láskou Karolínou – svadby, ktorá je preňho polodobrovoľným-polovynúteným zavŕšením komplikovaného milostného vzťahu (v spomienkach sa vracia k „hluchému“ pražskému obdobiu medzi dvomi sibíorskymi výpravami): „A v tu chvíli to vypuklo. Ty už ji dávno nemiluješ, uvědomil jsem si hned vzápětí. A jestli se s ní oženíš, budeš se za ni i za celý ten sňatek stydět. Celé tělo tě z toho bude svrbět a ty se pak budeš starat jen o to, jak to své manželství nechat ztroskotat. Vstoupíš na vratkou manželskou kocábku už rovnou jako zákeřný a ke všemu odhodlaný sabotér. Chudák holka, vždyť ona si myslí, že jsi jen takový trochu líný a zasněný, jak už tak chlapi bývají. Neví nic o tom, co sis právě umanol. Neví, že ses rozhodl nemít děti. Neví, že se

²⁵⁹ Tamže, s. 80.

²⁶⁰ Podrobný výklad naratívnej kategórie *hľadiska* pozri v USPENSKIJ, B. A. *Poetika kompozice*. Prel. Bruno Solařík. Brno: Host, 2008. O funkčných aspektoch tejto naratívnej kategórie v cestopisnom rozprávaní bude reč nižšie a vrátíme sa k nej aj v časti venovanej otázkam čitateľskej recepcie.

²⁶¹ Aby sa predišlo nedorozumeniam a vysvetlilo sa použitie úvodzoviek, treba povedať, že pojem *osoba* tu chápeme sčasti ako gramaticko-naratologickú kategóriu a sčasti ako metaforu určitej, v cestopisnom rozprávaní nie celkom bežnej, rozprávačskej stratégie – 2. osoba je zároveň i *druhou*, t. j. *inou* osobou.

chystá budovať niečo, čo ty budeš vzápätí božiť. Pripravuješ pro ni i pro sebe hodne bídnu existenciu. Tak jsem uvažoval.²⁶²

Vo fikčnom rozprávaní obvykle ide o literárne navodenie situácie váhania v retrospektívnom pohľade: utvára sa analógia so subjektívnymi procesmi a stavmi vedomia, ktoré podobným spôsobom človek prežíva v bežnej skúsenosti. No literárna iluzivnosť takéhoto naratívneho aktu – a súčasne jej odlišnosť od evokovania analogických subjektívnych stavov a procesov v prevažne fikčnom rozprávaní – spočíva v tom, že rozprávač reportážne koncipovaného naratívu zjavne pozná budúci výsledok svojich dramatických vnútorných stretov (resp. zaujíma k nemu v čase rozprávania určité hodnotové stanovisko), a tento výsledok určitým spôsobom spolupôsobí i pri ich spätnej re-konštrukcii.

Tým sme ale špecifiká transponovania medzi *empirickým* a *implikovaným* autorom z jednej strany a medzi rôznymi naratívными polohami (hl'adiskami) rozprávačského subjektu nevyčerпали. Ryšavého rozprávač nemá svojou vnútornou výpoveďou budiť dojem momentálneho záznamu náhodných, neutriedene rozporuplných myšlienok, pocitov či vnemov (aktuálny *prúd vedomia*), celkovým vyznením skôr pripomína akúsi dôvernú spoveď jedného rozprávačského ja pred druhým. Hrdina sa snaží sám sebe vysvetliť niektoré sporné motívy svojho konania, akoby ich vysvetľoval niekomu inému. Výpoveď preto musí pôsobiť dostatočne zdôvodnene (z eticko-hodnotovej stránky), ale súčasne i logicky koherentne. Do istej miery takéto racionalizovanie slúži ako utišujúci prostriedok na opätovne sa vynárajúce výčitky svedomia. Tie sú však zároveň i „motorom“ rozprávačových výpovedí, pridávajú mu určité „hlasové sfarbenie“, tlačia ho do určitej perspektívy.

Ryšavého rozprávač si nič neuľahčuje. Podobne ako jeho obľúbení hrdinovia z Dostojevského románov, aj on občas až trýznivým sebaspytovaním radšej – sám pred sebou, ale tiež pred pomyselným čitateľom, s ktorého morálnym odsúdením či naopak rozhrešením musí neustále počítať²⁶³ – vyvoláva zdanie, že jeho minulé skutky a rozhodnutia boli motivované pokryteckjšími zámermi, než tomu možno bolo v skutočnosti. (Spomeňme si na časté skloňovanie slov „odporný“, „podlý“, „špinavosť“, „svinstvo“ a pod. v komplikovaných vnútorných monológoch Dostojevského hrdinov – mravná prísnosť voči vlastnej osobe neraz hraničí až so sebatrýznením.) A hoci v jednej z takýchto pasáží nachádzame aj priamy odkaz

²⁶² RYŠAVÝ, M. *Cesty na Sibiř: román*. 1. zv., s. 134.

²⁶³ Je totiž *treťou osobou* v jeho vnútorných sporoch, dialóg sa tak pozvoľna stáva *trialógom*. Podobne ako autor, i čitateľ je totiž reportážnym charakterom textu *implikovaný* oveľa silnejšie než vo fikčnej próze, kde sú poukazy na biografické stránky postáv, geografickú lokalizáciu či historickú doložitelnosť udalostí interpretačne irelevantné.

na ruského klasika („Cítil jsem se jak Raskolnikov“²⁶⁴), pred možnými obvineniami z autoštylizácie je Ryšavého hrdina chránený štítom zľahčujúceho ironizovania vlastnej dôležitosti vnútorného *dvojníka*. Ten je väčšinou – na rozdiel od románových dvojníkov u Dostojevského – pripravený aj v najťažších roztržkách s vlastným svedomím poodhaliť určité poľahčujúce okolnosti. A ak sa to nepodarí, v zálohe je rezervné východisko: „Pojeďu na Sibír, odpočinout si sám od sebe a být zas chvíli normální, říkal jsem si a musel jsem se nad tím pousmát: nikdy bych si nepomyslel, že se mi bude stýskat zrovna po tomhle.“²⁶⁵

3.2.3 Literárne topoi *múzea a rítu*

Prejdime teraz nachvíľu od roviny kompozičnej k rovine tematickej. Poukážeme pritom, že ich sémantická previazanosť opäť nie je len výsadou umeleckej fikcie. Už sme spomenuli, že významné miesto v cestopisnej literatúre zohráva konfrontácia odlišných kultúr. V textoch M. Ryšavého, A. Bitova aj J. Litváka navyše cítime výraznú opozíciu dvoch základných, nielen kultúrnych, ale vôbec hodnotovo životných prejavov – sakrálnosť verzus profanizácia, prirodzenosť a nevinnosť prírodných spoločenských vzťahov verzus ekologická a mravná devastácia súčasnej civilizácie, tvorivý verzus technicistne zmechanizovaný postoj k svetu a pod.

Spomenuli sme, že začlenením určitého životného faktu do umeleckého textu sa z neho stáva fakt literárny, literárny znak. Preberaním znakových vlastností opisované udalosti súčasne získavajú i určitú samostatnosť a osobitosť v rámci celkovej štruktúry textu, oslabuje sa ich sémantická intranzitívnosť, t. j. závislosť od konkrétneho diskurzu. Takáto udalosť, prejav životnej *praxis*, potom môže v texte nadobudnúť podobu výsostne „idiomatickú“ – vo forme kolektívne prijímaného symbolu, metafory či alegórie – a pritom si zachovať aj určitú mieru referovania k individuálnej skutočnosti. V predstavovaných textoch napríklad nachádzame dva (určite by sa ich však dalo nájsť viac) archetypálne motívy, ktoré, ak by sa objavili v cestopise výhradne reportážnom, figurovali by v ňom pravdepodobne len vo svojej prvoplánovo denotatívnej podobe. Tu však umožňujú rozohranie zložitej kombinatoriky semioticko-sémantických vzťahov, ktoré navyše zasahujú i mimo daný text. Nazvime ich topoi *múzea a rítu*.

²⁶⁴ Tamže, s. 136.

²⁶⁵ Tamže, s. 137.

Múzeum je jednak individuálnou, fyzicky hmatateľnou budovou z tehál a betónu so všetkým, čo k tomu patrí – predstavuje jednu z destinácií, ktoré kultúrne vzdelaný cestovateľ väčšinou neopomenie začleniť do svojho itinerára. Je však aj určitou spoločenskou inštitúciou, chrániacou a udržiavajúcou historické dedičstvo krajiny. V literárnom pláne potom môže figurovať vo svojom doslovnom i prenesenom význame, tzn. ako jeden z vyššie spomenutých významových uzlov či jadier. Fyzický priestor múzea sa prostredníctvom znakového prenosu čiastočne stáva i priestorom symbolickým – stretom ľudských snáh o materiálne uchovanie (akési „zakonzervovanie“ navzdory prúdu času) v kultúrnom priestore viac neprítomných prvkov (zvykov, tradícií, mýtov)²⁶⁶ s rovnako silnými snahami o nadviazanie priameho živého kontaktu s nimi. Ide tu o vzťah k predkom, ktorý, ako sa píše v *Cestách na Sibír*, „vždycky balancuje na ostří nože: blahodárná je úcta i obdiv, ale láska za hrob je nebezpečná. Je to stále stejná hra udržující civilizaci, hra přizpůsobení a svébytnosti, hra přejímání tradice a odporu vůči tradici“.²⁶⁸

²⁶⁶ Máme na mysli aj istú násilnú *muzealizáciu* vo vzťahu k historickej tradícii, ktorú môžeme pozorovať dnes a denne – všade tam, kde pôvodné prejavy obradnosti či slávnosti (*festivity*) strácajú symbolickú hodnotu, ktorú mali v konkrétnej historickej epoche. V extrémnych prípadoch sa menia na prázdnu kratochvíľu, neplodné „vyvolávanie duchov“ minulosti. Umelá sakrálnosť politicky či ekonomicky vynúteného pozlátka po vyňatí z kultúrno-dejinných súvislostí tak stráca svoj pôvodný lesk, vyjavuje sa jej výsostne svetský charakter. Ako píše Jaroslava Pešková v jednej zo svojich prenikavých historicko-filozofických esejí: „Smysluplná je festivita tam, kde se důvod pro slavnostní chvíli opakuje. Slavnostní dožínky byly smysluplné, pokud šlo o včasné a bezpečné sklizení úrody. Byly výrazem úspěšnosti práce, uvolněním napětí. S rozvojem techniky a její anonymity se výkazy stávají součástí každodennosti ekonomického provozu. Slavné korunovace byly symbolem vztahu panovníka k zemi. Byly symbolickým vyjádřením jisté politické perspektivy. Naopak, pokud politický akt neotvírá nové možnosti, pokud slavná výročí nepromlouvají ke generacím svým trvale aktuálním smyslem (doba přinesla dávno jiné problémy, jiné dominanty v životě jednotlivců a skupin), stává se festivita profánní každodenností“ (PEŠKOVÁ, J. *Role vědomí v dějinách a jiné eseje*. Praha : Lidové noviny, 1998, s. 109).

²⁶⁸ Tamže, s. 201. Že konfrontácia minulého s budúcim je žánrom primykajúcim k cestopisno-miestopisným vymedzeniam určitého kultúrnej či geopoliticky celistvého priestoru prakticky inherentná, dokazujú aj obdobné úvahy v meditatívne ladenej *Stredovýchodnej revízii* Jurija Andruchovyča. Historický vývoj stredoeurópskeho – resp. „stredovýchodného“ – regiónu v nej vníma ako, zjednodušene povedané, neustály zápas futuristicky orientovaného utopického optimizmu s apokalyptickou či „reštaurátorskou“ skepsou o definitívnu podobu pripisovanú našej minulosti a prítomnosti, i o tú načrtávanú smerom do budúcnosti. Vízia zavŕšenia tohto zápasu vyznieva pre priestor „medzi Európou a Neeurópou“ pomerne pochmúrne: „A bude jenom úmorné žvanění politiků, roztržitost, přešlapování na místě a začarovaný kruh stejných příčin a následků – natolik začarovaný, že se už nikdy nepodaří rozlišit, co je příčinou a co následkem. To je ta minulost, která brání budoucnosti, aby se uskutečnila. Minulost, která drží ve spárech čas. Minulost jako diktát před-pojatosti“ (ANDRUCHOVÝČ, J. - STASIUK A. *Moje Evropa*. Prel. Václav Burian a Tomáš Vašut. Olomouc : Periplum, 2009, s. 30).

Jedným z podnetov na námet filmového projektu, na ktorom autor i jeho románový hrdina počas sibírskych putovaní pracujú (nejde len o súčasť fabule, Ryšavého dokument *Duše v muzeu* sa neskôr naozaj objavuje na televíznych obrazovkách), je náhodne uvidená fotografia „dřevěného ptáčka v kalíšku s tukem, který se nekazí – obraz obrazu zakleté duše sibiřského kočovníka“²⁶⁹. Kniha aj filmová snímka tak rôznymi rozprávačskými technikami rozvíjajú podobný námet: pokus o vzkriesenie „ducha predkov“ v jakutskom meste Žigansk jedným z najnešťastnejších spôsobov – výstavbou a vysvätením akéhosi obludne hybridného polochrámu-polomúzea s architektonickými odkazmi na prírodné šamanské kultúry i pravoslávne kresťanstvo. Zanedlho po vysvätení celá budova zhorí – postindustriálny ekumenizmus (či slovami Ryšavého, „šamanizmus-leninizmus“) na sibírsky spôsob sa nekoná. Autor si tak ani veľmi nemusí pomáhať verbálnymi obrazmi. K parodizovaniu celej situácie mu stačí len stlačiť spúšť rozprávačskej kamery a individuálna skutočnosť sa sama zlieva s nadčasovou metaforou.

Protipóly „zakonzervovanosti“ a „živosti“ kultúrneho dedičstva, bezprostredne súvisiace s otázkou, nakoľko si môže tradícia uchovať pôvodné prvky a zostať aktuálnou aj v historicky zmenenej skutočnosti, opakovane vo svojom diele reflektuje aj Andrej Bitov. Komentované opisy architektonických priestorov chrániacich starobylú múdrosť predkov nachádzame už v jeho raných cestopisných prózach (svetlo dopadajúce cez presklenný strop budovy arménskeho archívu rukopisov Matenadaran, majestátne ticho a pokoj panujúce v miestnosti v rozprávačovi evokujú atmosféru skleníka), motív múzea potom naplno rozvinie v tzv. filologickom románe *Puškinskij dom* (1978). V ňom sa, podobne ako u Ryšavého, striedajú pietne pohľady na odkaz predkov s persiflážou a groteskou: mladý sovietsky puškinológ Ljoňa Odojevcev je režimom oficiálne reglamentovaným strážcom puškinskej tradície v leningradskom Inštitúte ruskej literatúry a jeho životné peripetie v mnohom súvisia s objektom jeho literárnovedného záujmu. Mŕtva tradícia nakoniec skutočne oživa, „literárny fakt“ sa miesi so životom, avšak spôsobom pre hlavného hrdinu len málo príjemným.

U Bitova znaková transpozícia kultúrnych kódov funguje nielen v rámci jediného textu, ale i naprieč viacerými textami, pričom nejde len o priamočiare nadväzovanie na opakujúce sa témy či motívy. Nadväzovanie prebieha súčasne na všetkých osách znakovej kombinatoriky – na ose predmetno-referenčnej, symbolickej aj významovej. V konečnom dôsledku tak to, čo na jednom mieste textu vystupuje ako určité denotačné zastúpenie materiálnej skutočnosti, môže v priebehu čítania uvedomením si nielen horizontálnych (tzv.

²⁶⁹ RYŠAVÝ, M. *Cesty na Sibiř: román*. 1. zv., s. 202.

distribučných), ale i medziúrovňových (integračných) vzťahov textu²⁷⁰ nadobúdať ďalšie konotačné presahy. Znak sa stáva „metaznakom“: význam, ktorý nadobúda referent tzv. *primárneho* semiotického modelu (známy Ogden-Richardsov trojuholník referencie) určuje povahu referentu v modeli *sekundárnom*. Pôvodná homogénnosť znaku sa štiepi, symbol, ktorý pôvodne odkazoval k jedinému referentu, teraz odkazuje k referentom viacerým (ak stoja ontologicky na jednej úrovni – majú rovnakú materiálno-predmetnú povahu –, vzniká metonymia, ak sa nachádzajú na úrovniach odlišných, vzniká metafora).²⁷¹

Vráťme sa však k toposu *ritu*. Ten v uvedených textoch zosobňuje životaschopnosť tradície. Nezastupuje len koncept náboženského obradu, ale vôbec ideu obradnosti, oslavy *minulého* v organickej súhre s *prítomným* ako vyjadrenie základného životného naladenia, ktoré jediné umožňuje nepredstieranú a ideologicky nevynútenú komunikáciu s historickou skutočnosťou. (Paralelu je tu možné viesť až k bachtinovskej *karnevalovosti*, ahistoricky a nadkultúrne chápanej *hierofanii* M. Eliadeho²⁷² či Gadamerovmu pojmu *slávnosť*.²⁷³) Opozíciu voči „profánnemu“ priestoru múzea tak tvorí priestor „sakrálny“ – v podobe posvätného miesta, v ktorom sa prirodzene sústreďuje nefalšovaná duchovná energia spoločenstva. Autori udeľujú značnú časť svojho rozprávania vstupom na takéto miesta. Podobne ako v mýte alebo v ľudovej rozprávke im predchádzajú väčšie či menšie prekážky, ktoré musí hrdina najprv prekonať: naráža na rôzne veštby, dobré a zlé znamenia (resp. úkazy, ktoré je v súvislosti s miestnym folklórom možné interpretovať ako znamenia) a pod. Návšteva rituálneho miesta tak predstavuje ďalší z kulminačných bodov rozprávania, zavŕšenie hrdinovho putovania alebo aspoň jednej z jeho dôležitých etáp.

Literárny štýl Bitovovho rozprávača putujúceho Arménskom v podobných prípadoch rezonuje s dôstojným pátosom, sprostredkúva magický dojem, akým na hrdinu pôsobí vstup do horského kláštora Geghard či pohanskej svätyne v Garni, a táto nálada sa prenáša i na opis obďaleč sediaceho starca. Ten vyvoláva predstavu až akéhosi bájneho mága, strážcu majáka či vchodu do klenotnice večnej múdrosti. (V spätnom pohľade takéto jemné posuny v perspektíve – zmeny rozprávačského hľadiska – zľahka humorne kontrastujú

²⁷⁰ Porov. BARTHES, R. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, cit. vydanie, s. 9-43.

²⁷¹ Porov. MATHAUSER, Z. *Literární dílo a skutečnost*, cit. vydanie, s. 81-88.

²⁷² „Je to stále týž tajuplný akt: projev čehosi ‚docela jiného‘, skutečnosti, která nenáleží našemu světu, v předmětech, které tvoří nedílnou součást tohoto našeho ‚přirozeného‘, profánního světa“ (ELIADE, M. *Posvátné a profánní*. Prel. Filip Karfík. Praha : Česká křesťanská akademie, 1994, s. 11).

²⁷³ „Původně sakrální charakter všech slavností zjevně vylučuje taková rozlišení, která známe z časové zkušenosti přítomnosti, vzpomínky a očekávání. Časovou zkušeností slavností je spíše *slavení*, přítomnost *sui generis*“ (GADAMER, H. G. *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*, cit. vydanie, s. 120. Ešte podrobnejšie sa tejto téme Gadamer venoval v knihe *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha : Triáda, 2003).

s predchádzajúcimi opismi zamestnancov národného archívu, hrbiacimi sa nad stohmi katalogizovaných kníh: to sú zas strážcovia múdrosti pozemskej.) Ryšavého rozprávač naproti tomu pátosom šetrí. Hoci ani jeho vstupy do posvätných priestorov nenechávajú bez citového pohnutia, len málokedy prehrá možnosť, aby majestátnosti opisovanej scény súčasne pridal aj istý nádych grotesknosti. Na mohyle uctievaného šamana sedí malý hranostaj, podľa Jakuta sprevádzajúceho hrdinu na ceste k hrobu (opäť hra s archetypálnym motívom pútnika a jeho duchovného sprievodcu) má predstavovať poslednú z učiteľových inkarnácií. Pražského cestovateľa však víta pojašeným poskakovaním a škl'abivými grimasami – nepríliš patričnými pre dôstojne spočívajúceho svätca, nepríliš typickými pre bežného hranostaja.

3.2.4 Jazyk cestopisného naratívu

Krajina, ktorou hrdinovia cestopisov prechádzajú a kultúry, ktoré spoznávajú, nie sú v textoch zvyčajne prítomné len vo forme opisov, úvah či priamych charakterizácií. Prejavujú sa aj v jazykových prostriedkoch, intonačno-zvukovom a rytmickom členení viet, do jazyka rozprávača prenikajú výrazy miestneho dialektu i celé vetné spojenia, rečové obraty, žargón, rôzne folklórne prvky, syntagmatické konštrukcie sa miestami približujú vetnej stavbe daného regiónu. Písomný prejav sa dokonca môže rozvoľniť natoľko, že pripomína prejav ústny, v textoch sa objavujú skazové pasáže a pod.

S tým opäť bezprostredne súvisia otázky reflexie kultúrnej *inakosti*, tentoraz však nie v tematickom, ale v diskurzívnom pláne textu. Umelecký cestopis totiž neposkytuje len explicitné prieniky do povahy odlišných kultúr (bez čoho by cestopis ani nebol cestopisom), ale sprostredkovane naznačuje aj podobnosti a rozdiely, ktoré sa nemôžu prejaviť inak ako v jazyku, písomnom či ústnom. Potreba zachytiť i tieto aspekty pramení už z povahy textu, ktorého autorom spravidla nie je prírodovedec, historik, publicista či jednoducho „cestovateľ z povolania“, ale spisovateľ, človek slova. Jazyk preňho teda nie je len nástrojom na zachytenie prežívaných udalostí, ale sám tvorí *udalosť* hodnú záznamu. Reč, slovo sa tak stáva predmetom reflexie, ale súčasne i spôsobom, akým sa reflektuje. Je tým, čo putujúci literát vníma okolo seba, a súčasne aj tým, ako to vníma. Všemožné podoby písomného a ústneho rečového prejavu, s ktorými sa na svojej ceste stretáva, tak nemôžu neovplyvniť aj jeho vlastný diskurz, mutis mutandis diskurz jeho rozprávača. Jeho individuálna, európskou tradíciou odchovaná poetika tak nezriedka nesie i jazykové stopy poetík exotickéjších.

Z predstavovaných troch textov sa to najzjavnejšie prejavuje v Litvákovom *Gandžasane*, ktorý sa zároveň vyznačuje asi najmenšou mierou zaťaženia kultúrnou tradíciou domáceho prostredia. U Bitova alebo Ryšavého čitateľ oveľa viac vníma ich ukotvenosť v európskom literárnom milie, prieniky vzdialených kultúr do jazyka textu sú len občasné a vnímame ich ako štylisticky pomerne zreteľne odlišené od zvyšku textu. Naproti tomu Litvák ako predstaviteľ tzv. barbárskej generácie (generácie mladých autorov, ktorí rázne vbehli do slovenskej poézie zhruba dvadsať rokov po „osamelých bežcoch“, aby po svojom nadviazali na ich radikálne novú poetiku) hojne čerpá z orientálnej literárno-duchovnej tradície aj vo svojej necestopisej, t. j. domácej či „domáckej“ lyrike. Jeho básnické putovanie naprieč Indiou tak nepredstavuje len občasné odkazy na bohaté kultúrne dedičstvo tohto subkontinentu, je plynulým rozvíjaním vlastného básnického jazyka.

Prejavuje sa to najmä v intonačno-zvukovej stránke textu: roztopašne skackavý prúd reči rozprávača pripomína zvuk veselo sa natriasajúceho indického bubienka či tamburíny, ktorá občas vylúdi aj nejaký ten menej zvučný tón, ten ale vzápätí zaniká v rýchlom slede nasledujúcich akordov. Rozprávač okolo seba rozhadzuje priehrštia slov podobne ako ním opisovaný dav uctievačov hinduistických božstiev lupene kvetov a celý cestopis končí autorskou básňou s príznačným názvom *Kvetoreč*. Jazyk sa necháva voľne unášať melodikou a rytmom pre rozprávača neznámej a tak predovšetkým hudobným sluchom vnímanej reči. Epické momenty sú preto zväčša oslabené, podriaďujú sa celkovému lyrickému vyzneniu textu, exaltovanej oslave všetkého, čo hrdina na svojej ceste vidí a počuje. Pri jednotlivých epizódach sa autor príliš nepozastavuje, nerozvíja ich do obsiahlych esejistických úvah ako Bitov, ani z nich netvorí súvislé príbehové celky ako Ryšavý. Skôr sa snaží zdôrazniť jedinečnosť každého detailu, ako ho vníma sám osebe, bez dodatočného včleňovania do naratívneho rámca.

Na *Gandžasane* vidíme, ako jazyk posúva text až na najodľahlejšie hranice žánru, neraz ich prekračuje a popiera mnohé z vyššie vymenovaných zákonitostí, pričom suverenita a ľahkosť s akou sa to robí, vyvoláva otázky po celkovej účinnosti podobných postupov. Základný príbehový rámec u Bitova či Ryšavého umožňuje ukotvenie cestovateľových myšlienok, dojmov, pozorovaní atď., vytvára určitý vektor či úbežník, v ktorom tieto jednotlivé prvky nadobúdajú hlbšie súvislosti a všeobecnejší význam. Ak je však takáto základná kostra natoľko rozvoľnená, že medzi jednotlivými prvkami nevznikajú žiadne alebo takmer žiadne sémantické väzby, myšlienkový a obrazný materiál v texte figuruje viac menej len sám za seba, podobne ako je tomu napríklad v lyrickej básni, krátkej glose či anekdote. Cestopisný charakter textu tak vlastne stráca svoje žánrové opodstatnenie. Voľný prúd

asociácií na príliš veľkej ploche podmieľa akékoľvek naratívne relácie a tým nepriamo ruší i významové spoje medzi jednotlivými epizódami z ciest. Už vlastne ani nemožno hovoriť o *epizódach*, ide len o momentálne záznamy vonkajšieho a vnútorného sveta rozprávača. Hranice medzi vnútorným a vonkajším, fikčným a skutočným, nutným a náhodným sa natoľko rozmývajú a drobia, že vzniká dojem akéhosi blikavého stroboskopu zloženého z množstva malých zrkadielok, ktoré odrážajú všetko, čo sa práve dostane do ich svetelnej dráhy. Aj postavy sa textom zväčša len mihnú, nedostáva sa im dostatok priestoru, aby získali nejaký ucelenejší tvar, takže vlastne ani nejde o postavy v pravom zmysle slova, skôr o akési nejasné kontúry videných osôb v podobe efemérnych odtlačkov. Situačné pozadie, na ktorom sa objavujú, je zas miestami natoľko zahmlené, že je opäť len veľmi ťažké vytvoriť si nejakú spojitosť medzi nimi – hoci len základnú predstavu o ich názoroch, povahových vlastnostiach, túžbach, životných peripetiách a pod.

Oslabuje sa tak kompozičná funkčnosť samotného motívu cesty, ktorá by inak spájala aj významovo odľahlé vrstvy príbehu (porov. vyššie) alebo umožňovala ich videnie z rôznych stránok a pohľadov. Tým že sa jednotlivé obrazy striedajú tak rýchlo a s minimálnou alebo nulovou súvislosťou s obrazmi predchádzajúcimi, zbavuje sa rozprávanie možností, ktoré by inak malo. Keďže čitateľ v podstate nič neočakáva, nemá kľúč k tomu, aby si v mysli vytváral rôzne variácie ďalšieho vývoja príbehu, takže ani nie sú možné žiadne hry so *sklamávaným* či *uspokojeným* očakávaním. Keď absentuje postupná kulminácia deja, príliš prudké zmeny v tempe a rytme rozprávania vlastne paradoxne spôsobujú dojem jeho zastavenia. Ruší sa totiž dynamika vlastná rozprávaniu ako takému, narácia a lyrická opisnosť sa od seba vzdiaľujú natoľko, že hoci každá z nich sama o sebe môže fungovať celkom dobre, vo vzájomnej súčinnosti už nefungujú a v závese za rozpadávajúcou sa formou sa rozmýva i obsah rozprávania. Samotná téma cesty sa v takom prípade ukazuje byť významovo nedostatočne tmeliacim materiálom. Výsledný text tak nie je ani dokumentárne reportážnou ani výsostne umeleckou podobou cestopisu, nanajvýš sa v tých najvydarenejších pasážach približuje jednej z týchto polôh. (Na druhej strane, takýchto vydarených momentov je v texte viac, než aby ho bolo možné označiť vyslovene za neúspech). Na jednom mieste sa objavuje metafora písania veršov na vodu. Myslím, že do značnej miery charakterizuje celkový rozprávačský štýl *Gandžasanu*, ktorý je tiež akoby písaný na vodnú hladinu: hneď ako sa v rozprávaní začínajú črtať nejaké súvislejšie kontúry, vzápätí miznú bez toho, aby po sebe

zanechali výraznejšiu stopu. Text tak možno čítať aj ako názorné predvedenie derridovskej diseminácie zmyslu, s kladmi i záporami, ktoré takýto spôsob písania implikuje.²⁷⁴

3.2.5 Vzťahy autor – rozprávač – čitateľ. Recepčia umeleckého cestopisu

Z vyššie uvedeného vidieť, že pri skúmaní umeleckého cestopisu, podobne ako pri iných literárnych žánroch na pomedzí faktografie a fikcie, nejde o stanovenie nejakej demarkačnej línie, ktorá by tieto dva – vlastne len v abstraktnom modeli zreteľne vymedziteľné – spôsoby uchopenia textovej a mimotextovej (referenčnej) roviny rozprávania striktne oddeľovala. Zjavne nemá veľký význam pokúšať sa určovať, kde končí „životný fakt“ a začína „fakt literárny“, ani pátrať po tom, ktoré „znázornené predmetnosti“²⁷⁵ zodpovedajú mimotextovej skutočnosti viac, a ktoré menej. Napriek tomu sa nám zdala byť interpretačne prínosnou analýza postupov, ktoré sa v rámci kompozično-jazykovej výstavby textu podieľajú na navodení dojmu reportážnosti, a akú úlohu to plní v celkovej významovej tektonike textu.

Odražme sa teda ešte raz od východiskového bodu. Ukázali sme, že rozdiel medzi umelecky narativizovaným a výhradne reportážnym či dokumentárnym cestopisom nespočíva vo väčšej alebo menšej miere fikčnosti, práve tak ako sa významová zložka umeleckého textu neformuje na základe referenčných odkazov mimo text. Ostatne, aj odhliadnuc od vyššie uvedených príkladov iste uznáme, že miešanie fiktívnych – tzn. ontologicky možných, ale v danom prípade nepravdivých – alebo fantastických – tzn. ontologicky nemožných – udalostí s reálne prežitými ešte nerobí z cestopisnej výpovede umelecký útvar. Podnetné výskumy pražskej štrukturálnej školy naznačujú, že pri riešení problémov významovej výstavby takéhoto typu textov treba okrem bezprostredne sa ponúkajúcej oblasti sémantiky fikčnosti prihliadať i na vnútrotextové vzťahy denotačného a konotačného rázu.

Tak podľa Miroslava Červenku spočíva nówum a originalita textu slúžiaceho primárne informačno-poznávacím cieľom vo vytvorení čo najkomplexnejšej, logicky súdržnej a

²⁷⁴ Mimochodom, sám Jacques Derrida razil žáner s pracovným názvom „dekonštrukcia putovania“ a predviedol ho na širšej verejnosti prakticky neznámom, ale mimoriadne pozoruhodnom texte, ktorý v Rusku vyšiel pod názvom *Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия* s erudovaným predslovom a komentármi moskovského filozofa M. Ryklina (Moskva: RIK „Kul'tura“, 1993; dostupné online: <<http://yanko.lib.ru/books/philosoph/derrida/derrida-in-moscow.htm>> [cit. 15. 6. 2012]). Knihu autor napísal pod vplyvom bezprostredných dojmov zo svojej prednáškovej návštevy Moskvy v roku 1990 a v ruskom preklade vyšla dokonca skôr než vo francúzskom origináli.

²⁷⁵ Porov. INGARDEN, R.: *Umělecké dílo literární*, cit. vydanie, s. 220n.

argumentačne presvedčivej siete významov, ktoré denotujú konkrétne aspekty mimotextovej skutočnosti. Konotované významy (významy poukazujúce k určitému subjektívne pociťovanému kultúrno-spoločenskému kódu) sú v nich samozrejme tiež prítomné, sú však striktne podriadené istej konvenčnej schéme, zaužívanej v danej oblasti poznania. Experimentovanie s konotátmi v mimoumeleckom (predovšetkým náučnom) texte je tu teda potlačené na minimum – nesmie pôsobiť rušivo a brániť základnému cieľu prenosu informácie (nového poznatku) čo najkratšou a najschodnejšou cestou od autora k čitateľovi.²⁷⁶

Je zjavné, že ruskými formalistami postulovaný princíp *ekonómie síl* (porov. vyššie) sa prejavuje oveľa viac v recepcii náučného než v recepcii umeleckého textu. Ak je odborne fundovaný text málo pochopiteľný, nesúvisí to so zámernými syžetovo-štylistickými „nástrahami“ autora – hrami s čitateľským očakávaním, ich zámerným nenapĺňaním či obchádzaním v snahe zapojiť do interpretácie celú osobnostnú výbavu čitateľa –, ale len s nedostatočnou vedomostnou kapacitou posledne spomenutého. V prípade náučných textov – akcentujúcich v komunikačnom reťazci predovšetkým poznávaciu funkciu – totiž platí, že „konotované významy môžu byť pouze synonymní nebo dokonce identické. Vyhroceně řečeno, text jako celek i jeho jednotlivé složky opětovně konotují stále totéž, totiž příslušnost promluvy k jistému odstínu příslušné mimoestetické funkce a ke komunikačnímu okruhu s tímto odstínem spjatému. Schopnost uvědomovat si tyto konotované významy je součástí sociálně ustavené jazykové a komunikační kompetence.“²⁷⁷ Práve to vytvára relatívne nenarušiteľnú pevnosť významovej štruktúry náučných – či v širšom ponímaní „mimoumeleckých“ – žánrov a nenúti nás zameriavať pozornosť na individuálny štýl autora.

M. Červenka ďalej zavádza heuristicky užitočný termín *referenčný horizont*. Ide o hierarchizovaný systém poznatkov v mysli čitateľa, ktorý má vecnú súvislosť s predmetom výpovede. Ten je v mimoumeleckom texte dostatočne „zřetelný a pro účastníky komunikace společně předem dán. Toto univerzum promluvy reprezentuje relativně vymezenou množinu prvků, které se mohou kdykoli, bez explicitních antecedencí v textu samém, stát tématy jednotlivých výpovědí. /.../ Uvedení nového tématu v rámci mimoumeleckého textu má tedy charakter odkazu, aktualizace prvku, který tu už byl potenciálně přítomen.“ Takýto referenčný horizont je podriadený konkrétnemu komunikačnému účelu a situácii – vlastnosť ktorú Červenka nazýva *partikulárnosťou*. Protiklad k nej tvorí významová súdržnosť a zároveň „neuzavretosť“ (paradox len zdanlivý) umeleckého textu, súvisiaca s jeho vyviazaním z vopred stanovenej, predvídateľnej komunikačnej situácie. Referenčný horizont

²⁷⁶ ČERVENKA, M. *Obléhání zevnitř*, cit. vydanie, s. 16n.

²⁷⁷ Tamže.

v umeleckom texte tak „teprve vyvstáva s rozvojom promluvy samé, predstavuje neuzavřenou množinu prvků“.²⁷⁸

Opierajúc sa o vyššie načrtnuté rozlíšenia môžeme zhrnúť, že aj pre umelecký cestopis platí, že hoci i on pracuje s „partikulárnymi referenčnými horizontmi“, ktoré majú do určitej miery vopred daný, konvenčný charakter mimoumeleckej komunikácie (komunikantmi spoločne zdieľanú oblasť konotátov), sémantické vzťahy rozvíjajúce sa medzi týmito horizontmi – a tým, samozrejme, i medzi samotnými komunikantmi – sú jedinečné a vopred len ťažko odhadnuteľné. Ani tu súhrnné *dianie zmyslu* nepredpokladá len zapojenie vedomostných kompetencií čitateľa, ale celej jeho osobnosti, smeruje nielen k odkrývaniu a dopĺňaniu určitej sumy poznatkov, ale k aktivácii celkovej životnej skúsenosti.

S tým súvisí i špecifické postavenie rozprávača, ktoré sme už čiastočne zmienili. Aby cestopis zostal cestopisom, dôležité je zachovanie jeho priamej vecnej výpovede, jednotného a všetkým ostatným hľadiskám nadradeného *hlasu* ústredného rozprávača, nesprostredkúvaného inými postavami príbehu. Rozprávač hovorí, vníma a o videnom a počutom okolo seba uvažuje vždy sám za seba, a jeho hľadisko pritom nemusí zodpovedať hľadisku biografického autora. (Boris Uspenskij podobné prípady označuje ako nezhodu medzi hodnotiacim či „ideologickým“ hľadiskom na strane autora a na strane jeho postáv, resp. nezhodu *ideologickej* roviny s rovinou *psychologickej*.²⁷⁹) Niečo také je v čisto reportážnom cestopise nemysliteľné.

Možnosť rozlišovania medzi názorovo hodnotiacim hľadiskom autora (či už ide o autora biografického alebo len textom implikovaného), rozprávača a ostatných postáv príbehu je otázka dosť kontroverzná a v teóriách rozprávania sa jej venuje pomerne veľa priestoru. No mnohé z týchto problémov sa pravdepodobne len ťažko podarí raz a navždy bezvýhradne uzavrieť. Konkrétna predstava o jednotlivých hľadáiskách a názorových postojoch, ktorú si čitateľ utvára na základe prečítaného a ktorú je možné len málokedy vydedukovať z textom implikovaných či v ňom explicitne vyjadrených stanovísk²⁸⁰ totiž tiež v mnohom závisí od práve spomenutého recepčného zapojenia celkovej osobnosti čitateľa, najmä jej pocitovo-intuitívnej zložky. Či už sa to pozitivisticky orientovaným bádateľom páči alebo nie, požiadavka prostého „vcítania sa“ do povahy napísaného asi i naďalej zostane metodologicky len málo uchopiteľnou, zároveň však neodmysliteľnou stránkou literárnej komunikácie.

²⁷⁸ Tamže, s. 17-18.

²⁷⁹ USPENSKIJ, B. A. *Poetika kompozice*, cit. vydanie, s. 133-134.

²⁸⁰ Tzv. autorské komentáre v predslovoch či doslovoch románov tiež asi nie je možné chápať ako bernú mincu, v istom zmysle sú tiež neoddeliteľnou súčasťou umeleckého textu.

V rámci analyzovaného žánru sa tak priamo ponúka otázka *autenticity* rozprávačovej výpovede. Zdá sa, že čitateľ je rozprávačovi takéhoto typu cestopisu pripravený mnohé odchýlky od skutočnosti, prekrucovanie či nepresnosti v prezentovaní faktov prepáčiť (koniec koncov, v našej dobe informačnej presýtenosti zrejme nie sú presné topografické či národopisné údaje tým, čo by čitateľ v podobných textoch hľadal). Čo by však prepáčil len ťažko, je práve nedostatok rozprávačskej *autenticity*: pocit, že autor slovami svojho rozprávača vyjadruje emócie a dojmy, ktoré sám bytostne neprecítil, myšlienky, ku ktorým nedospel vlastným premýšľaním a – neraz i riskantnou a strastiplnou – cestovateľskou skúsenosťou. Nadmerné využívanie citácií, parafráz, priamych či nepriamych intertextových odkazov, prehnane filozofujúcich (či len „rozumujúcich“) digresii by značne oslabilo hodnovernosť pôvodného zážitku a tým i spochybnilo odôvodnenosť použitého žánru. Veď od rozprávača umeleckého cestopisu väčšinou neočakávame, že sa usadí na akosi pomyselnom piedestáli v bezpečnej vzdialenosti od príbehu a postáv, z ktorého by so vševediacim nadhľadom komentoval ich úspechy a nezdary. Naopak, predpokladáme, že sa bude aktívne podieľať na dianí príbehu a bude ním všemožne „zasahovaný“. Nahliadané opäť z druhej strany, v tom sa tento typ rozprávača líši od prostých autorských (presnejšie – *auktoriálnych*) vstupov do diania v mnohých postmoderných prózach, kde má objavenie sa autorovho „dvojníka“ na scéne v podstate len rozprávačsky ozvláštnujúci charakter.²⁸¹

Rozprávač narativizovaného cestopisu si teda nenasadzuje masku autorovi vyložene vzdialených hodnotovo-názorových postojov; na druhej strane používanie rôznych iných „naratívnych masiek“ (termín Miroslava Drozdu²⁸²), umocňujúcich celkový estetický výraz a významové odtiene textu, je možné aj v tomto type rozprávania. Cestovateľ putuje neznámymi priestormi, je vedený nutnosťou, ale neraz i vnútornou potrebou, stratiť do istej miery plnú kontrolu nad vopred predvídateľným chodom udalostí. Často musí v situáciách, ktoré mu putovanie práve kladie do cesty, prekonávať nepredvídané prekážky, v súlade s novými okolnosťami je nútený improvizovať a meniť plán cesty i časový harmonogram. V naratívnom pláne sa to prejavuje navodením ilúzie straty plnej suverenity rozprávača nad svojimi postavami a opisovanými udalosťami. V konečnom dôsledku vzniká dojem, akoby on sám ani nebol tvorcom práve rozprávaného príbehu, je ním akoby „vlečený“ nezávisle od svojej vôle či priamo proti nej. Ak sa autorský zámer podarí, rozohrávané situácie aj v precízne premyslenom kompozičnom pláne pôsobia dostatočne spontánne. Spomenutú

²⁸¹ Takto sa prejavuje auktoriálny rozprávač napr. v *Nesmrtelnosti* M. Kunderu (kde sa „biografický autor“ v závere príbehu objaví viac-menej len nato, aby si so svojimi postavami pripil na úspešné zavŕšenie románu), vo vyššie analyzovanej *Škole pre hlupákov* S. Sokolova alebo v *Puškinskom dome* A. Bitova.

²⁸² DROZDA, M. *Naratívny masky ruské prózy*, cit. vydanie.

„masku“ tu tvorí ilúzia netriedeného záznamu cesty na spôsob denníkových zápiskov. No opäť ide len o súčasť hry s čitateľom. Ak autor cíti, že je rozprávanie málo dramatické, kladie svojmu rozprávačovi do cesty rôzne „umelo“ vytvárané prekážky; naopak ak je napätia v reálne prežívaných životných udalostiach priveľa, takže by emočne preťažovali rozvíjaný rámec príbehu, rozprávač z neho uberá, citovo vyhrotené okamihy sebaironicky zľahčuje s cieľom vyhnúť sa prílišnej patetickosti či sebaľúti (vyššie sme spomenuli niekoľko príkladov).

Ak sa potom autor rozhodne ústami svojho rozprávača okoreniť dokumentárno-faktografický plán rozprávania rôznymi fantastickými prvkami, absurdným humorom, rušením kauzálnych väzieb medzi udalosťami či naopak ich dodatočným dotváraním v podobe súhry náhod a pod.²⁸³, zároveň tým čitateľovi naznačuje, že má možnosť okrem tejto priamo spodobenej roviny príbehu čítať i k nej zrkadlovo paralelnú, text presahujúcu a naratívne „neozvláštnenú“ (chcelo by sa povedať *pôvodnú*, keby sa tento výraz už niekoľkokrát neukázal ako neutržateľný) podobu. Toto súčasné vnímanie oboch ontologických plánov rozprávania je ďalšou z možností recepcie, súvisiacou s konštrukčnými vlastnosťami žánru: to čo by pri čítaní fikčného naratívu pôsobilo ako vtieravá nadinterpretácia – a v prípade reportážno-náučného cestopisu zas ako nedôvera voči autorovmu objektívnemu pohľadu – je v čitateľskom dotváraní umeleckého cestopisu dovolené, ba priam žiaduce.

A ešte čosi. V umeleckom cestopise spravidla vnímame oveľa výraznejšie než vo fikčnej próze nielen to, čo sa do rozprávania dostalo, ale i to, čo je z neho zámerne vynechané: udalosti v „mediobdobí“, medzi dvomi či viacerými životnými úsekmi, ktoré sa autor cestopisu rozhodol nezaraďovať do svojho rozprávania. Narušenie časopriestorového kontinua v sujetovom pláne patrí v umeleckej literatúre k tej najbežnejšej praxi. No zatiaľ čo vo fikčnom naratívne neuvádzaných udalostiach a časovom úseku zo života hrdinov neprikladáme väčší význam – narušenie kontinua registrujeme, ale len v miere určovanej kompozično-významovou výstavbou textu, zvyšok považujeme za irelevantný –, v cestopisnom rozprávaní vnímame aj príznakovosť takto nevypovedaného.

Vo fikčnej próze sa navodzuje dojem, že dej pokračuje aj za textom prezentovanými časovými a priestorovými celkami²⁸⁴, v cestopise (či vôbec v textoch na pomedzí umeleckej

²⁸³ Napr. v kapitole „Puškar“ Litvákovho *Gandžasanu* čítame: „Mám už vyskúšané, že ak tu človeku zide na um dáka poriadna hlúposť, najbližší somár sa pustí do srdcervúceho hľadania a neprestane, kým planá myšlienka neodletí z čela ako osa z manga. Či maľujem, píšem, nepohnute sedím alebo vyvešiam oprané šaty, keď sa ozvú somáre, nechám všetko tak a idem sa zapodievať niečím osožnejším“ (LITVÁK, cit. dielo, s. 39).

²⁸⁴ Opäť odkazujeme na R. Ingardena a jeho vymedzenie pojmu „znázornené predmetnosti“ (porov. vyššie).

fikcie a faktografie) je to ale trochu inak. Literárna ilúzia, že príbeh sa odohráva aj na *pozadí* za rozprávanými udalosťami tu nie je natoľko silná. Súvisí to s tým, čo sme už spomenuli, a síce že cestopisný príbeh, ktorý je vždy aspoň do istej miery paralelný s reálnym životným príbehom autora (t. j. tým, čo sa zvykne označovať ako jeho *biografia*), vzniká až rozprávačským spojením náhodne plynúcich empirických udalostí do sujetovej konštrukcie v rovine literárneho diskurzu, zatiaľ čo vo fikčnom rozprávaní je existencia takéhoto pozadia súčasťou žánrovo-druhových pravidiel. Autor počíta s tým, že čitateľ si niektoré biele „miesta nedourčenosti“²⁸⁵ v časopriestorovej skladačke doplní vlastnou predstavivosťou – predmetnosťou v texte *nezobrazené* má totiž považovať za kontinuálne pokračovanie tých *zobrazených*. Je to zjavné z príslušných náznakov a narážok v texte, zatiaľ čo v prípade cestopisu nachádzame skôr náznaky opačného typu: rozprávač dáva najavo, že *facticita* i *autenticita* rozprávaného príbehu stojí a padá výhradne s jeho priamou účasťou na ňom, resp. s jeho ochotou či neochotou umelecky stvárniť udalosti, ktorých sa sám fyzicky zúčastnil (či sa o nich aspoň dozvedel „z prvej ruky“), a vynechať to, o čom z tohto pohľadu nemôže nič vedieť. Tým sa opäť líši od postmoderných autoreferenčných próz, v ktorých autorský rozprávač občas až ostentatívne zdôrazňuje, že príbeh sa začína, odvíja a končí práve tam a práve tak, ako on uzná za vhodné.

Okrem toho, v narativizovanom cestopise nachádzame aj náznaky, že autor nielen napísal, čo videl a prežil, ale že samotný jeho štatút spisovateľa – teda osoby, ktorá v budúcnosti opíše udalosti prežívané v aktuálnej prítomnosti – v mnohom už vopred spoluurčuje nielen to, čo neskôr napíše, ale i to, čo reálne na svojich cestách zažije. Nezriedka si totiž vyberá miesta a ľudí, o ktorých predpokladá ich neskoršie začlenenie do svojho rozprávania, a naopak je občas nútený vynechať nielen z koncipovaného textu ale i z itinerára svojej cesty miesta, ktoré by možno inak rád navštívil, situácie, ktoré by možno rád prežil, ale do zamýšľaného rozprávania by tematicky či kompozične nezapadli. A tak výstavba rozprávaného príbehu nepriamo ovplyvňuje i „výstavbu“ príbehu žitého, literárny fakt spätne pôsobí na fakt empirický. Rozprávač Martin z *Ciest na Sibír* si pri odchode z tábora jakutských kočovníkov smutne povzdychne: „Ani tenhle příběh mi nebylo přáno prožít celý. /.../ Všude panoval klid a mír, všechno bylo stejné jako vždycky a všemu byl konec.“²⁸⁶ Čitateľ samozrejme vie, že v skutočnosti žiaden *koniec* nenastal, životné udalosti sibírskeho pastierov sa budú i naďalej odvíjať svojím tempom, no v tomto okamihu sa už oddeľujú od cestopisného rozprávania a ich *príbehovosť* sa tým naozaj končí. Oko kamery sa nachvíľu

²⁸⁵ INGARDEN, cit. dielo, s. 248n.

²⁸⁶ RYŠAVÝ, cit. dielo, 2. zv., s. 203-204.

rozsvietilo, aby poodhalilo dovtedy nevidené vzťahy a väzby, vytvorilo z ľudí protagonistov drám, o ktorých možno sami nemali tušenia, a opäť hasne, prikrývajúc všetko dôverne známym závojom každodennosti.

Zo všetkého, čo sme si v tejto kapitole povedali, je teda zrejmé, že aj cestopisný žáner vo svojom umeleckom prejave kladie mimoriadny dôraz na literárno-komunikačnú úlohu pri recepcii a interpretácii textu, aktivuje čitateľskú pozornosť i celkovú životnú skúsenosť v miere, ktorá ničím nezaostáva za odkrývaním textom implikovaných významových vrstiev v primárne fikčných textoch. Zároveň tak odpadá nutnosť pátrania po tom, ktoré celky textu majú výhradne *deskriptívnu* a ktoré *konštruktívnu* povahu; inými slovami, čo v texte je produktom mimetického zobrazovania empirickej skutočnosti a čo autorským výmyslom. Navrch i tu získava estetická funkcia a znakové modelovanie významu, ktoré širokým oblúkom obchádza akékoľvek priame kolmice medzi literárnym výrazom a mimoliterárnym obsahom.

ŠTVRTÁ ČASŤ: JAZYK NARÁCIE AKO OZVLÁŠŤŇUJÚCIA VÝZNAMOTVORNÝ KONŠTRUKT. SKAZ A UMELE JAZYKY V LITERATÚRE

V nasledujúcich dvoch kapitolách sa zameriame na vzťahy medzi umelecky štylizovaným jazykom literárneho rozprávania a jazykom každodennej komunikácie. Niektorých osobitostí jazyka moderného literárneho naratívu sme sa dotkli už v predchádzajúcej kapitole, tam však boli viac spojené s charakterom individuálneho autorského prejavu než s univerzálnejšími žánrovými príznakmi. Nechceme síce ani v ďalšom odhliadať od jazykových osobitostí konkrétnych prozaických textov, súčasne sa ale pokúsime načrtnúť aj isté zovšeobecňujúce pravidlá, vyplývajúce z autorského výberu špecifických postupov daného žánru. Sústreďme sa na dve podoby štylizovaného literárno-jazykového prejavu – na tzv. *skaz* a na *umelé jazyky* v próze. Oba tieto ozvlášťujúce konštrukty odrážajú jednak črty určitého kultúrneho areálu, jednak i vlastnosti takpovediac nadareálové, súvisiace s ich dlhodobým vývojom a bohatými variáciami na širšom pozadí literárnych dejín. Pritom sa zdá, že i napriek dlhodobému a opakovanému uplatňovaniu v literatúre ešte zďaleka nevyčerпали všetky svoje možnosti a podoby.

4.1 Otázka referencie jazyka *skazu* k jazyku bežnej komunikácie

4.1.1 Čo je *skaz*?

Keď ruskí formalisti v prvej štvrtine minulého storočia s takým dôrazom zaostrieli pohľad literárnej vedy na jazykovú stránku prózy, všimli si určitý prístup v rozprávaní, ktorý pridával špecifický charakter celému literárnemu textu a pre ktorý sa postupne ustálilo pomenovanie *skaz* či *skazové rozprávanie*.²⁸⁷ Prvenstvo v snahe bližšie špecifikovať *skaz* ako samostatnú literárnu formu patrí B. Ejchenbaumovi – ten jeho jedinečnosť videl hlavne v orientácii na individualizovanú hovorovú reč rozprávača, pričom ide prevažne o priamu reč

²⁸⁷ V slovanskom prostredí sa používajú aj iné termíny v súlade s národnými špecifikami – v Poľsku sa zaužíval pojem *gawenda*, v Čechách vo vzťahu k haškovsko-hrabalovskej tradícii zas *hospodská historka* či *hospodská rozprávka* (pozri napr. VLAŠÍN, Š. „Hospodská rozprávka v súčasnej českej próze“. In *Tradice lidové slovesnosti v současné literatuře: sborník materiálů z věd. konf. 27. Bezručovy Opavy 12.-13. září 1984. Opava : Slezské muzeum-Památník Petra Bezruče, 1987*; alebo FRYNTA, E. „Náčrt základů Hrabalovy prózy“ In Hrabal, B. *Automat svět: výběr z povídek*. Praha : Mladá fronta, 1966, s. 319-330).

v 1. osobe („Ich-Erzählung“), prípadne o reč polopriamu. V. Vinogradov potom definíciu *skazovosti* doplnil o dôležitý rozmer temporality: skaz je takou imitáciou ústnej hovorovej reči v podaní autorského rozprávača, ktorá u čitateľa vyvoláva dojem, akoby rečový prejav vznikol tu a teraz, t. j. bezprostredne v momente čitateľskej percepcie: „Veď umelec je zo svojej podstaty vždy improvizátorom. Písomná kultúra ho núti k výberu, upevňovaniu a spracúvaniu, no o to ochotnejšie sa snaží zachovať aspoň ilúziu voľnej improvizácie.“²⁸⁸

Ide tak o literárnu výpoveď výrazne štylizovanú, a ako každá forma štylizácie je aj skaz zameraný dvojakým smerom – k rozprávanému príbehu i k samotnému aktu rozprávania. Snaží sa navodiť takmer až sluchový dojem z rozprávaného, zdôrazňuje slovo vyslovované oproti slovu písanému – čitateľ vníma napísané zrakom, ale má mať pocit, akoby videné zároveň i počul.²⁸⁹ M. Bachtinovi sa však ani takéto pojmové upresnenia nezdali dostatočnými a vášnivo s nimi polemizoval. Podľa jeho názoru nie je ani tak podstatný dôraz na *ústnosť* rozprávačského prejavu, ako skôr jeho zacielenie na *cudzí hlas*, t. j. „neautorský“ jazykový prejav. Ilúzia verbálnosti je tu až druhoradá. Dôležité je, že skaz vnáša do rozprávania množstvo hľadísk, ktoré si môžu v rámci jediného diela – najčastejšie na veľkej ploche románu – protirečiť a dopĺňať sa navzájom, vytvárajúc tak v ideálnom prípade známu *polyfónnosť*. Ide teda o autorskú štylizovanosť nielen do špecifického ústneho prejavu s jeho lexikálnymi, syntaktickými a intonačnými nuansami, ale predovšetkým o vytvorenie nového individuálneho výrazu, odlišného od hľadiska či priameho hlasu autora.²⁹⁰

Neskorší literárni bádatelia doplnili charakterizáciu skazu o niektoré ďalšie prvky, napríklad o navodenie ilúzie bezprostredného dialógu rozprávača s čitateľom, či kladenie dôrazu na dejovosť skazového rozprávania ako protiklad k rozprávaniu „bez deja“ a pod. Celkový výpočet všetkých vlastností skazovej formy ani vzájomné porovnávanie jej chápania v rôznych literárnych školách či u jednotlivých autorov však nie je cieľom tejto práce. Pre naše účely je podstatný najmä jeden charakteristický rys skúmaného javu: snaha skazového rozprávania čo najvernejšie imitovať živú, individualizovanú hovorovú *reč*, reč konkrétnej osoby z konkrétneho sociálneho prostredia, vznikajúcu akoby spontánne v okamihu prehovoru.

Bude pre nás zaujímavé aj zistenie, že skaz môže slúžiť ako spojnica rôznych literárnych (no i mimoliterárnych) druhov a žánrov – stojí totiž na pomyselnom rozhraní

²⁸⁸ EJCHENBAUM, B. M. *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*. Leningrad: Academia, 1924, s. 154 (prekl. M.P.).

²⁸⁹ Teoretická literatúra o skaze je bohatá na príklady, ako sa v prejave rozprávača navodzuje dojem verbálnosti a rečovej situatívnosti, spomeňme napr. len rôzne vsuvky a digresie, rečové pauzy a elipsy, opakovanie či rôzne variácie už povedaného, anakoluty a iné syntakticko-lexikálne, fonetické a grafické odchýlky od zaužívaných noriem písomného prejavu.

²⁹⁰ Porov. BACHTIN, M. *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 259n.)

medzi formou výhradne epickou a dramatickou. Inak povedané, snaží sa o prezentáciu epického príbehu, avšak prostriedkami, na aké sme zvyknutí skôr z dramatického či filmového spracovania.²⁹¹ Písomný autorský prejav s podčiarknutou *textualitou* (denníky, autobiografické zápisky, korešpondencia, rôzne formy „spovednej“ literatúry a pod.) sa tak z okruhu skazových výrazových prostriedkov automaticky vyčleňuje. Zároveň z neho možno vyradiť aj tradičné formy folklórnej slovesnosti ako rozprávka, balada, ľudová povesť, legenda či anekdota, pokiaľ sú charakteristické len ústnym predávaním epického materiálu, ale chýba im spomenutý charakter *situačnosti* – v okamihu rozprávania spontánne vzniknutej a rozvíjanej živej reči.

Tento dramatický charakter pridáva pôvodne monologickému stvárneniu výpovede výrazný nádech *dialogickosti* – skaz je tak nielen výpoveďou individualizovaného rozprávača, ale aj smerovanie jeho výpovede má individualizovaný charakter; prakticky vždy je zamerané na konkrétneho partnera v dialógu, či už je ním tá ktorá postava z diela alebo sám čitateľ, nachvíľu prijímajúci úlohu „poslucháča“. Čiže nielen rozprávač sa čitateľovi ponúka v konkretizovanej podobe so zámerne zníženou úrovňou *epickej objektivity* (termín L. Doležela²⁹²), ale i čitateľ je konkretizovaným partnerom pre rozprávača; rozprávač sa k nemu neraz dôverne obracia, akoby ho osobne poznal.²⁹³

Od abstrakcie a objektivity oprostý charakter skazového rozprávania sa prejavuje aj v sujetovom výbere a usporiadaní literárneho materiálu. Ten je bohatý na minuciózne vykreslenia jednotlivých detailov, udalostí a charakteristík, avšak takmer výhradne pod subjektívnym uhlom rozprávača. To pochopiteľne spôsobuje pomerne malú informačnú nasýtenosť rozprávania, skaz sa totiž vyznačuje nízkym výskytom abstrahovaných a generalizujúcich výpovedí. Ako poznamenáva Jiří Holý, cieľom skazového rozprávania „není přesná komunikace, ale atmosféra citové intimity“.²⁹⁴ Priehršť detailov bez ukotvenia v nejakom súhrnnom autorskom zovšeobecnení by mohla pôsobiť i banálne a unavovať čitateľskú pozornosť, nebyť práve jazykovej originality a ľudovo poetickej – podčiarknuto plebejskej – rázovitosti skazového podania.

Ale podobne ako poézia veľa stráca prekladom z jedného jazyka do iného, tak nutne stráca i skaz pri preklade z „jazyka prózy“ do „jazyka literárnej interpretácie“. Diskurz skazu

²⁹¹ Tak sa aspoň domnieva súčasný literárny vedec I. A. Kargašin – porov. KARGAŠIN, I. A. *Skaz v ruskoj literature: voprosy teorii i istorii*. Kaluga: Institut usoveršenstvovaniya učitelej, 1996, s. 12n.

²⁹² Porov. DOLEŽEL, L. „Skazové vyprávění, jeho formy a poslání“. In *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury: cyklus statí pracovníků Ústavu pro jazyk český ČSAV*, Praha : Orbis, 1962, s. 15-16.

²⁹³ Bližšie o tom napr. v JEDLIČKOVÁ, A. *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*, Jinočany 1993.

²⁹⁴ HOLÝ, J. „Typy vyprávění“. In Červenka, M. et al. *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005, s. 706.

má totiž len málokedy charakter umne zašifrovaného kódu, ktorý je treba čo najvernejšie dekódovať na základe osobných interpretačných schopností, hermeneutických zásad či v súlade s ecovskou čitateľskou encyklopédiou. Aj v modernej podobe skazu tak máme pred sebou zväčša len prostú výpoveď ulice, fabriky či kancelárie – civilný odraz každodenného pulzu mesta. Skazový rozprávač sa snaží tento hrubý materiál spracovať tak, aby na povrchu vždy vykryštalizoval príbeh hovoriaci akoby vlastným hlasom, sám za seba – príliš sa pritom neexperimentuje ani s literárnym časom ani výberom a vrstvením jednotlivých naratívnych zložiek, kombinatorikou udalostí, postáv a pod. Na poli hudby by sme to snád' mohli prirovnať k tradičnému žánru *blues*. Ani jednotlivé hudobné témy tzv. bluesovej dvanástky sa počas hry príliš nevariujú, pieseň obvykle nestojí a nepadá na inštrumentálnej ekvilibristike (hoci samotný jej interpret môže byť po hráčskej stránke veľmi dobre vybavený), ale na osobnej výpovedi s často podčiarknutým príbehovým charakterom (príbehy z vlastného života či zhudobnené legendy kolujúce v určitej komunite). Aj v blues objavujeme túto dvojsmernú či dvojhlasnú orientáciu – pozornosť poslucháča sa upriamuje nielen na predvádzaný hudobný materiál, ale i na samotného interpreta, jeho osobnostný prejav. Podobne ako ústne príbehy vo forme anekdot kolujú od rozprávača k rozprávačovi, tak aj „zľudovené“ piesne putujú od jedného bluesmana k druhému, každý z nich pritom využíva trochu inú techniku hry, frázovanie, dokonca odlišné nástroje. Pôvodný materiál sa tak z veľkej časti neustále mení a vyvíja, zároveň si však vždy zachováva výrazne individualizovaný charakter.

Bolo by však chybou klásť znak rovnosti medzi zámernou a opakovanou zacielenosťou výpovede skazového rozprávača k samotnej výpovedi (a tým i k jej pôvodcovi) a autoreferenčným odkazovaním spisovateľa k aktu písania, ktoré sa tak hojne vyskytuje v prózach posledných desaťročí (porov. vyššie). Mnohovrstevnosť rozprávačovej osobnosti sa v skaze odkrýva pozvoľna, prostriedkami jej postupného vyjavovania je predovšetkým rozprávačova schopnosť opakovane upútať pozornosť čitateľa na príbeh samotný. Pri čítaní síce vnímame akýsi dištinktívny hlas v pozadí, vydeľujúci sa výrazne spomedzi ostatných naratívnych hlasov, uvedomujeme si jeho charakteristický „témber“ a dikciu, zároveň však hlas vždy zostáva hlasom, ktorý poukazuje na čosi viac než len na samotný proces poukazovania. Výrazne sa tak líši od spôsobu písania, ktoré si, podľa slov T. Todorova, už nekladie za cieľ nechať nás skutočne *uvidieť* i čosi mimo text – písania, ktoré „už není fikcí, ale jen diskursem“.²⁹⁵

²⁹⁵ TODOROV, T. *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 53.

4.1.2 Niektoré typy skazu a skazové postupy v moderných slovanských prózach. *Vrač Martina Ryšavého*

Jestvuje viacero typológií skazu, pre nás sú však momentálne dôležité najmä dve základné kategórie: skaz tzv. neosobný (rus. „bezličnyj“) a osobný („ličnyj“)²⁹⁶. V neosobnom skaze stojí postava rozprávača na pozadí príbehu, podáva jednotlivé udalosti a zároveň v súlade s bachtinovskou dvojhlasnosťou poukazuje na osobité jazykové stránky svojej výpovede; pritom si však stále udržiava dostatočný odstup od postáv, rozprávania i od čitateľa, *neodhaľuje* sa pred ním: „V neosobnom skaze rozprávača „počujeme“, ale takpovediac ho „nevidíme““.²⁹⁷ Naproti tomu v osobnom skaze sa rozprávač pred čitateľom postupne odkrýva, poskytuje mu dostatok informácií, aby si o ňom mohol vytvoriť čo najplastickejší obraz (príkladov by sme v modernej próze našli veľa: v americkej emigrácii podobné postupy rozvíjal Sergej Dovlatov, na Slovensku snáď najvýraznejšie Rudolf Sloboda, z českých prozaikov strednej generácie môžeme spomenúť čoraz známejšieho Emila Hakla alebo už zmieneného Martina Ryšavého). Deje sa tak buď explicitne, formou autocharakteristík, alebo nepriamo skrze osobitosť videnia jednotlivých situácií a udalostí. Rozprávač je tu často sám jednou z postáv vlastného príbehu a jeho verbálny prejav i názorové stanoviská prakticky nemožno odlíšiť od hľadiska implicitného autora (biografického autora opäť nechávame bokom). Skazová výpoveď v tejto osobnej forme tak nastrojuje nové otázky po vzťahu medzi jednotlivými fázami literárnej *mimésis*, ako sme si ich predstavili v prvej kapitole práce, pričom problém referencie sa tentoraz netýka konania postáv, časového a logického usporiadania dejov, ale predovšetkým verbálneho prejavu rozprávača.

Než však prejdeme k určitým zovšeobecňujúcim záverom týkajúcich sa mimetických aspektov skazu, pristavme sa na niektorých jeho konkrétnych podobách v súčasných slovanských literatúrach. Položíme si pritom otázku, aký je pragmatický rámec toho ktorého literárneho textu či často zmieňovaný „kontrakt“ medzi autorom a jeho čitateľom, chápaný ako suma nepísaných pravidiel (vyššie sme v súvislosti s cestopisným rozprávaním hovorili o „pravidlách hry“), na základe ktorých sa v mysli čitateľa postupne rozvíja zmysel čítaného. Je zrejmé, že práve tak ako umelecké texty epištolárneho či cestopisného charakteru, ktorých pragmatický rámec sme načrtli v predchádzajúcich kapitolách, aj skaz je v tomto smere

²⁹⁶ KARGAŠIN, cit. dielo, s. 67 – 70.

²⁹⁷ Tamže, s. 67.

limitovaný určitými vopred danými mantinelmi. Ich individuálna podoba a miera pevnosti sa samozrejme tiež líšia od textu k textu.

Tak napríklad román Martina Ryšavého *Vrač*²⁹⁸ od prvých strán osloví rôznych čitateľov rôznym spôsobom. S miernym zveličením môžeme dokonca tvrdiť, že čitateľ, ktorý vopred pozná *literárny* kontext románu (tzn. rozpozná tematickú nadväznosť na predchádzajúce autorove diela, predovšetkým na *Cesty na Sibír*) alebo kontext *metaliterárny* (čítal niektoré z autorových interview, videl jeho dokumentárne filmy, prípadne sledoval predávanie cien Magnesia Litera za rok 2011, ktorého sa zúčastnil nielen autor románu, ale i jeho „živá predloha“) bude román čítať inak ako ten, čo tento kontext nepozná. To sú danosti, ktoré nemôže ignorovať ani ten najzarputilejší zástanca imanentistických prístupov k literatúre. Nejde len o to, že raz stratenú „nevinnosť“ v podobe neznalosti kontextu už nie je možné získať späť. Podstatnejšie je, že samotný román obsahuje množstvo narážok a odkazov na tento kontext, pričom na oba jeho varianty. A aj keď to samozrejme neznamená, že takto nepoučený čitateľ je vopred odsúdený na nedostatočné pochopenie románu, mnohé súvislosti rozprávania mu zákonite uniknú. Skazový rozprávač sa v tomto prípade skrátka obracia na čitateľa (čitateľa poslucháča, čitateľa diváka), ktorého už do istej miery „pozná“ a on pozná jeho.

Ďalšou osobitou črtou tohto románu je skutočnosť, že jeho rozprávačom je bývalý divadelný režisér avantgardne experimentálnych kusov menom Gusev. Jeho súvislý monológ (na približne 250 stranách!) tak svojím expresívnym podaním ešte viac oslabuje hranice medzi písomným prejavom a deklamáciou z divadelnej scény.²⁹⁹ Ťažko by sme v dnešných prejavoch umeleckej narativity hľadali názornejší príklad na vzájomnú oporu výrazového plánu a plánu tematického, ktorá sa v tomto prípade (a nielen v tomto prípade, postupne sa presvedčíme, že ide o inherentnú vlastnosť skazu) prejavuje striedavým zdôrazňovaním *mimetickej* („showing“) a *diegetickej* („telling“) úrovne rozprávačovho prúdu reči.³⁰⁰

No čitateľ postupne objavuje, že Gusev sa svojím siahodhlým monológom s množstvom digresíí a vsuviek neobracia len na svojho neúnavného poslucháča, spisovateľa

²⁹⁸ RYŠAVÝ, M. *Vrač*. Praha : Společnost pro Revolver Revue, 2010.

²⁹⁹ Román pozostáva z dvoch častí, z ktorých každá je prakticky neprerušovaným prúdom reči jednej osoby, podobne ako napríklad v Hrabalových *Tanečných hodinách pre starších a pokročilých*.

³⁰⁰ Vysvetľujúci komentár k tomuto Platónom stanovenému rozlíšeniu dvoch základných spôsobov básnenia podáva napr. P. A. Bílek: „V tomto výchozím pojetí je rozdiel predovšetkým v „autenticitě“: mimésis je „nápodobou“, tedy v našem případě vyprávěním stylizovaným tak, jako by „básník“ byl někým jiným, zatímco diégesis je vyprávěcí promluvou samotného „básníka“. /.../ V mimetickém vyprávěni tedy potenciálně hrozí ztráta vlastního zprostředkovávajícího „já“, respektive nutnost či možnost jeho hledání v podobách jiných. Naopak diégesis znamená právo na vlastní hlas, oproti pouhému vidění, tj. reprodukování ve formě obrazu“ (BÍLEK, P. A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*, cit. vydanie, s. 191-192).

a dokumentaristu Martina,³⁰¹ ale aj sám na seba. Možno dokonca predovšetkým sám na seba. Poslucháč a scéna, v ktorej prebieha monológ (aktuálna prítomnosť rozprávania) tu totiž slúži viac-menej len ako „projekčné plátno“, na ktoré rozprávač premieta svoje zážitky z mladosti, nahromadené útržky citových vzťahov, literárnych i divadelných reflexií, spomienok a úvah o zmysle života v snahe raz a navždy si ich utriediť. Ako totiž sám priznáva, nie je príliš schopný dlhodobo sa sústrediť a položiť to všetko na papier. Gusev je skrátka akýmsi extrémnym prototypom geniálneho rozprávača s nulovým spisovateľským talentom. Čitateľ tak získava dôležitý interpretačný kľúč – nemal by len vnímať textuálne zvláštnosti románu (spomínané odbočky, alúzie, vložené úvahy atď.) ako už bežnú súčasť modernej literatúry, ale mal by sa neustále snažiť konfrontovať ich s takpovediac audiovizuálnou predstavou situácie, v ktorej sa rozprávanie odohráva a ktorá, ako sme zmienili, evokuje analógiu k divadelnej scéne. Text nás doslova núti pristavovať sa a zamýšľať sa nad tým, ako by asi znela tá ktorá rozprávačova „proklamácia“ v reáli – ako by ju vyslovil herec, a ako človek v bežnom dôvernom rozhovore.

Poukázali sme na to, že roviny *mimésis* a *diégesis*, *showing* a *telling*, rozprávaný príbeh a akási „rečová výplň“ tohto príbehu, poukazujúca na rôzne podoby jeho diskurzívneho podania, sú v Ryšavého románe nerozlučne prepletené. Ústredný bod ich spojenia tvoria rozprávačove výpravy do vlastnej minulosti, na ktoré sa nemožno vydať inak ako formou prerozprávania životných príbehov druhej osobe – pozornému a vnímavému, avšak v líčených situáciách osobne nezaangažovanému – poslucháčovi. Ironickou narážkou na prepínanie medzi pravdivým a lživým, reálne prežitým a „vyfabulovaným“ je už kalambúrny názov románu.³⁰² Význam slovnej hračky sa postupne prehľbuje – zistíme, že *vrač* Gusev je „klamárom“ i „liečiteľom“ v jednej osobe, živým stelesnením nielen divadelníka či básnika, ale umelca vôbec, ideálnym predstavením derridovskej podvojnosti reči a písma vyjadrenej metaforou *farmakon*. Je tiež svojráznym archeológom minulosti – v nej nachádzané osoby a udalosti nielen oprašuje od skresľujúcich nánosov pamäte, ale zároveň ich prifarbuje vlastnou imagináciou, aby vynikol jednak ich pôvab, jednak skryté súvislosti. Nie je objektívnym historikom, nie je ale ani demagógom, ktorý by vedome prekrucoval dejinné fakty či príhody z vlastného života. Je skrátka *vračom*, ktorý narába s príbehmi podobne ako ľudový liečiteľ s bylinkami či moderný zástanca alternatívnej

³⁰¹ Ktorý, ako si pamätáme, zastával čestnú funkciu autorovho alter ega a ústredného rozprávača predchádzajúcich *Ciest na Sibír* – Gusev sa mimochodom v tomto románe tiež mihol ako jedna z okrajových postáv.

³⁰² Prvotný význam ruského „vrač“ je „klamať“, „luhať“, ale tiež „vymýšľať si“, „tárať“ a pod.; substantívum „vrač“ zas znamená „lekár“.

medicíny s prírodnými homeopatikami. Improvizuje a mieša rôzne prísady s občas i nie celkom predvídateľným efektom a vedľajšími účinkami. V názoroch na dejiny, divadlo či literatúru sa pritom dôsledne vyhýba akémukoľvek *placebu* školometských poučiek či opotrebovaných floskúl. Sprostredkovanie archaickej múdrosti prírodných spoločenstiev v postave šamana, ktorého hrdina Martin z *Ciest na Sibír* tak dlho a bezúspešne hľadal medzi jakutskými kočovníkmi, sa naraz odohráva v zaprášenej moskovskej komunálke. Iniciačný rituál a divadelný prejav opäť raz splývajú v jedinom tragikomickom geste, ktorého jedinečnosť spočíva najmä v jeho neopakovateľnosti.

4.1.3 Skaz v systéme znakových koordinát

Zamyslime sa teraz nad mierou odkazovania jazyka literárneho skazu ku komunikačným prostriedkom bežnej praxe. Aj v tomto prípade sa samozrejme pravidlá *mimésis* plynule prelínajú s tvorivými zákonitosťami *poiésis*, oblasť životnej praxe s oblasťou symboliky. V tejto práci sme už spomenuli sémiotický model Ch. S. Peirca. Pripomeňme si jeho trojstupňové členenie znakového odkazovania na pozadí hierarchizovaných ontologických kategórií „prvosti“ (*ikon*), „druhosti“ (*index*) a „tretosti“ (*symbol*). Český teoretik P. A. Bílek k tomu uvádza nasledujúci komentár: „Entity v kategórii prvosti existujú samy o sobe, bezprostredne, nezávisle, bez vzťahovania se k něčemu jinému. Druhost přináší vzťahování prvního k druhému: srovnávání, jinakost, zkušenost času a prostoru, změnu, závislost, výslednost apod. Třetost je pak umístěním druhého (a zprostředkovaně i prvního) do vztahu ke třetímu: zprostředkování, zapamatování, pokračování, syntéza, zobrazení, znaková semióza aj.“³⁰³

Podľa práve citovaného autora sa ako *ikonické*, tzn. hierarchicky najnižšie, v literatúre obvykle vnímajú najmä kategórie postáv, deja, času a priestoru. *Indexovosťou* sú potom nadelené rôzne deiktické odkazy miestopisného charakteru alebo vlastné mená historických osobností či reálne žijúcich ľudí. Obe tieto nižšie úrovne signifikácie zodpovedajúcim spôsobom ovplyvňujú naše čitateľské očakávania. Aby však bolo možné hovoriť o vlastnej interpretácii literárneho textu, nižšie kategórie sa musia previesť (proces priebežný a nelineárny, rozvíja sa spolu s tým ako čitateľ napreduje textom – vpred, vzad i takpovediac naprieč jeho znakovou textúrou) do najvyššej, *symbolickej* roviny. Tá už predpokladá vzdanie sa predchádzajúceho nachádzania odkazov v mimotextovej oblasti, a naopak určovanie

³⁰³ BÍLEK, cit. dielo, s. 203.

referenčných vzťahov výhradne v rámci daného textu a vo vlastných literárno-komunikačných reláciách (intertextové väzby, zaradenie textu do príslušného žánru, literárnej školy atď.). Ikonická ani indexová rovina sa pritom z procesu významotvorby nevytráca, len vychádza najavo ich pôvodne služobná funkcia: „jednotlivé elementy vyprávění nečteme jako apriorně symbolické, ale k tomuto symbolickému čtení a vnímání je až na základě určitých důvodů svým intelektuálním úsilím vytahujeme; jiný vnímatel, nevybavený takovou zručností či intelektuálním tréninkem může tentýž prvek ponechat na rovině ikonické či indexové.“³⁰⁴

Skúsme vyššie uvedené uplatniť na predmet nášho záujmu. Toto postupné čitateľské prevádzanie ikonickej a indexovej roviny do roviny symbolickej sa iste netýka len referentu z aktuálneho sveta v podobe osôb, udalostí, miest a pod., ale aj spôsobu reči rozprávača a postáv. Ako sme už naznačili, o literárnom skaze je možné hovoriť len vtedy, ak nejde len o vzorovú simuláciu určitého typu jazykového prejavu, o abstraktný lexikálno-štylistický model dialektického či slangového charakteru daného sociokultúrneho prostredia, ale predovšetkým o umelecké priblíženie individualizovanej výpovede konkrétnych ľudí v konkrétnej rečovej situácii. Tak aj rozprávačská reč v prózach vyššie uvedených autorov, nadväzujúcich na tradičné skazové postupy, je opakom sedimentovaného, „múzejného“ slova, starostlivo archivovaného pre potreby budúcich generácií. Tu sa slovo naopak vyznačuje vysokou mierou štylistickej nestálosti až prchavosti, spojenej práve so špecifickým situačným ukotvením. Krátkodobá trvácnosť verbálnych štýlém je však práve tým, čo pridáva reči skazového rozprávača mimoriadnu živosť výrazu, ktorá sa obvykle pripisuje vysokej miere korešpondencie s hovorovou rečou ulice. (Nebudeme sa ohradzovať voči zaužívaným termínom a nasilu zavádzať nové, len znovu podčiarknime, že kdekoľvek v tejto práci hovoríme o referencii, korešpondencii, mimésis, či umeleckej nápodobe, nikdy nemáme na mysli len prosté verbálne „zachytenie“ či „odraz“ skutočnosti. Ak chceme mapovať okraje *literárnosti* v znakovom priestore umeleckého textu, nemali by sme ani nachvíľu zabúdať, že termíny používané v iných oblastiach intelektuálnej činnosti tu nadobúdajú svoj špecificky nezameniteľný charakter.)

Jazyk takéhoto typu prózy totiž neraz navodzuje zdanie, že ide o akýsi stenografický či dokonca magnetofónový zápis hovoreného. Pri bližšom pohľade je ale zrejmé, že o dosahovanie maximálne vernej kópie živého rečového prejavu vôbec nejde. Veď už aj medzi práve spomenutými formami zápisu (t. j. zápisu stenografa a magnetofónovej či diktafónovej nahrávky) je podstatný rozdiel. Ako sa pohybujeme od jednej mimetickej úrovne k druhej,

³⁰⁴ Tamže, s. 210.

klesá postupne i miera korešpondencie so skutočnosťou. Ak budeme považovať za referenčný konkrétny jazykový prejav živej osoby, zahrňujúci aj informácie mimoverbálne (mimiku, gestá a pod.), tak už i priamy zápis takéhoto prejavu na nejaké snímacie médium je nevyhnutne redukovaný: všetko to mimoverbálne, mimosluchové sa stráca. Ešte o niečo nižšie v miere korešpondencie so skutočnosťou je potom stenografický zápis. Ten zahŕňa len to podstatné pre daný účel – obvykle v ňom chýbajú citoslovčia, pauzy, rôzne pokašliavanie a pohmkávanie, fonetické zvláštnosti a pod. Bolo by možné uviesť i ďalšie formy zachytávania jazykového prejavu s väčšou či menšou mierou korešpondencie s „pôvodným“ prejavom hovoriaceho, no pre skaz je príznačné, že na konci tohto pomyselného referenčného reťazca stojí literárne zobrazený monológ rozprávača alebo určitej postavy. Ten potom väčšinou obsahuje i prvky, ktoré iné, zdanlivo bližšie k realite stojace formy zápisu obsahovať nemôžu: už spomínané citoslovčia, pauzy, deiktické výrazy a pod.

To že podobná forma prehovoru v adresátovi literárnej komunikácie zanecháva často taký silný pocit „realistickosti“, vyvoláva neraz až sluchové vnemy, je obzvlášť paradoxné, keď si uvedomíme, že skazový monológ rozprávača u niektorých autorov nielen že sa o maximálnu mieru podobnosti s reálnym hovorom živých ľudí nesnaží, ale ju spôsobom svojho vyjadrenia doslova až popiera. Na jednej strane totiž spôsob reči istej osoby s príslušnými výrazovými prostriedkami čo najvernejšie napodobuje, zároveň však používa podčiarknuto textuálne postupy, ktoré by v čitateľovi teoreticky mali vyvolať skôr opačné dojmy. (Okrem zmeneného románu *Vrač* odkážme na Hrabalovho strýca Pepina z *Tanečných hodín pro starší a pokročilé*. Nikto predsa nikdy neprednesie jednu nekonečne dlhú vetu rozloženú na niekoľko desiatok strán textu, členenú do jednotlivých celkov len čiarkami či občasnými otáznikmi. Napriek tomu v nás tento mohutný prúd reči zanecháva dojem, že počúvame výpoveď konkrétneho človeka – síce zo starej školy, ale natoľko živého, akoby hovoril z magnetofónovej pásky či gramofónovej platne. Tí so živšou predstavivosťou možno medzi slovami začujú aj občasnú zapraskanie starého vinylu.)

Ďalšia oblasť s bezprostredným vzťahom k otázkam po referencii sa v literárno-komunikačných teóriách zvykne označovať ako *implicitný* či *implikovaný* autor a jeho priamy vzťah k autorovi reálnemu, pôvodcovi či *producentovi* literárneho diela. Najmä v ruskej literárnovednej tradícii sú obzvlášť silné tendencie testovania hodnovernosti či aspoň pravdepodobnosti jednotlivých faktov v tejto rovine, inými slovami – skúmania miery „autobiografickosti“ napísaného. No zatiaľ čo v niektorých prípadoch môže byť opodstatnenosť podobného poľa výskumu dosť sporná, u nami spomenutých autorov by bola škoda sa takémuto pokušeniu nasilu vyhýbať.

Dôvodov je hneď niekoľko: nielenže rozprávač v ich prózach podáva udalosti takmer výhradne v *Ich-forme* a sám je i hlavným protagonistom väčšiny rozprávaných príbehov (tzv. homodiegetický rozprávač), ale je i prozaicky zhmotnený do relatívne homogénnej podoby „hlasu“, ktorý prechádza z románu do románu, z poviedky do poviedky, a zároveň dosť nápadne pripomína hlas samotných autorov z občasných rozhovorov pre médiá. Navyše je postupne odhalovaná biografická literárneho rozprávača často natoľko podobná biografii svojho autora, že aj ten najortodoxnejší zástanca štrukturalistických maxím o „smrti autora“ môže len ťažko tieto súvislosti pri analýze textu obísť. Totiž, obísť by ich mohol, ale pripravil by sa tým o vťahnutie do hry na schovávačku medzi odkazmi na románové *ja* a *ja* biografickej osoby, ktorú spisovatelia razia tento žáner neraz sami podnecujú.³⁰⁵ U autorov akoby fungoval akýsi nepísaný dohovor s čitateľom, stávka na predpoklad, že posledne menovaný sa bude i počas recepcie textu podobne ako v bežnom živote riadiť logickými zákonmi analógie a indukcie. Že ak sa v texte objaví nejaký nesporne doložitelný fakt, reálne miesto alebo historicky overiteľná udalosť, bude sa akosi automaticky predpokladať, že aj ostatné prvky rozprávania sú ak už nie priamym poukazom na reálne fakty zo života, tak aspoň určitým síce mystifikujúcim pozmenením týchto faktov, ale ponechávajúcim si stále ešte významnú dávku referencie k skutočnosti.

Skaz väčšinou príliš nevyužíva možnosti literárneho opisu, častejšie približuje udalosti a jednotlivých protagonistov naratívnu konštrukciou *príbehu*. Autobiograficky ladené epizódy však prirodzene nemajú ambíciu dokumentovať udalosti tak, ako sa odohrali v živote, mnohé fikčné udalosti sú oproti historicko-biografickým skutočnostiam zámerne pozmenené alebo úplne vymyslené, anekdoty pripisované jedným postavám „ukradnuté“ u iných a pod.³⁰⁶ *Spol'ahlivosť* či *nespol'ahlivosť* autorského rozprávača tak nadobúda trochu iný charakter, ako je v modernej próze obvyklé. Okrem miery rozprávačovho povedomia o líčených udalostiach či logickej koherencie rozprávania (čo je práve obvyklé meradlo rozprávačskej spol'ahlivosti – porov. vyššie) o nej vypovedá ešte i fakt, nakoľko udalosti a charaktery hrdinov fikčných

³⁰⁵ Ako jeden príklad za všetky uved'me úvodné slová k *Zóne* (česky román vyšiel pod názvom *Lágr*) Sergeja Dovatova, vnímané samozrejme s nutnou dávkou autorského zveličenia a irónie: „*Имена, события, даты – все здесь подлинное. Выдумал я лишь те детали, которые несущественны. Поэтому всякое сходство между героями книги и живыми людьми является злонамеренным. А всякий художественный домысел – непредвиденным и случайным*“ (DOVLATOV, S. D. *Sobranije sočinenij v 4-ch tomach, tom 2*. Sankt-Peterburg : Azbuka, 1999, s. 7).

³⁰⁶ Dovatovovský literárny štýl, občas označovaný aj ako „anekdotický realizmus“ (SOLOV'JEV, V. – KLEPIKOVA, J. *Dovlatov vverch nogami: tragedija veselogo čeloveka*. Moskva : Soveršenno sekretno, 2001, s. 39), preto ťažko nazvať nielen dokumentárnou, ale i publicistickou prózou, hoci sa autor veľkú časť svojho života v oblasti publicistiky aktívne pohyboval. No už samotný fakt, že mnohí z jeho súčasníkov, v takej či onakej podobe zachytení v jeho prózach, mali a majú potrebu sa k svojmu literárnemu obrazu vyjadrovať – občas pochvalne, inokedy s ironickou rezervou alebo aj dosť podráždene –, svedčí o tom, že „podobnosť nie je čisto náhodná“.

svetov či topografické umiestnenie jednotlivých príbehov zodpovedajú predstavám pamätníkov o ich skutočnej podobe. Domnelá hodnovernosť určitej udalosti, osoby či miesta je tak popieraná nielen odlišným videním rôznych postáv tej ktorej prózy (jav niekedy označovaný ako „rašomonský efekt“ – podľa známeho filmu A. Kurosawu³⁰⁷), ale i odlišným podaním jednej a tej istej udalosti od textu k textu, zámerným prekrúcaním či vynechávaním faktov, ignorovaním ich faktograficky doložiteľného časového výskytu, chronologickej následnosti a pod.

No miestopisné, historické či biografické reálie zďaleka nie sú jedinou neoddeliteľnou súčasťou *kontextu* skazového rozprávania, tvorí ju i všetko ostatné, mimotextové a s reálnymi životmi autorov nejakým spôsobom spojené: verejné čítania, publicistika, rozhovory pre médiá, korešpondencia, výpovede súčasníkov a pod. Takýto súborný *metatext* napísané nielen vizuálne a sluchovo dotvára, pridávajúc hlasu rozprávača nové „hlasové registre“, ale často aj aktívne pretvára, stáva sa živým a neustále sa meniacim „spoluvorcom“ napísaného, významne prispievajúcim k jeho čitateľskej *konkretizácii* (Ingarden). Čitateľom – či už zámerne alebo len mimovoľne – vytváraná predstava o autorskom subjekte sa tak rozvíja nielen počas čítania daného textu, ale pokračuje i po ňom (prípadne sa začala utvárať už pred samotnou recepciou textu – opäť pripomeňme Gombrichovo nikdy nie „nevinné“ oko) a z implicitného autorského subjektu sa chtiac-nechtiac projektuje priamo na historického autora.

Súvisí to samozrejme aj s mierou súčasnej medializácie a virtuálneho modelovania každodennej reality, a teda i reality literárnej. Všeobecná dostupnosť informácií o podrobnostiach zo života určitého autora sa neraz svojou intenzitou (posilnenou o sugestívnu audiovizuálnu zložku) zásadne podieľa na spätnej korekcii prečítaného aj na čitateľskom očakávaní budúcich autorových literárnych prejavov. Riziko, že z dvoch paralelne sa rozvíjajúcich obrazov – o diele a o jeho autorovi (jeden obraz tvorený bezprostredne čítaním literárneho textu, druhý vnímaním metatextu v podobe mediálnych správ, zasvätených výpovedí autorových súčasníkov, kolegov, kritikov, priaznivcov, nepriaznivcov a pod.) – je tak obzvlášť vysoké v práve opísanej forme osobného skazu. V nej je totiž, ako sme si ukázali, snaha o vytvorenie čo najplastickejšieho rozprávačského hlasu, ašpirujúceho na vlastnú existenciu po boku samotného autora, už programovo obsiahnutá.

³⁰⁷ Rôznorodé až protikladné videnie jednej a tej istej veci, udalosti či osoby rôznymi ľuďmi je hybnou silou mnohých moderných próz pohrávajúcich si s biografickými či autobiografickými postupmi, spomeňme napríklad Čapkov nedokončený *Život a dílo skladatele Foltýna*.

4.2 Umelé jazyky v modernej literatúre a ich vzťah k jazykom prirodzeným. Významotvorné princípy Nabokovovej *zemlančiny* a Burgessovho *nadsatu*³⁰⁸

„Když se Burgess setkal s Borgesem, mluvili spolu starou anglosaštinou.“

(M. Amis: *Na návštěvě u paní Nabokovové a jiná setkání*)

„...now the rustic clockwork shall work again, for I have the key.“

(V. Nabokov: *Pale Fire*)

Iným typom ozvláštnujúcich rečových postupov, ktoré v literárnom rozprávaní zároveň tvoria svojrázny priestor pre mimetické hry medzi diskurzom poézie a každodennou verbálnou komunikáciou, je tzv. umelý literárny jazyk či umelý jazyk v literatúre. Intuitívne si pod týmto pojmom predstavíme čosi ako protiklad k jazyku „prirodzenému“, tzn. autorský konštrukt vytvorený s určitým umeleckým zámerom. Zrejme nás pritom medzi prvými napadne Orwellov *newspeak* (termín, ktorý sa stal aj v mimoliterárnej oblasti synonymom verbálneho produktu odľudštených, ideologicky zmechanizovaných spoločenských vzťahov), prípadne jazyky, ktorými komunikujú v čase i priestore vzdialení obyvatelia vedecko-fantastických literárnych svetov.

Ak uvažujeme nad možnými cieľmi, ktoré autor sleduje začlenením podobného jazyka do jazyka štylisticky bezpríznakového (či príznakového iným spôsobom), už z vyššie uvedených príkladov možno vyvodiť, že väčšinou ide buď o umelecky expresívnu hyperbolizáciu spôsobov, akým jazyk ako komunikačné médium napomáha systematickému rozkladu samostatného myslenia hrdinov literárnych antiutópií (okrem newspeaku môžeme pripomenúť matematicky vytvorený jazyk *ptydepe* z hry *Vyrozumění* Václava Havla³⁰⁹), alebo jednoducho o jeden z autorských spôsobov znázornenia exotickosti románového časopriestoru.³¹⁰ Skúsme si teraz na dvoch konkrétnych príkladoch detailnejšie priblížiť niektoré možnosti a funkcie, ktoré môžu umelé jazyky v modernom prozaickom texte vykonávať.

³⁰⁸ Táto kapitola vyšla v mierne upravenej verzii ako samostatná štúdia v zborníku z kolokvia na FF UK v Prahe (*Literatura na hranici jazyků a kultur*. Ed. Vladimír Svatoň, Anna Housková. - Betis : Praha, 2009, s. 65-72).

³⁰⁹ Podrobný výpočet umelých jazykových konštruktov v českom literárnom prostredí uvádza Petr Mareš v monografii „*Also: nazdar!*“: *aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha : Karolinum, 2003, s. 47 – 60.

³¹⁰ Aj antiutópie samozrejme neraz zobrazujú udalosti priestorovo a/alebo časovo vzdialené, ale použitie umelého jazyka tu má oveľa dôležitejšiu úlohu ako len názorné poukázanie na tento fakt. Jazyk poznačený politickými ideológiami vystupuje zároveň ako určité metonymické zastúpenie celkového *ovzdušia* autorom vytváraného fiktívneho sveta.

4.2.1 Jazykové osobitosti románov *Mechanický pomaranč* a *Bledý oheň*

Čitateľ próz Vladimíra Nabokova, ktorý má podobne ako sám autor záľubu v symbolike čísel, určite ocení, že v rovnakom roku, kedy sa na pulkoch amerických kníhkupectiev objavuje prvé vydanie *Bledého ohňa* (r. 1962), vychádza v Anglicku román s podobne oxymoricky ladeným názvom – *Mechanický pomaranč* (ang. *Clockwork Orange*). Jeho autorom je v tej dobe ešte pomerne neznámy prozaik, literárny kritik, autor kníh z teoretickej lingvistiky, príležitostný filmový scenárista a skladateľ filmovej hudby Anthony Burgess.

Už pri zbežnom porovnaní oboch románov sa vyjaví neobvyklý spôsob, akým sa v nich narába s anglickým jazykom, pričom táto neobvyklosť sa vymyká i štylizáčnej ekvilibristike, na akú sme viac či menej pripravení pri stretnutí s experimentálnym prozaickým textom. Pri hlbšom ponore do týchto próz objavíme ďalšiu podobnosť – zjavné prelínanie minimálne dvoch kultúrno-rečových prostredí: anglosaského a slovanského, resp. ruského. Nejde tu však len o tradičné prieniky cudzojazyčných motívov do základného jazyka textu, ozvlášťujúce reč jednotlivých postáv. Tu sa táto cudzojazyčnosť – či, asi výstižnejšie, *inakojazyčnosť* – podieľa nielen na celkovej kompozičnej výstavbe textu, ale ovplyvňuje i jeho interpretačné uchopenie.

Čitateľ *Mechanického pomaranča* môže mať sprvoti dojem, že príbeh štvorice výrastkov je podávaný akýmsi podivne artikulujúcim ruským emigrantom, ktorý sa len nedávno usadil v anglojazyčnom prostredí a do ešte nedostatočne osvojenej reči vkladá výrazy a gramatické tvary z materinského jazyka (jav známy ako *pidgin English*). Postupne si však začíname uvedomovať dôležitý paradox: angličtina, bohatá na slangové výrazy, je rozprávačom zjavne zvládnutá oveľa lepšie, ako by sa čakalo od začiatočníka. A naproti tomu formulácie zdanlivo preberané z ruštiny pôsobia akosi podozrivo. Príslušovalec, nevedomky vsúvajúc do angličtiny rusizmy v snahe prispôbiť ich gramatickým pravidlám angličtiny, by teoreticky mohol použiť slová ako „droogs“, „chelloveck“ alebo „choodesny“, ale určite by nepoužil slovo „bratchny“ v pejoratívnom význame „bastard“ (antonymum k pôvodnému ruskému „bračny“, t. j. „manželský“), ruské sloveso „videt“ („vidieť“) v tvare „viddy“, substantívum „tolchok“ (úder, štuchanec) vo forme slovesa, ani sémanticky zhodné prívlastky „skorry“ a „quick“ v jednej vete (buď by použil ruský, alebo anglický výraz).

Keďže dej tohto do značnej miery dystopického románu sa odohráva v budúcnosti – v krajine, ktorá sčasti pripomína Veľkú Britániu, sčasti sovietske Rusko – a hlavným protagonistom je Alex (súčasne rozprávač príbehu) a jeho gang mladých výtržníkov, autor sa pokúsil o vytvorenie akéhosi umelého argotu budúcnosti. Ten nemal byť priamo prebratý

z angličtiny ani iného prirodzeného jazyka – ako je známe, hovorové výrazy majú tendenciu pomerne rýchlo zastarávať – a mal zároveň zvukovo pripomínať každodennú reč z druhej strany železnej opony.³¹¹

Okrem častých kalkov z ruštiny³¹² v texte narážame na morfológicky podobné, homonymicky i paronymicky znejúce ruské a anglické výrazy radené vedľa seba.³¹³ Vznikajú tak voľné asociácie, ktoré vytvárajú dojem etymologickej príbuznosti (napr. „his glazzies glazed“ vo význame „oči sa mu leskli“). Iné slová zas vznikli odtrhnutím koreňovej morfémy z pôvodného ruského slova: tak pôvodne ruské substantívum „čelovek“ prechádza poangličtením v transliterácii „chelloveck“ až po konečný slovný amputát v podobe „veck“. Okrem toho nachádzame v texte viacero lexém, ktoré majú spoločný pôvod (ang. „minute“, rus. „minuta“ – z lat. „minutus“), ktoré autor pretvára na akýsi foneticko-ortografický hybrid („minoota“ – výslovnosť ruská, transkripcia anglická).

Konkrétne použitie a výsledná písomná podoba týchto jazykových prostriedkov sú pritom často podriadené ich zvukovej podobe. Preto je dôležité, aby čitateľ zobrazované udalosti nielen čítal, ale i „počúval“ – s výslovnosťnými odtieňmi i prízvukom samozrejme odlišnými od ruského štandardu, ale zároveň sa k nemu komickým spôsobom približujúcimi. (Hudobne nadaný Burgess sa vyžíva v používaní neobvyklých fonetických konštruktov, aj keď zjavne dáva prednosť tvarom, ktoré pre anglofónneho čitateľa nie sú až také krkolomné.) Tento moment pridáva príťažlivosť aj epizodám, ktoré by inak pôsobili pomerne banálne. Okrem toho sa v texte – podobne ako v *Bledom ohni*³¹⁴ – tu a tam vyskytnú aj vyložene dadaisticky ladené pasáže, v ktorých nachádzame len minimálny sémantický podklad, o to viac však pôsobia na náš sluch. Takým je napríklad hneď v úvode „glosolalický“ prejav jedného zo štamgastov mliečneho baru Korova, bľabotajúceho v drogovom rauši: „Aristotle

³¹¹ Bližšie k výrazovým prostriedkom Burgessovho *nadsatu* v rámci porovnávania originálu a českého prekladu pozri: DUDEK, P. „Porouchaný mechanismus pomeranče“. *Literární noviny*, 1993, č. 5, s. 12 a DOLEŽALOVÁ, P. „„Vy gražny bračny...“ Mechanický pomeranč Anthonyho Burgesse v českém překlade“. *Čeština doma a ve světě*, 1996, č. 4, s. 246-248.

³¹² Niektoré kalky v románe spôsobujú, že veta, ktorá by inak znela anglicky len vulgárne, vyvoláva v takejto podobe spolu s expresívnym i komický efekt („filthy old soomka“ znie oveľa nevinnejšie než zaužívané „filthy old bag“).

³¹³ Paronymické dvojice sa však v prípade potreby – najčastejšie ako sarkastický podtón rozprávačskej výpovede – objavujú aj v jednojazyčnom (takmer štandardne anglickom) variante rozprávačovho prejavu: „Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized. *Civilized my syphilised yarbles* [kurzíva – M.P.]“ (BURGESS, A. *A Clockwork Orange*. New York: W. W. Norton & Company, 1963, s. 42).

³¹⁴ Porovn. zemblanskú milostnú báseň v „jambickej“ úprave, v ktorej pozorné oko (ucho) čitateľa objaví stopy poangličtených ruských slov i (za)umne porušenej anglickej syntagmy („would have“ ako „wod gév“): „On ságaren werém tremkín tri stána / Verbálala wod gév ut trí phantána“ (NABOKOV, V. *Pale Fire*. New York: G. P. Putnam, 1962, s. 108).

wishy washy works outing cyclamen get forficulate smartish“.³¹⁵ Komický efekt slov, ktoré samy o sebe zmysel majú, ale v danom spojení sú len eufonickým zhlukom hlások a slabík, je tu umocnený uvedením slova Aristotle – mena, ktoré by sa chcelo automaticky považovať za garanta hlbšieho zmyslu. Ale obzvlášť pôvabné je krátke včlenenie ďalšieho subštandardného jazyka do Alexovho líčenia stretnutia s dvomi mladými *ptitsami* v obchode s gramoplastňami. Anglický ani ruský klasik, ktorých mená sa tu objavujú, by zrejme nenamietali nič proti jemne parodickej hre s aliteračnými postupmi – ktoré mali koniec koncov sami v oblúbe: „‘Who you getten, bratty? What biggy, what only?’ These young devotchkas had their own like way of govoreeting. ‘The Heaven Seventeen? Luke Sterne? Goggly Gogol?’ And both giggled, rocking and hippy“.³¹⁶

Parodický kontrast k rozprávačovým neologizmom a okazionalizmom tvorí občasnú začleňovanie archaizovaných vetných konštrukcií – v snahe znížiť ostražitosť svojich budúcich obetí,³¹⁷ ale tiež pri parodickom oslovovaní čitateľa formulkou *Your Humble narrator*, vypožičanou u anglických klasikov. Takéto pasáže už zväčša neobsahujú štylistiku *nadsatu*³¹⁸ – ukazujú, že jeden i druhý spôsob jazykového prejavu hrdinu je vlastne len určitou formou jeho mimikry. (Kto v detstve nezažil slasť zistenia, že je možné vytvoriť si zašifrovaný jazyk, ktorému porozumie len úzky okruh vyvolených?)

Zemblančina, t. j. jazyk, ktorým sa hovorí v mysterióznej krajine Zembla z Nabokovovho románu *Bledý oheň*, je v porovnaní s Burgessovým *nadsatom* zastúpená v texte len sporadicky – tu a tam presakuje skrze prevažne bezchybnú Kinboteovu angličtinu, korenenú občasnými vsuvkami z francúzskeho jazyka. Okrem toho je jej etymológia³¹⁹ a funkčne významová stránka oveľa menej zreteľná – podobne ako je nejasná geografická

³¹⁵ BURGESS, cit. dielo, s. 3.

³¹⁶ Tamže, s. 43.

³¹⁷ „I said in a very refined manner of speech, a real gentlemen's golos: ‘Pardon, madam, most sorry to disturb you, but my friend and me were out for a walk, and my friend has taken bad all of a sudden with a very troublesobe turn, and he is out there on the road dead out and groaning. Would you have the goodness to let me use your telephone to telephone for an ambulance?’“ (tamže, s. 20).

³¹⁸ Samotný názov tohto umelého rečového konštruktu pochádza z ruskej prípony čísloviek „-nadcat“, t. j. „-nást“ (ang. „-teen“) a podčiarkuje nedospelosť jeho používateľov.

³¹⁹ Etymologické korene jednotlivých zemblanských slov – siahajúce údajne až k stredovekým severským ságam a staroislandčine – sa snaží vysledovať napr. Priscilla Meyerová v monografii *Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's "Pale Fire"* (1st ed). Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1988 (v rus. vydaní: *Najdite, čto sprjatal matros: „Blednyj ogon“ Vladimir Nabokova*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2007). Mnohé východiská i závery tejto práce – štýl ktorej často citovaný znalec Nabokovovho diela Brian Boyd označuje za „extremely erratic“ a niektoré tvrdenia dokonca za „dotty“ (BOYD, B. *Nabokov's Pale Fire: the Magic of Artistic Discovery*. Princeton: Princeton University Press, 1999, s. 269, pozn. 9) – je však nutné brať s rezervou.

poloha i miera fiktívnosti samotnej Zembly vo vzťahu k ostatným ontologickým rovinám románu.³²⁰

V románe *Mechanický pomaranč* aj v Nabokovovom *Bledom ohni* je charakter radikálnej inakosti jazyka hlavných hrdinov súčasne príčinou i následkom ich odcudzenia okoliu. Tak Kinbote ako aj Alex svoj jazykový kód nielen používajú, ale ním a v ňom doslova žijú,³²¹ plne sa s ním identifikujú a nedokážu – a ani nechcú – sa z neho vymaniť. Takáto bezvýhradná identifikácia hrdinu s jeho jazykom zároveň prakticky nahrádza akékoľvek autorské charakteristiky – všetko čo o rozprávačoch vieme, dozvedáme sa skrze ich individualizovaný rečový prejav a kusé – štylizované ako všetko ostatné – autocharakteristiky. Rozdiel je ale v tom, že Alexov žargón je vymyslený ním samým a jeho kumpánmi – čitateľ má neraz pocit, že mnohé výrazy vznikajú priamo v procese reči (používajú sa nekonzistentne, jedna vec je v rôznych miestach označená rôznymi spôsobmi, nejednotný je spôsob písania niektorých slov, naznačujú sa odlišnosti v ich výslovnosti a pod.) –, zatiaľ čo Kinbote používa svoj „materinský“ jazyk (ak teda prijmeme jeho verziu príbehu o politicky prenasledovanom exulantovi z bájenej Zembly). Navyše Nabokov rozprávač žije vlastne v dvojitej emigrácii: je utečencom z revolúciou zmietanej vlasti, ale navyše aj – pre narcistickú zahľadenosť do vlastnej osoby ako i z dôvodu nedokonalého povedomia o bežných amerických reáliách – utečencom zo spoločenstva, ktoré mu poskytlo azyl.

Životný priestor, ktorý umelý jazykový kód poskytuje asociálnemu Alexovi, je zas podmieňovaný jeho zameraním takmer výhradne na telo a telesnosť (v *nadsate* takmer chýbajú abstraktné pojmy, zato hýri odkazmi na jednotlivé časti tela, telesné orgány a ich funkcie, polohy, grimasy a pod.) a zužuje sa o to viac, o čo sú ním používané slová zmyslovo konkrétnejšie. Preto hoci sa občas snaží vo svojich vnútorných monológoch (dialógoch s pomyselným čitateľom) rozvinúť súvislejšie úvahy na spôsob ospravedlnenia vlastného cynicky zvrhého svetonázoru, tieto úvahy sa zadržávajú pre nedostatok zovšeobecňujúcich pojmov. Oproti Kinbotovmu kvetnatému štýlu, prekypujúcemu terminológiou z tých najšpecializovanejších oblastí ľudskej činnosti, je tak Alexov žargón len akýmsi

³²⁰ Jedno z možných členení jednotlivých románových rovin v schematickej podobe a s podrobnými komentármi k nim uvádza Pekka Tammi (TAMMI, P. *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Helsinki : Suomalainen Tiedekatemia, 1985, s. 198n.). Vlastnú verziu predkladá aj Michal Sýkora (SÝKORA, M. *Vladimir Nabokov. „Americká“ témata*. Brno: Host, 2004, s. 96 - 121; kapitola venovaná *Bledému ohňu* vyšla aj ako samostatná štúdia v časopise *Svět literatury*, 1999, č. 18, s. 31 – 53).

³²¹ Porov. SÝKORA 2004, s. 112.

protojazykom, založeným na náhodných onomatopoických spojeniach,³²² a nabokovovské napätie medzi „komickým“ a „kozmicným“³²³ tu nenachádzame.

4.2.2 Prekladové a interpretačné úskalia

V oboch románoch je silne prítomný s cudzojazyčnosťou (inakojazyčnosťou) bezprostredne súvisiaci motív jej interpretácie a prekladu. Kinbote túži vlastniť ním komentovanú (pre budúce generácie čitateľov) báseň Johna Shadea nielen fyzicky, ale chce si privlastniť aj v nej obsiahnuté významové presahy. Predstavuje tak učebnicový príklad nadinterpretácie – neustále „nachádzajúc“ v komentovanom texte odkazy na bájnú krajinu Zembla a jej slávneho kráľa, ktorým je – ako nám znovu a znovu nenápadne naznačuje – on sám. V jeho podaní sa potom tragická, intímne lyrická spoveď básnika mení na pateticko-utopickú oslavu akejsi novodobej Atlantídy.³²⁴ To má zas evidentný súvis s jeho nemenej chorobnými prekladateľskými pokusmi zo zemblančiny do angličtiny a opačne. Keďže je však Kinbote rozprávačom tzv. nespoľahlivým, hoci zdanlivo vševediacim (vzniká tu ironické napätie medzi týmito dvomi polohami, pre Nabokova typické), nespoľahlivé a zavádzajúce sú i jeho preklady. Je preto výhradne na čitateľovi, aby si takto vznikajúce prázdne miesta v skladačke sám dopĺňal – nezabúdajúc pritom, že nové prázdne miesta vznikajú zároveň s tým, ako sa iné zapĺňajú – a postupoval takpovediac v protismere voči zdanlivo ho navádzajúcemu rozprávačovi.³²⁵

Kinbote sa tak pripodobňuje iným dezinterpretátorom skutočnosti z predchádzajúcich Nabokovových románov – Humbertovi Humbertovi (*Lolita*), ktorý v mladej Dolores takmer nevidí človeka z mäsa a kostí, ale len akési symbolické zosobnenie vlastných estétsko-erotických predstáv, či hlavnému hrdinovi z *Lužinovej obrany* – zamieňajúcemu si vo svojom

³²² Spočiatku ironicky objavnú slovnú hru medzi adjektívami „interior“ a „inferior“ v spojení „Minister of the Interior“ Alex opakuje tak často, až začne pripomínať detský bľabot.

³²³ Porovn. BODENSTEIN, J. *The Excitement of Verbal Adventure. A Study of Vladimir Nabokov's English prose. Part I.* Heidelberg, 1977, s. 127n.

³²⁴ Viacerí vykladači Nabokovovho románu postrehli, že názov Kinbotovej údajnej vlasti neodkazuje len k ruskému „zemlja“, ale i k anglickému slovu „semblance“ označujúcemu „zдание“, „iluzívny klam“. Po poskladaní všetkých Kinboteových narážok do relatívne súdržnej stavebnice tak zisťujeme, že Zemblu nie je možné presne lokalizovať nielen geograficky, ale ani časovo (porov. BOYD, cit. dielo, s. 90n).

³²⁵ Na metatextovej úrovni potom vidíme, ako môžu niektoré autorove názory na správny literárny preklad vplývať i na povahu fiktívneho „prekladania“ vnútri jeho románu. Paralelne s písaním *Bledého ohňa* totiž Nabokov pracoval na preklade Puškinovho *Eugena Onegina* do angličtiny – doslova utopeného v gigantickom mori pridruženého poznámkového aparátu. Môže byť postava Kinbotea šťastie chápaná i ako paródia na nesprávne pochopenie autorom striktne presadzovanej doslovnosti v preklade poézie (t. j. doslovnosti na úkor zachovania rýmu a prozódie, zato kompenzovanej mimoriadne podrobnými komentármi)? Alebo je tu dokonca badať aj istý náznak sebarparódie?

autisticky zúženom vedomí ľudskej vzťahy za ŕahy na šachovnici.³²⁶ Práve tak i Kinbotea na svojom geniálnom susedovi a kolegovi z univerzity priťahuje len to *estetické* (jeho epochálna báseň) a erotické (Shade ako idealizovaný objekt jeho homosexuálnych túžob). Každodenné starosti Shadea a jeho manželky, samovražda ich dospievajúcej dcéry a pod. ho nielen nechávajú chladným, ale sú mu v jeho artistných interpretáciách – textu i skutočnosti – len na obtiaž.

V *Mechanickom pomaranči* je téma interpretačných posunov rovnako silne prítomná, nachádzame tu však i odlišnosti. Tak na intratextovej úrovni majú takéto dezinterpretácie asymetrický, takpovediac jazykovo-skutočnosťný ráz: postavy mimo Alexovu komunitu poväčšine nechápu jeho zašifrovaný jazyk, on zas nechápe ich manipulačné snahy voči svojej osobe. Čo sa týka interpretačných možností, ktoré románový jazyk poskytuje samotnému čitateľovi, nachádzame ich hneď niekoľko. Vysvetlivky k jednotlivým výrazom z rozprávačovho zaumného jazyka sa občas objavajú – podobne ako u Kinbotea – priamo v zátvorkách. Častejšie sme ale nútení vyvodzovať, najprv bezprostredne denotatívne a následne i asociačne konotatívne, významy jednotlivých rečových prvkov výhradne z kontextu. Ten je v románe dvojaký: jazykový (predchádzajúce výpovede hrdinov, domýšľanie sa významov jednotlivých slov na základe celkovej skladby vety a pod.) a sprostredkované situačný (vyvodzovanie na základe aktuálne rozohrávaných dejových epizód).

V prípade oboch románov ale konečný význam lexikálnych aj vetných celkov závisí v mnohom len od fantázie a myšlienkových asociácií samotného čitateľa. Nehovoriac už o tom, že zásadným pri porozumení takto jazykovo mnohoznačným textom je zdanlivo triviálny fakt: či ich čítame v origináli alebo v preklade, resp. či máme možnosť porovnávať preklad s originálom.³²⁷ A samozrejme viac než len to – mnohé významové nuansy závisia od

³²⁶ Na druhej strane, chápanie postáv Humberta Humberta a Dolores len ako určitého personifikovaného stvárnenia ironicky pokrivenej opozície „preklad/text“ či celého románu ako paródie na anglojazyčné preklady *Eugena Onegina* (porov. MEYER, cit. dielo, s. 20n) pôsobia – napriek všetkým nájdeným „styčným bodom“ – málo presvedčivo, ak nie priamo absurdne. (Mimovoľne sa vnucuje prirovnanie ku Kinbotovým aktivitám na poli interpretácie Shadeovej poézie.) Ale koniec koncov, netvorí i takéto zaplňanie prázdnych stránok nabokovovského textu občas kontroverznými „poznámkami pod čiarou“ súčasť rafinovaného autorského zámeru?

³²⁷ Tak v ruštine existujú hneď dva odlišné preklady románu *Mechanický pomaranč*, pričom jeden zachováva burgessovské „rusizmy“ v takmer pôvodnom znení, len s ruskými koncovkami (písané latinkou, takže sa vydeľujú zo zvyšku textu i graficky); druhý ich naopak nahrádza výrazmi angloamerického slangu, ktorý prenikol medzi veľkomestskú sovietsku mládež v 60. – 80. rokoch minulého storočia (s transliteráciou do azbuky). Preklady do slovenčiny a češtiny naopak predstavujú zmes najvšemožnejších výpožičiek z cudzích jazykov (v slovenskej verzii nachádzame okrem amerikanizmov, germanizmov a rusizmov dokonca aj čechizmy či rómske výrazy). Spoločným rysom týchto prekladov je, že v porovnaní s originálom pôsobia veľmi nepresvedčivo – Alexov prejav jednoducho *neznie* ako fiktívny slang budúcnosti. Zostáva ale otázkou, či je to – ako sa domnievajú autori vyššie uvedených recenzií na český preklad *Mechanického pomaranča* – spôsobené len

konkrétneho jazyka recipienta textu. Je zrejmé, že úplne inak bude rusizmy i „rusizmy“ (t. j. autorské neologizmy a okazionalizmy pripomínajúce ruštinu) vnímať čitateľ v anglofónnom a inak v slovanskom prostredí.³²⁸ Zároveň je otázne, ktorý z čitateľov môže mať z textu potenciálne väčší pôžitok – či ten ovládajúci ruštinu a príbuzné slovanské jazyky, zákonite inklinujúci skôr k akcentovaniu významovej stránky slov zvukovo podobných vlastnej materčine, alebo čitateľ ktorému slová ako „malenky“, „baboochka“ (*Mechanický pomaranč*), „Zembla“ či „Gradus“ (*Bledý oheň*) nič nehovoria, takže sa môže oddávať výhradne ich exoticky znejúcej melodike.

Na rozdiel od významovo bohato členeného Nabokovovho románu, v ktorom tvoria asociačné zvukovo-sémantické hry *zemblančiny* len jeden z mnohých, hoci dôležitých prvkov,³²⁹ Burgessov *Mechanický pomaranč* na podobných hrách doslova stojí a padá. To však neznamená, že ak by sme si ich aj odmysleli a autorom vytvorený *nadsat* nahradili tradičnou angličtinou, zostala by len holá kostra príbehu, komixovo ladenej science-fiction s prvkami antiutópie. Žiadny takýto príbeh by totiž vzniknúť nemohol – je to práve tento jazyk, organicky vrastený do myslenia a konania rozprávača, kto je jeho neodmysliteľným hýbateľom. Práve on vo svojej klamlivej poetickosti – bohatej zvukovej a aliteračnej výbave na úkor významovej plytkosti – neumožňuje hrdinovi až do samého záveru preniknúť za jeho slastne stiesňujúce hranice. Aj v tomto momente sa oba – poeticky samozrejme nezlučiteľné – romány prelínajú, naberajúc charakter moderného mýtu. Hrdina blúdi jazykovým labyrintom vlastného textu a všetky „preklepy“ a „prešmyčky“, na ktoré cestou naráža, sú mu zároveň prekážkou i vyslobodením.

nevhodne volenými lexikálnymi ekvivalentmi, alebo je Burgessov román do slovanských jazykov jednoducho nepreložiteľný. (K tomuto druhému názoru sa zrejme prikláňal americký režisér Stanley Kubrick, keď si stanovil podmienku, že jeho filmová adaptácia románu sa môže v ruských kinách premietiť len v pôvodnom znení s titulkami.)

³²⁸ A aj vnútri slovanského areálu budú iste rozdiely. Tak napr. Alexom hojne používané pejoratívum „kal“ má v slovenčine alebo češtine oveľa neutrálnejší odtieň než v ruštine.

³²⁹ Na to že slovné kalambúry u Nabokova zďaleka nie sú založené len na voľných asociáciách upozorňuje napr. J. T. Lokrantzová, ktorá nachádza v jeho diele päť základných typov slovných hračiek (aluzívne, konektívne, tematické, ironické a ornamentálne) a priraduje im konkrétnu funkciu v danom kontexte (porov. LOKRANTZ, J. T. *The underside of the weave : some stylistic devices used by Vladimir Nabokov*. Uppsala : Almqvist och Wiksell, 1973, s. 41 - 62). Jürgen Bodenstein (BODENSTEIN, J. *The Excitement of Verbal Adventure. A Study of Vladimir Nabokov's English prose. Part I*. Heidelberg, 1977, s. 122 - 152) takýchto typov rozlišuje jedenásť a G. F. Rachimkulovová dokonca až trinásť (RACHIMKULOVA, G. F. *Olakrez Narcissa. Proza Vladimira Nabokova v zerkale jazykovej igry*. Rostov-na-Donu: Izdatel'stvo Rostovskogo universiteta, 2003, s. 98 - 126).

Závery

V práci sme načrtli niekoľko tematických okruhov, v ktorých možno sledovať rozprávačské postupy v modernom fikčnom naratíve a k nemu primykajúcim nonfikčným žánrom. Hoci, ako sme si povedali už v úvode, medzi *fikčným* a *umeleckým* nemožno klásť znak rovnosti, snažili sme sa zároveň ukázať, že pojem fikčnosti nie je zďaleka zanedbateľným aspektom na ceste k hlbšiemu porozumeniu literárnemu textu a jeho „okoliu“. Umožňuje nám totiž rozostaviť si akési základné interpretačné mantinely, ktoré sa môžu či nemusia približovať pôvodnému autorskému zámeru alebo žánrovému zaradeniu textu, no to pri samotnej recepcii textu nie je smerodajné. Dôležitejším je sledovať, aké nové možnosti historicko-kritického hodnotenia sa odкрývajú po vyňatí textu z pôvodne úzkeho poľa skúmania tzv. dokumentárneho či náučného artefaktu. Ak sa na list či cestovný denník spisovateľa (jedinou podmienkou je, aby šlo skutočne o *literáta*, tzn. človeka, pre ktorého podobné zápisy nie sú len prostriedkom šírenia istých poznatkov a informácií, ale predovšetkým tvorivým sebaujadréním) nazerá z perspektívy posudzovania jeho umeleckého výrazu, jeho interpretačný potenciál sa naraz stáva oveľa širším, a bohatší je obvykle i náš čitateľský zážitok.

Aby sme však mohli oceniť v rovnakej miere estetické i poznávacie kvality textu pohybujúceho sa na pomedzí umeleckej literatúry a faktografie, mali by sme sa vždy pokúšať aspoň približne vymedziť, ktoré jeho zložky prezrádzajú čosi podstatné o východiskách písuceho (či „hovoriaceho“, ako tomu bolo v prípade skazu) subjektu, čo z týchto textu inherentných konštánt sa odкрýva pri podrobnejšej analýze diskurzu rozprávača, čo pri analýze iných než rozprávačských aspektov (všimli sme si najmä časopriestorové momenty textu, no za pozornosť by samozrejme stáli i ďalšie), čo k nám prúdi z „pozadia“ textu (hovorili sme o historickom kontexte či metatexte), a nakoniec – čo do textu vkladáme sami ako recipienti s určitou čitateľskou a vôbec ľudskou skúsenosťou.

Ako základný heuristický prostriedok nám poslúžil Ricoeurov model trojstupňovej *mimésis*, pričom sme sa opierali aj o terminologicko-konceptuálne nástroje súčasnej literárnej hermeneutiky, fenomenológie, semiotiky a naratológie. No ani využívanie ich predností pri ďalšom rozvíjaní nadhodených tém – a rozvíjať ich možno prakticky donekonečna, každá z predložených kapitol je len o čosi viac než úvodom do danej problematiky – nie je v žiadnom prípade záväzná. Dôvody ich použitia sme vysvetlili v úvodných kapitolách, no práve tak by sa dali uplatniť i akékoľvek iné teoretické modely a nástroje umožňujúce

v rovnakej miere narábanie s estetikou i pragmatikou literárnych textov. Cieľom tejto práce nebolo vyčerpávajúco analyzovať tú ktorú rovinu textu z určitej teoretickej perspektívy, ale jednoducho ukázať na skrytý potenciál textov označovaných obvykle za „hraničné“ a neraz nespravodlivo odsúvaných na okraj literárnovedného záujmu.

Použitá literatura

Pramene a analyzované texty

ANDRUCHOVYČ, J. - STASIUK A. *Moje Evropa*. Prel. Václav Burian a Tomáš Vašut. Olomouc : Periplum, 2009.

BITOV, A. G. *Puškinskij dom*. Moskva : Sovremennik, 1989.

BITOV, A. G. *Uroki Armenii*. In tenže *Kavkazskij plennik*. Sankt-Peterburg : Azbuka-klassika, 2004.

BORGES, J. L. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989.

BURGESS, A. *A Clockwork Orange*. New York: W. W. Norton & Company, 1963.

CALVINO, I. *Neviditelná města*. Prel. V. Hořký. Praha : Dokořán, 2007.

CVETAJEVA M. *Izbrannyje sočinenija, tom II. Avtobiografičeskaja proza, vospominanija, dnevnikovaja proza, stat'ji, esse*. Moskva: Literatura, Sankt-Peterburg: Kristall 1999.

CVETAJEVA, M. I. *Chotite ko mne v synov'ja? : dvadcaťpjať pisem k Anatoliju Štejgeru*. Moskva : Dom Mariny Cvetajevoj, 1994.

CVETAJEVA, M. I. *Pis'ma Anatoliju Štejgeru*. Kaliningrad : Luč-1, 1994.

CVETAJEVA, M. I. *Živoucí o živých*. Prel. Jana Štroblová, Luděk Kubišta a Jiří Honzík. Praha : Protis, 2011.

CVETAJEVOVÁ, M. *Vyznání na dálku*. Praha : Votobia, 1997.

ČAPEK, K. *Život a dílo skladatele Foltýna*. Praha : Tartaros, 2009.

DOVLATOV, S. D. *Sobranije sočinenij v 4-ch tomach, tom 2*. Sankt-Peterburg : Azbuka, 1999.

HRABAL, B. *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*. Praha : Mladá fronta, 2000.

KUNDERA, M. *Nesmrtelnost*. Brno : Atlantis, 2006.

LITVÁK, J. *Gandžasan: prepísané z indiára*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999.

NABOKOV, V. V. *Lolita*. Prel. P. Dominik. V Praze ; v Litomyšli : Paseka, 2007.

NABOKOV, V. V. *Lužinova obrana; Pozvání na popravu*. Prel. L. Dušková. Praha : Odeon, 1990.

NABOKOV, V. V. *Pale Fire*. New York: G. P. Putnam, 1962.

PAVIĆ, M. *Chazarský slovník: román-lexikón v stotísíc slovách*. Prel. Jarmila Samcová. Bratislava : Slovart, 2003.

PESSOA, F. *Kniha neklidu*. Prel. Pavla Lidmilová. Praha : Argo, 2007.

PLATONOV, A. P. „Pitomnik novogo čeloveka“. In *Oktjabr*, 1999, č. 2, s. 147-153; online <<http://magazines.russ.ru/october/1999/2/platon.html>> [cit. 14. 11. 2011].

PLATONOV, A. P. *Izbrannoje*. Minsk: Universitetskoje, 1989.

PLATONOV, A. P. *Zapisnyje knižki. Materialy k biografii*. Moskva : Nasledije, 2000.

RILKE, R. M. *Elegie z Duina*. Prel. J. Gruša. Praha : Mladá fronta, 1999.

RYŠAVÝ, M. *Vrač*. Praha : Společnost pro Revolver Revue, 2010.

RYŠAVÝ, M.: *Cesty na Sibiř: román*. Praha: Revolver Revue, 2008.

SOKOLOV, S. *Škola pro hlupáky*. Prel. Jakub Šedivý. Praha : Prostor, 2006.

SZCZYGIEL, M.: *Gottland*. Praha : Dokořán : Máj, 2007.

ŠANDA, M. *Dopisy. Korespondence Karel Havlíček Borovský – Michal Šanda*. Praha : Dybbuk, 2009.

ŠKLOVSKIJ, V. B. *ZOO aneb Dopisy nikoli o lásce*. Praha : SNKLU, 1965.

WELLS, H. G. *Moderní Utopie*. Prel. L. Vočadlová-Kruisová. Královské Vinohrady : G. Voleský, 1922.

Sekundárna literatúra

AÍNSA, F. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007.

ANKERSMIT, F. R. *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Hague : Nijhoff, 1983.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Prel. A. Kříž, Praha : Jan Laichter, 1948.

BACHTIN, M. „Epos a román“. In tenže *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.

BACHTIN, M. *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

BACHTIN, M. *Problémy poetiky románu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973.

- BARTHES, R. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalizmu*. Sest. P. Kyloušek. Prel. J. Fryčer et al. Brno : Host, 2002.
- BERĎAJEV, N. A. *Istoki i smysl russkogo kommunizma*. Paríž : YMCA-PRESS, 1955.
- BÍLEK, P. A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.
- BODENSTEIN, J. *The Excitement of Verbal Adventure. A Study of Vladimir Nabokov's English prose. Part I*. Heidelberg, 1977.
- BOGUSLAVSKIJ, V. M. *Tezisy Marksa o Fejrbache*. Moskva : Znanije, 1960.
- BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus/New Historicism*. Brno : Host, 2007.
- BOYD, B. *Nabokov's Pale Fire: the Magic of Artistic Discovery*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- BREMOND, C. „Logika narativních možností“. In *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalizmu*. Brno: Host, 2002, s. 118-131.
- BRODSKIJ, I. A. *Brodskij o Cvetajevoj*. Moskva : Nezavisimaja gazeta, 1998.
- CIOLKOVSKIJ, K. E. *Kosmičeskaja filosofija*. Moskva : Sfera, 2004.
- ČERNÝŠOV, J. G. *Social'no-utopičeskije idei i mif o „zolotom veke“ v drevnem Rime. V 2 č. Č. 1: Do ustanovenija principiata*. Novosibirsk : Izdatel'stvo Novosibirskogo universiteta, 1994; online <<http://ancientrome.ru/publik/tchernyc/tcher04f.htm>> [cit. 16. 10. 2008].
- ČERVENKA, M. *Obléhání zevnitř*. Praha : Torst, 1996.
- DAWSON, D. *Cities of the Gods: Communist Utopias in Greek Thought*. New York : Oxford University Press, 1992.
- DERRIDA, J. *Jacques Derrida v Moskvě: Dekonstrukcia putešestvija*. Moskva: RIK „Kul'tura“, 1993; online <<http://yanko.lib.ru/books/philosoph/derrida/derrida-in-moscow.htm>> [cit. 15. 6. 2012]).
- DOLEŽALOVÁ, P. „‘Vy gražny bračny...’ Mechanický pomeranč Anthonyho Burgesse v českém překladu“. *Čeština doma a ve světě*, 1996, č. 4, s. 246-248.
- DOLEŽEL, L. „Skazové vyprávění, jeho formy a poslání“. In *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury: cyklus statí pracovníků Ústavu pro jazyk český ČSAV*, Praha : Orbis, 1962.
- DOLEŽEL, L. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha : Academia, 2008.
- DROZDA, M. „Umělecký prostor v próze Andreje Platonova“. In *Východoevropská moderna a její evropský kontext I*. Praha: Karolinum, 1999, s. 125-141.

- DROZDA, M. *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému (Kapitoly z historické poetiky)*. Praha : Univerzita Karlova, 1990.
- DUDEK, P. „Porouchaný mechanismus pomeranče“. *Literární noviny*, 1993, č. 5, s. 12.
- EJCHENBAUM, B. M. *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*. Leningrad: Academia, 1924.
- ELIADE, M. *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech*. Prel. Barbora Antonová. Brno : Computer Press, 2004.
- ELIADE, M. *Posvátné a profánní*. Prel. Filip Karfik. Praha : Česká křesťanská akademie, 1994.
- FEDOROV, N. F. *O filosofii V. Solovjova (Nabroski)*. [online] URL: <<http://www.magister.msk.ru/library/philos/fedorov/fedor097.htm>> [cit. 20. 11. 2008].
- FEDOROV, N. F. *O smertnosti*. [online] URL: <<http://www.magister.msk.ru/library/philos/fedorov/fedor111.htm>> [cit. 8. 11. 2011].
- FEDOROV, N. F. *Sobranije sočinenij v četyrech tomach*. T. 1. 1995.
- FLUSSER, V. *Jazyk a skutečnost*. Prel. K. Palek. Praha : Triáda, 2005.
- FOŘT, B. *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. Brno : Masarykova univerzita, 2008.
- FOUCAULT, M. *Myšlení vnějšku*. Prel. Čestmír Pelikán et al. Praha : Herrmann & synové, 2003.
- FRANK, S. L. *Jeres' utopizma*. München : Rus', 1972.
- FRYNTA, E. „Náčrt základů Hrabalovy prózy“ In Hrabal, B. *Automat svět: výběr z povídek*. Praha : Mladá fronta, 1966.
- GADAMER, H. G. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha : Triáda, 2003.
- GADAMER, H. G. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. Praha : Triáda, 2010.
- GENETTE, G. „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3, s. 302-327; 2003, roč. 51, č. 4, s. 470-495.
- GINZBURG, L. J.: *O starom i novom: Stat'ji i očerki*. Leningrad : Sovetskij pisatel', 1982.
- GINZBURGOVÁ, L. J. *Psychologická próza*. Praha : Odeon, 1982.
- GOLDSTEIN, A. *Rozlúčka s Narcisom*. Prel. Valerij Kupka a Ivana Kupková. Bratislava : Kalligram, 2003.
- GOODMAN, N. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Prel. Tomáš Kulka a kol. Praha : Academia, 2007.

- GREBENÍČKOVÁ R. *Literatura a fiktivní světy*. Praha : Český spisovatel, 1995.
- HERMAN, D. „Kognitivní dimenze literárního narativu“. In *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doleželovi*. Ed. Bohumil Fořt, Jiří Hrabal. Olomouc : Aluze, 2004.
- HERMAN, D. *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.
- HODROVÁ, D. „Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie“. In: *Poetika míst*. D. Hodrová et al., Jinočany : H & H, 1997.
- HODROVÁ, D. et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany : H&H, 1997.
- HOLÝ, J. „Poznámky ke koncepcím „kostnické školy“ a českého strukturalismu“. In *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno 2001, s. 271-294.
- HOLÝ, J. „Typy vyprávění“. In Červenka, M. et al. *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005.
- HRBATA, Z. „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“. In Červenka, M. et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005, s. 315-509.
- HUSSERL, E. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha : Oikoumené, 2004.
- HUSSERL, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Prel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1970.
- CHATMAN, S. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host, 2008.
- CHLUPÁČOVÁ, K.-ZADRAŽILOVÁ, M. *Texty a kontexty Andreje Platonova*. Praha : Karolinum, 2005.
- INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. Prel. Antonín Mokrejš. Praha : Odeon, 1989.
- ISER, W. „Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy“. In *Čtenář jako výzva : výbor prací kostnické školy recepční estetiky*. Ed. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová. Prel. I. Vízdalová a M. Červenka. Brno : Host, 2001, s. 39-61.
- ISER, W. *Jak se dělá teorie*. Prel. P. Onufer. Praha : Karolinum, 2009.
- JAHN, M.: *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology*. *Poetics Today*. Vol. 18, No. 4, Winter 1997, pp. 441-468; online <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_1997.pdf> [cit. 23. 3. 2012].
- JAUSS, H.-R. „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“. In *Čtenář jako výzva : výbor prací kostnické školy recepční estetiky* Ed. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová. Prel. I. Vízdalová a M. Červenka. Brno : Host, 2001, s. 7-38.

JEDLIČKOVÁ, A. „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“. In Červenka, M. et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 179-243.

JEDLIČKOVÁ, A. *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*, Jinočany 1993.

KAGARLICKIJ, J. I. *Fantastika. Utopie. Antiutopie*. Praha: Panorama, 1982.

KANT, I. *Kritika čistého rozumu*. Prel. Teodor Münz. Bratislava : Pravda, 1979.

KARFÍKOVÁ, L. *Čas a řeč*. Praha : Oikoumené, 2007.

KARGAŠIN, I. A. *Skaz v ruské literatuře: voprosy teorii i istorii*. Kaluga: Institut usoveršenstvovaniija učitelej, 1996.

KLÁTIK, Z. *Vývin slovenského cestopisu*, Bratislava : Vydavateľstvo Slov. ak. vied, 1968.

KLJUČEVSKIJ, V. O. *Kratkij kurs po ruskoj istorii*. Moskva : Eksmo-Press, 2000.

KOBLÍŽEK T. „Teorie fikčních světů. Kritická reflexe“. *Svět literatury*, 2009, č. 39.

KRAUSOVÁ, N. *Filozofická terapia literárnej vedy*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009.

KROUTVOR, J. *Potíže s dějinami: eseje*. Praha : Prostor, 1990.

LAKOFF, G. - JOHNSON, M. *Metafory, kterými žijeme*. Brno : Host, 2002.

LAURET, P. „Derrida a Gadamer: jaký dialóg lze vést mezi hermeneutikou a dekonstrukcí?“ In *Vliv díla Jacquesa Derridy na současné myšlení*. Praha : Filosofía, 2007.

Literatura na hranici jazyků a kultur. Ed. Vladimír Svatoň, Anna Housková. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009.

LOKRANTZ, J. T. *The underside of the weave : some stylistic devices used by Vladimir Nabokov*. Uppsala : Almqvist och Wiksell, 1973.

LOTMAN, J. M. - USPENSKIJ, B. A. „O sémiotickém mechanismu kultury“. In *Exotika: výbor z prací tartuské školy*. Brno : Host, 2003, s. 36-58.

LOTMAN, J. M. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.

LOTMAN, J. M. *Text a kultúra*. Bratislava : Archa, 1994.

LYOTARD, J.-F. *Fenomenologie*. Praha : Victoria Publishing, 1995.

LYOTARD, J.-F. *Putování a jiné eseje*. Prel. M. Petříček. Praha : Herrmann & synové, 2001.

LYOTARD, J.-F. *Rozepře*. Praha : Filosofía, 1998.

- MACHONINOVÁ, A. a kol. „Svlékání básně (Osm ruských minimalistů)“. *Souvislosti*, 2006, č. 1, s. 140-182.
- MAREŠ, P. „*Also: nazdar!*“: *aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha : Karolinum, 2003.
- MARGOLIN, U. *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Prel. H. Zykmond. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR v nakl. Host, 2008.
- MATHAUSER, Z. „Literární dílo a skutečnost“. In Červenka, M. et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005.
- MATHAUSER, Z. „Básnická avantgarda a fenomenologické ponaučení“. In *Cesta k duši díla : Miroslav Mikulášek [jubilejní sborník]*. Brno : Masarykova univerzita, 2001.
- MEYER, P. *Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's "Pale Fire" (1st ed)*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1988; rusky *Najdite, čto sprjatal matros: „Blednyj ogon’“ Vladimira Nabokova*. Moskva : Novoje literaturnoje obozrenije, 2007.
- MICHAJLOV, M. „Filosofija kosmizma i ruskaja ideja. Doklad. In *Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii „Kosmizm i ruskaja literatura. K 100-letiju so dnja smerti Nikolaja Fedorova“*; online <<http://magazines.russ.ru/bereg/2006/12/mm24.html>> [cit. 9. 11. 2011].
- MIŁOSZ, C. *Svědectví poezie: šest přednášek o neduzích našeho věku*. Praha : Mladá fronta, 1992.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české poetiky. Díl 3: Máchovské studie*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno : Host, 2007.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z poetiky*. Praha : Odeon, 1982.
- NEZVAL, V. *Moderní básnické směry*. Praha : Československý spisovatel, 1984.
- NIETZCHE, F. *Genealogie morálky: polemika*. Prel. Věra Koubová. Praha : Aurora, 2002.
- PATOČKA, J. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha : Academia, 1990.
- PEREGRIN, J. „Děláme světy jazykem?“ In *Organon*, F5, s. 40-48; online <<http://jarda.peregrin.cz/mybibl/mybibl.php?lang=c>> [cit. 10. 11. 2011].
- PEŠKOVÁ, J. *Role vědomí v dějinách a jiné eseje*. Praha : Lidové noviny, 1998.
- PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Prel. J. Šonka. Praha : Odeon, 1979.
- POSPÍŠIL, I. *Labyrint kroniky: pokus o teoretické vymezení žánru*. Brno : Blok, 1986.
- RACHIMKULOVA, G. F. *Olakrez Narcissa. Proza Vladimira Nabokova v zerkale jazykovej igry*. Rostov-na-Donu: Izdatel'stvo Rostovskogo universiteta, 2003.

- RAZUMOVSKY, M. *Marina Cvetajevová: mýtus a skutečnost*. Prel. Tereza Javornická. Praha : Garamond, 2009.
- RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*. Prel. M. Petříček jr. a V. Dvořáková. Praha : Oikoumené, 2000.
- RICOEUR, P. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. M. Petříček jr. Praha : Oikoumené, 2002.
- RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*. Prel. M. Petříček jr. Praha : Oikoumené, 2007.
- RICOEUR, P. *Filosofie vůle I. Fenomenologie svobody*. Prel. Jakub Čapek, Praha: Oikoumené, 2001.
- RICOEUR, P. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997.
- RICOEUR, P. *Time and Narrative. Volume I*. Transl. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. The University of Chicago Press : Chicago and London, 1990.
- RICOEUR, P. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. Prel. A. Kliková. Praha : Filosofia, 2004.
- RICOEUR, P. *Život, pravda, symbol*. Praha: Oikoumené, 1993.
- RICHARDSON, A. - STEEN, F. F. „Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction“. *Poetics Today*. Vol. 23, No. 1, Spring 2002, pp. 1-8; online <<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/23/1/1.refs>> [cit. 23. 3. 2012].
- SEMENOVA, S. G. *Filosof budoušceho veka Nikolaj Fedorov*, Moskva : Paškov dom, 2004.
- SCHMID, W. *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Prel. Petr Málek. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- SMITH, A. *Pojednání o podstatě a původu bohatství národů*. Prel. Vladimír Irgl et al. Praha : Liberální institut, 2001.
- SOKOL, J. *Čas a rytmus*. Praha : Oikoumené, 2004.
- SOLOV'JEV, V. – KLEPIKOVA, J. *Dovlatov vverch nogami: tragedija veselogo čeloveka*. Moskva : Soveršenno sekretno, 2001.
- SOLOVJOV, V. S. „Čtení o boholidství (1877-1881). Ze čtení druhého. Co je člověk?“ In *Neznámé Rusko (Ruský idealismus XX. století)*. Zost. Irina Mesnjankina. Prel. Ferdinand Pelikán et. al. Praha : Karolinum, 1995.
- SPENGLER, O. *Zánik Západu: obrysy morfologie světových dějin*. Praha : Academia, 2010.
- STAIGER, E. *Poetika, interpretace, styl: výbor*. Uspor. M. Vajchr. Prel. M. Černý et al. Praha : Triáda, 2008.

- STEINER, G. *Po Bábelu: otázky jazyka a překladu*. Prel. Šárka Grauová. Praha : Triáda 2010.
- STRIEDTER, J. *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- SVATOŇ, V. *Román v souvislostech času: úvahy o srovnávací literární vědě*. Praha : Malvern, 2009.
- SVATOŇ, V. *Z druhého břehu (Studie a eseje o ruské literatuře)*. Praha : Torst, 2002.
- SVOBODA, E.: *Utopie*. Praha : Volné myšlenky československé, 1922.
- SÝKORA, M. *Vladimir Nabokov. „Americká“ témata*. Brno: Host, 2004.
- ŠKLOVSKIJ, V. B. *Teorie Prózy*. Prel. B. Mathesius. Praha : Akropolis, 2003.
- TAMMI, P. *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.
- TODOROV, T. *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- TOMAŠEVSKIJ, B. V. *Epigramy Puškina na Karamzina*. In Puškin – Issledovanija i materialy. Leningrad : Nauka, 1956, Tom 1, s. 208-215; online <<http://feb-web.ru/feben/pushkin/serial/is1/is1-208-.htm>> [cit. 15. 3. 2012].
- TSUR, R. *Aspects of Cognitive Poetics* [online] 1997 [cit. 10. 04. 2010] URL <<http://www2.bc.edu/~richarad/lcb/fea/tsur/cogpoetics.html>>.
- TURNER, M. *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka*. Brno : Host, 2005.
- TYŇANOV, J. N. *Literární fakt*. prel. L. Zadražil, Praha : Odeon, 1988.
- TYŇANOV, J. N. *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moskva : Nauka, 1977.
- USPENSKIJ, B. A. *Poetika kompozice*. Prel. Bruno Solářík. Brno: Host, 2008.
- USPENSKIJ, P. D. *Vnutrennij krug: O „poslednej čerte“ i o sverchčeloveke: Dve lekcii*. Sankt-Peterburg : Trud, 1913.
- VALÉRY, P. *Literární rozmanitosti*. Prel. Jaroslav Fryčer. Praha : Odeon, 1990.
- VERNADSKIJ, V. I. *Živoje veščestvo*. Moskva : Nauka, 1978.
- VLAŠÍN, Š. „Hospodská rozprávka v současné české próze“. In *Tradice lidové slovesnosti v současné literatuře: sborník materiálů z věd. konf. 27. Bezručovy Opavy 12.-13. září 1984*. Opava : Slezské muzeum-Památník Petra Bezruče, 1987.
- Vyprávění v konextu*. Ed. Alice Jedličková, Ondřej Sládek. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

WHITE, H. „Historicismus, historie a figurativní obraznost“ [online]. Prel. V. Urbánek. In *Reflexe*, 1996, č. 16, s. 2-2-2-3 [cit. 24. 3. 2008]. URL: <<http://www.reflexe.cz/File/Reflexe%2016/white.pdf>>.

WHITE, H. „Z ,Úvodu k Metahistorii““. [online]. Prel. M. Kotásek. In *Aluze* č. 3, 2008, s. 33. [cit. 28. 3. 2009]. URL: <http://www.aluze.cz/2008_03/05_studie_white.php>.

ŽIRMUNSKIJ, V. M. *Poetika a poezie*. Prel. Jiří Honzík. Praha : Odeon, 1980.

ŽIŽEK, S. *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška, aneb, Proč musela utopie liberalismu zemřít dvakrát*. Prel. Radovan Baroš. Praha : Rybka, 2001.