

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Veronika Klučinová

Otevřené dílo? *Swannova láska* a její filmové zpracování (1984)

*The Open Work? *Swann in Love* and Its Film Adaptation (1984)*

Praha 2017

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová - Beránková, Ph.D.

Poděkování

Děkuji především své vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Evě Voldřichové Beránkové, Ph.D., za její vedení a velmi cenné rady a komentáře. Dále děkuji svojí rodině, která mě za mého studia podporovala, a mému manželovi, který stál při mně a prožíval se mnou celé státnice i psaní práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 3. května 2017

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

Swannova láska

Modelový autor

Modelový čtenář

Empirický autor

Empirický čtenář

Otevřené dílo

Fikční svět

Vypravěč

Textová spolupráce

Filmové adaptace

Klíčová slova (anglicky):

Swann in love

Model Author

Model Reader

Empiric Author

Empiric Reader

The Open Work

Fictional world

Narrator

Text cooperation

Film Adaptations

Abstrakt (česky)

Tato diplomová práce nese název *Otevřené dílo? Swannova láska a její filmové zpracování* a klade si za cíl nejen shrnout nejznámější teorie o otevřenosti díla, ale také aplikovat tyto teorie přímo na dílo *Swannova láska* a následně porovnat literární a filmové zpracování této látky. Práci jsme rozdělili do tří kapitol, z nichž první věnujeme metodologické pasáži. V naší diplomové práci se budeme zabývat hned několika fenomény z pole literární vědy. Zajímat nás bude především postava čtenáře a autora a rozličné role, které jim různé teorie připisují. Blíže se budeme věnovat rozdílům mezi empirickým a modelovým čtenářem a autorem, zabývat se budeme otevřeností díla, rozdílem mezi subjekty autora, vypravěče a hlavní postavy a nahlédneme i do teorie fikčních světů. Za teoretický základ jsme si zvolili především dílo Umberta Eca, ale teoretická východiska čerpáme i z prací dalších literárních badatelů. V druhé kapitole budou tyto teoretické báze aplikovány na konkrétní pasáže díla. Necháme se vtáhnout do fikčního světa *Swannovy lásky* a budeme pozorovat okolí. Pokusíme se dospět k závěru, jaký by měl být čtenář tohoto díla, k jakým chybným přístupům a interpretacím u něho může dojít, a blíže prozkoumáme postavu vypravěče. V poslední části práce pak budeme porovnávat literární předlohu s její filmovou adaptací, snímkem *Swannova láska* z roku 1984. Zaměříme se především na srovnání rolí diváka a čtenáře a na rozdíly v obou zpracováních. V závěru práce chceme dojít k rozdílům v míře otevřenosti literární předlohy a její filmové adaptace a k odlišnostem v přístupu ke čtenáři a divákovi.

Abstract (in English):

Our thesis is titled *The Open Work? Swann in love and its film adaptation*. Our primary aim is not only to summarize the most famous theories about the openness of the work but also to apply these theories directly to the book *Swann in love* and subsequent comparison of the literary and film adaptation of the story. We have divided the thesis into three chapters. The first one is methodological overview. In our thesis we will deal with several phenomena from the field of literary science. We will be interested mainly in the character of the reader and the author and the different roles attributed to them by different theories. We will look closely at the differences between the empiric and model reader and the author, deal with the openness of the work, the difference between the subjects of the author, the narrator and the main characters, and we will also look into the theory of fictional worlds. We chose the work of Umberto Eco as a theoretical basis, but we also draw some ideas from the work of other literary theorists. In the second chapter, these theories will be

applied to the specific passages of the book *Swann in love*. Let's get into the fictional world of Swan's love and watch the surroundings. We will try to conclude what the reader of this work should be, what mistaken approaches and interpretations can be made of it, and more closely examine the character of the narrator. In the last part of our work we will compare the literary masterpiece with its film adaptation, movie *Swann in love*, from 1984. We will focus mainly on comparison of the viewer's and the reader's role and on the differences in both adaptations. At the end of the thesis we want to distinguish the degree of openness of the literary masterpiece and its film adaptation and summarize the differences in the approach to the reader and the viewer.

OBSAH

1. Úvod	8
2. Čtenářův pohyb fikčním světem a jeho přístup k textu	10
2.1. Čtenář, jeho role a úroveň kooperace v textech	10
2.2. Otevřené a uzavřené texty, jak text předvídá čtenáře	15
2.3. Fikční texty a autobiografie	21
2.4. Naratologie: Vztah „Autor – vypravěč – hlavní postava“	24
2.5. Fikční svět a reference aktuálního světa, hranice, fikční entity	27
3. Fikční svět a postava vypravěče <i>Swannovy lásky</i>	33
3.1. Jaký je čtenář <i>Swannovy lásky</i>	33
3.2. Jaké jsou čtenářské chyby a interpretace	37
3.3. Vypůjčený svět Marcela Prousta	40
3.4. Kdo je vypravěč ve <i>Swannově lásce</i> ? Kdo hlavní postava?	59
4. <i>Swannova láska</i> – film	65
4.1. Čtenář vs. divák – rozdíly v přístupu k dílu	65
4.2. Filmové uchopení vypravěče a hlavní postavy	68
4.3. Filmový svět <i>Swannovy lásky</i>	70
4.4. Klíčové momenty knihy a filmu a jejich srovnání	72
5. Závěr	85
6. Seznam použité literatury	87
PŘÍLOHA I	89

Úvod

Marcel Proust je fenoménem literárního světa. Stejně jako se o Bohu říká, že o něm všichni mluví, ale ještě ho nikdy nikdo neviděl, dá se o Proustovi říct, že o něm snad všichni slyšeli, ale jen málokdo ho četl. Život tohoto autora je plný rozporů. Měl rodinné zázemí, o kterém se některým autorům mohlo jen zdát, jeho život ale nebyl rozhodně z nejjednodušších - poznamenaný astmatickými záchvaty, podlomeným zdravím, složitým vztahem k otci a přílišným lpění na matce. Jeho prominentní původ, studia a talent předpokládaly okamžité úspěchy. Na začátku se ale Proust setkal s bolestným odmítnutím, když jeho rukopis prvního dílu, *Svět Swannových*, odmítl André Gide, stojící v té době v čele časopisu *La Nouvelle Revue Française*. Omluvu a následně i Goncourtovu cenu získal Proust až za druhý díl románu, roku 1919. Nad svým monumentálním dílem strávil převážnou část života a nakladatele zaměstnával od roku 1913 do roku 1927. Jeho cyklus *Hledání ztraceného času* vyšel v sedmi dílech během čtrnácti let. Kdo ví, kolika úprav a rozšíření by se jeho dílo ještě bývalo dočkalo, kdyby neodešel v mladém věku jednapadesáti let. Autor těšící se celosvětové slávě a mnoha stranám v učebnicích literatury se však může pyšnit jen relativně malým kruhem věrných a trpělivých čtenářů.

Na druhé straně máme muže, který nepocházel z tak vysoké společnosti. Narodil se v sousední Itálii deset let po smrti Marcela Prousta, ale stal se také významným literátem. Umberto Eco byl nadaným romanopiscem, ale především jednou z největších osobností v oblasti sémiotiky. Jeho literárněvědné publikace, stejně jako studie z estetiky a lingvistiky, jsou nepostradatelnými zdroji pro studenty těchto oborů a přeloženy byly do mnoha světových jazyků. Tato díla jsou bohužel většině laické veřejnosti neznáma a stojí ve stínu autorových románů. *Jméno růže* je pravděpodobně nejslavnějším počinem Umberta Eca, který se dočkal, stejně jako *Swannova láska*, filmové adaptace s hvězdným obsazením (Sean Connery v hlavní roli). Eco byl profesorem, estetikem, filosofem, sémiologem, spisovatelem, osobností s mnoha čestnými doktoráty a státními vyznamenáními, která byla ceněna na každé univerzitní půdě, na které kdy přednášela. Přesto zůstal širší čtenářské veřejnosti známým spíše jen jako autor jednoho nebo několika románů.

Naše práce bude stát právě na díle těchto dvou mužů. Fascinováni teorií Umberta Eca o literárních lesích, otevřenosti díla a roli čtenáře a pohlcení příběhem lásky Swanna k Odette de Crécy, se pokusíme díla obou spisovatelů propojit a jako třetí pilíř k nim postavit filmové

zpracování látky od brilantního Volkera Schlöndorffa. To vše bude předmětem dalších stránek.

2. Čtenářův pohyb fikčním světem a jeho přístup k textu

2.1 Čtenář, jeho role a míra spolupráce v textech

čtenář, -e m. (čtenářka, -y ž.) 1. kdo čte; kdo rád čte, milovník čtení: č-i novin, románů, odborné literatury; č-i Jirásků; kniha pro malé, pro vyspělé č-e; pilný, pozorný č.; je velký č.; kartotéka č-ů vypůjčovatelů knih z knihovny; zast. prostý člověk z lidu, který četl a znal kroniky ap.: lidové písmáci a č-i 2. řidč. kdo umí (dobře) číst: nebyl valný č.; zast. č-i starší žáci, kteří už umějí číst. ¹

„Čtení: vnímání psané formy jazyka, rozumění psanému textu...“ ²

Role čtenáře je zvláštní už z podstaty své definice. Kdo je vlastně čtenář? Podle *Slovníku současné češtiny* a *Slovníku spisovného jazyka českého* je čtenář ten „kdo (rád) čte“. Mohli bychom tedy říci, že čtenář je někdo, kdo vykonává akt čtení a v ideální situaci z tohoto konání čerpá užitek. O aktu porozumění se v definici ale nepíše. *Encyklopedický slovník* pojímá definici trochu jinak. Pojem čtenáře není zastoupen vůbec, místo něho je zpracováno heslo „čtení“. Podle citovaného slovníku tento proces už ze své definice předpokládá vnímání a rozumění. O vykonavateli zde však není ani zmínka...

Už odmala jsme receptory textů. Rodiče nám předčítají pohádky, básničky a říkanky a my je vnímáme. Psaná podoba jazyka je pro nás zatím nedešifrovatelnou hádankou, mluvené slovo ale už chápeme a v hlavě se nám tak vykresluje vyprávěný příběh v plných barvách. (To, proč víme, co si představit pod pojmem „pes“, proč je tato fonetická forma v psaném projevu vyjádřena grafémy PES a ve světě odpovídá čtyřnohému savci, který je často chován jako domácí mazlíček, nechme stranou. Problémy sémiotiky jsou sice zajímavé, ale natolik obsáhlé, že by vydaly na řadu dalších prací a zasáhly do úplně jiného pole zkoumání.)

Ve škole pak zjišťujeme, že slova, kterým už rozumíme, se skládají z písmen, že slov je neuvěřitelné množství, že se dají kategorizovat, a pokud známe škálu písmen jakéhokoli jazyka, jsme schopni slova nejen vnímat, ale i tvořit. V této fázi se z nás poprvé v našem životě stává čtenář a - dovolme si v naší práci termín ještě specifikovat: „uvědomělý čtenář“. Na svou roli se totiž plně soustředíme. Uvědomujeme si ji, protože je nová a vyžaduje od nás notnou dávku pozornosti a snahy. Předčítání z čítanek před celou třídou si jistě vybaví

¹ Slovník spisovného jazyka českého. <http://ssjc.ujc.cas.cz/> [online]. [cit. 2016-12-31]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/>

² Jarmila Bachmannová, Petr Karlík, Marek Nekula a Jana Pleskalová (ed). *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Lidové noviny, 2002, s. 103

každý z nás, stejně jako nutnost přečíst si poté potichu celý text ještě jednou, protože pro samé soustředění na samotný akt čtení (správné vyslovování, vázání, intonaci, nepřeskakování řádků) jsme už nepostřehli význam textu. A pak přijde na řadu literatura, výuka o knihách a spisovatelích. Celá knihovna světa spolu s životy tvůrců. Literárním obsahům a jménům spisovatelů zasvětime několik dalších let. Číst umíme, naše role jako uvědomělého čtenáře se ale ztrácí. Činnost jsme již ovládli, nečiní nám problém číst nahlas, v duchu, číst pouze po povrchu podle klíčových slov. Akt, který vyžadoval naši pozornost, se zautomatizoval. Ocitáme se tak v období, kdy přečteme jakýkoli shluk písmen (jakmile umíme číst, není možné vidět nápis a neuskutečnit akt čtení), ale tuto činnost vykonáme mimoděk. Umění čtení, ze kterého jsme byli jako děti tak nadšení, když jsme ho pokořili, a byli jsme si ho plně vědomí, se stává něčím naprosto běžným a naše uvědomění jako nás-čtenáře, vykonávajícího akt čtení, se ztrácí.

Nabydeme někdy tohoto sebeuvědomění znovu? Tuto otázku už není tak jednoduché zodpovědět a v naší práci si dovolíme tvrdit, že je to uvědomění individuální a nedá se zobecňovat. Jsou lidé, kteří po vychození povinné školní docházky už knihu nevezmou do ruky. Nebudou číst „vyšší“ literaturu, ať se jedná o eseje, novely či romány. Budou vykonávat už pouze čtení, které si dovolíme pro naše potřeby nazvat čtením „konzumním“. Nápis na obchodech, popisy zboží v supermarketech či katalozích, úřední dokumenty, zprávy na internetu, televizní programy, „užité“ texty. Na druhé straně tady máme ale čtenáře, kteří odpovídají absolutní definici tohoto výrazu – „ti, již čtou rádi“. Kromě výše zmíněných způsobů čtení vykonávají ještě čtení jiné, můžeme snad říci „vyšší“ úrovně. Nazýváme ho čtením „estetickým“. Čerpají potěšení ze slov, z důvtipné výstavby vět, dovedně vystavěného příběhu a jdou i často za něj, až k životopisu autora, ke kritice konkrétního díla, až na dřeň samotné knihy a celé její ontologie. Mezi těmito dvěma literárními extrémy je samozřejmě velké množství čtenářů, kteří se pohybují mezi oběma póly a přiklánějí se k jedné či druhé straně. Role, které hrajeme ve funkci čtenáře, zkoumá ve svém díle Umberto Eco i řada dalších teoretiků. Budou předmětem této kapitoly.

Eco ve svém díle zakládá terminologickou dichotomii. Zavádí termíny *empirického* a *modelového čtenáře*, v protikladu k *empirickému* a *modelovému autorovi*. Zaměřme se v této kapitole právě na čtenáře, neboť autorovi se budeme věnovat dále v kapitole 2.4.

Nejdříve si musíme zodpovědět otázku, kdo vlastně tito čtenáři jsou.

Empirickým čtenářem jste vy, já, kdokoliv, kdo čte nějaký text. Empiričtí čtenáři mohou číst mnoha způsoby a neexistuje žádné pravidlo, které by jim předepisovalo jak číst, protože často berou text jako nádobu pro své vlastní vášně, které mohou přicházet zvnějšku, mimo text, anebo které v nich text náhodou probouzí.³

Empirický čtenář jsme tedy my, čtenáři-lidé. Čteme tak, jak se nám to právě zdá vhodné, jak se cítíme, bez jakýchkoli pravidel, protože neexistuje návod, který by nám nakazoval, jak číst texty „správně“, a o nic takového se ani nezajímáme. Čteme je pro zábavu, ze zájmu, čteme příběhy pro jejich konec z pouhopouhé zvědavosti, jak kniha skončí. Pasáže, které nás neupoutají, bez milosti přeskakujeme, do hlavních hrdinů promítáme sebe, svoje touhy, svoje nálady a představy. To nám samozřejmě nikdo nemůže zakázat, nicméně nejsme čtenářem, kterého kniha předpokládá, nejsme jejím „ideálním“ čtenářem. Knihu totiž používáme a do jejího světa nevstupujeme plně. Ve svých přednáškách, které souhrnně vyšly v češtině pod názvem *Šest procházek literárními lesy*, Eco tyto drobné prohřešky vysvětluje nadmíru jasně:

Pokud jste někdy ve stavu hlubokého zármutku sledovali nějakou komedii, dobře víte, že je těžké se v takovou chvíli u humorně laděného filmu bavit. To není všechno. Když pak stejný film vidíte náhodou po letech znovu, nemusí vám být do smíchu, protože každá scéna vám bude připomínat žal, který jste pocíťovali tenkrát poprvé. Jako empirický divák tedy budete tento film »číst« špatně. Ovšem vzhledem k čemu »špatně«? Vzhledem k typu diváka, který měl na mysli režisér, tedy diváka, který se rád směje a rád sleduje příběhy, které se ho osobně nedotýkají. Tento typ diváka (či čtenáře) nazývám modelový čtenář. Je to jakýsi ideální typ, kterého text nechápe jen jako spolupracovníka, ale snaží se ho zároveň tvořit.⁴

Samozřejmě nikdo vám nemůže zakázat, abyste použili nějaký text jako základ pro své snění. Děláme to často. Ovšem snění není veřejná věc. Vede nás k tomu, že se v lese vyprávění pohybujeme, jako by to byla naše soukromá zahrada. Musíme tedy dodržovat pravidla hry a modelový čtenář je ten, kdo chce takovou hru hrát.⁵

Modelovým čtenářem tedy nejsme my, kdo knihy „používáme“ a čteme je tudíž „špatně“, ale my, kdo si uvědomujeme svoji roli čtenáře a čteme knihy s tímto uvědoměním. Oproti tomu, jak je jasná kategorie empirického čtenáře, kategorie modelového čtenáře se u

³ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 16.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, s. 18.

Eca větvi jak obsahově, tak terminologicky. Tento typ čtenáře totiž existuje na dvou úrovních, jako *modelový čtenář prvního stupně (prvoplánový)* a *modelový čtenář druhého stupně*.

Prvoplánového čtenáře zajímá, laicky řečeno, „o čem to je“ a jak kniha skončí. V případě detektivních románů či povídek, kdo je vrahem, u knih z řad červené knihovny, zda spolu ústřední dvojice zůstane až do smrti. V našem životě tak přichází opět situace, kdy jsme si vědomi své role čtenáře. Rádi se uzavíráme do fikčního světa knihy. Pokaždé, když ji bereme znovu do ruky, noříme se do příběhu hlouběji, s nadějí, že nám před očima uplyne další proud událostí, ústřední historie se někam posune a my budeme zase vědět víc – o zápletce, o ději. Postavy se nám stávají nejlepšími přáteli, s každou stránkou je poznáváme lépe, je nám bližší jejich historie, psychologie, optika, známe jejich touhy, motivy, pohnutky. Máme své oblíbence, k některým postavám získáváme averzi, v nejvyostřenějších situacích se nám tají dech. S každým otevřením knihy se těšíme, že budeme zase o trochu blíže rozuzlení.

K tomu, abychom zjistili, zda Nero Wolfe dopadne pachatele nebo zda Elisabeth vezme nakonec pana Darcyho na milost, však nemusíme číst knihu několikrát. Užíváme si sice roli modelového čtenáře, ale stále jsme čtenářem prvního stupně. Každý text ale předpokládá i modelového čtenáře druhého stupně, čtenáře ideálního, absolutního. Naše uvědomění si role čtenáře je v tomto případě nejsilnější. Neuvědomujeme si totiž jen svou roli a příběh odehrávající se ve fikčním světě knihy, ale také autora samotného. Nikoli autora-reálnou postavu, autora Prousta či autora Austenovou, ale autora – tvůrce, který příběh napsal, sestavil jeho strukturu, návaznosti a který stojí za veškerou výstavbou příběhu – autora modelového. Pokud si ho nejen uvědomujeme, ale navíc také akceptujeme pravidla, která určil, sledujeme, jak staví text, následujeme jeho kroky, jsme vnímaví k jeho instrukcím a necháme se jím vést, pak se teprve stáváme modelovým čtenářem druhého stupně. Naší otevřeností a nasloucháním intencím modelového autora se pak rodíme jako ideální čtenář spolu s textem. (Přestože se nezabývá do takové hloubky čtenářem, tento typ v podstatě zmiňuje Tzvetan Todorov v *Úvodu do fantastické literatury*, kde popisuje jeden z jejích aspektů – konvenční ireverzibilitu času čtení. Zdůrazňuje následně i rozdíl mezi první a druhou četbou fantastické povídky a dopad na naše dojmy, jelikož „*při druhé četbě už identifikace vlastně není možná, četba se nevyhnutelně stává metačetbou: zaznamenáváme postupy fantastična, místo abychom podléhali jeho kouzlům.*“⁶)

⁶ Tzvetan Todorov. *Úvod do fantastické literatury*. Přeložil Vladimír Fiala. Praha: Karolinum, 2010, s. 78.

S podobným rozdělením nepracuje pouze Eco, ale např. i Wolfgang Iser nebo Seymour Chatman. Ten ve své práci *Příběh a diskurz* uvádí terminologické rozdělení *reálný autor – implikovaný autor x reálný čtenář – implikovaný čtenář*. K nim dále přidává kategorii vypravěče (na stranu autorů) a roli narativního adresáta (na stranu čtenáře), kterým se budeme věnovat, společně s kategorií autora, v kapitole 2.4. Pojetí čtenáře je nicméně u Chatmana podobné Ecovu:

Protějškem implikovaného autora je implikovaný čtenář – nikoli čtenář z masa a kostí, jako jsme já nebo vy, kteří sedíme ve svých obývacích pokojích a čteme knihu, nýbrž publikum postulované samotným narativem.⁷

Nestačí si však uvědomit, jakým typem čtenářem jsme, ale také, co všechno od nás text vyžaduje. Jakožto čtenář totiž s textem spolupracujeme, aniž si to musíme uvědomovat. Nemusí se jednat nutně o učenou spolupráci vysoké úrovně, která předpokládá např. hlubokou znalost metatextu nebo rozluštění jinotaje obratně skrytého mezi řádky. Spolupráce čtenář – text probíhá i na úrovni naprosto elementární. Musíme přistupovat na pravidla, která postulují určitý žánr. Vše, co není v textu explicitně řečeno, si domýšlíme a doplňujeme. Text je totiž nejen velmi „líný“, ale také velice děravý mechanismus, se kterým nutně musíme spolupracovat, aby nám dával smysl.

Právě toto domýšlení, doplňování a předpokládání skutečností, které jsou čitelné pouze mezi řádky, jsou jedním z našich hlavních úkolů jako čtenáře. Každý typ textu po nás vyžaduje jiný typ spolupráce, žádá si a také předvídá jiný typ čtenáře. Právě tyto požadavky jsou předmětem další kapitoly.

⁷ Seymour Benjamin Chatman. *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 156.

2.2. Otevřené a uzavřené texty, jak text předvídá čtenáře

V tomto smyslu bych chtěl hovořit o modelovém čtenáři nejen u textů, které nabízejí možnost zaujmout řadu stanovisek, ale i u textů, které počítají s velice disciplinovaným čtenářem. Jinými slovy, existuje modelový čtenář knihy *Plačky nad Finneganem*, ale také modelový čtenář jízdního řádu, a tyto texty vyžadují od každého z nich jiný způsob kooperace.⁸

Jakmile je text jednou napsán, může se dostat do ruky komukoli. Je pak na čtenáři, kterou cestou se jeho recepce vydá. Může text použít, může si ho jen přečíst, může se stát modelovým čtenářem druhého stupně. Na všech těchto úrovních ale musí s textem spolupracovat, ať už uvědoměle, či nikoli, a je také pouze na něm, do jaké míry se stane čtenářem, kterého text předpokládá.

Jedno z prvních pravidel, která musíme přijmout, jsou požadavky, které postulují daný žánr. Pokud přicházíme do kina, abychom zhlédli nový díl *Star Wars* ságy, musíme přijmout hned několik postulátů, včetně existence světelných mečů a Síly. Stejně tak musíme při četbě Tolkiena přijmout fakt, že Prsten disponuje velmi specifickou magickou mocí. Pokud přistoupíme k Prstenu s nedůvěrou vycházející z naší znalosti aktuálního světa, kde se jedná o zpravidla kovový kroužek nošený na prstu ruky, četba této dnes již kultovní trilogie skončí nezdarem. Přistupujeme tak na tichou dohodu s autorem. Respektujeme existenci jiných světů a druhů, kouzelných předmětů, přijímáme jako pravdivé vše, co tento narativní hlas do příběhu vkládá.

Kromě této důvěry, kterou po nás text a modelový autor vyžadují, jsou na nás kladeny i další nároky. V textu není nikdy popsáno vše. Popsat všechny vztahy, návaznosti, postavy a místa by bylo nejen neproveditelné, ale následně i nečitelné. Text předpokládá naši znalost světa a vztahů v něm a očekává, že prázdná, explicitně nepopsaná místa příběhu díky těmto znalostem zaplníme. Výslovně nám pak doplňuje jen ty informace, které jsou pro nás a pro příběh zásadní, buď proto, že se u nás jejich znalost nepředpokládá, nebo proto, že se od našich znalostí aktuálního světa zásadně liší. Naší kompetencí jako čtenáře je tyto prvky kombinovat, prázdná místa vyplňovat na základě našich vědomostí a poznatků a začleňovat je do rámce vyprávěného příběhu.

⁸ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 27.

Text je tudíž protkán prázdnými místy, mezerami, které je třeba zaplnit, a kdo jej pronesl, ten předpokládal, že zaplněna budou. Ponechal je prázdná ze dvou důvodů. Především proto, že text je mechanismus líný (nebo šetrný), žije z nadhodnoty smyslu, vkládané do něj příjemcem, a pouze v případech extrémního pedantství, extrémního didaktického úsilí nebo extrémní represivnosti se komplikuje redundancemi a následnými specifikacemi – a to až po mez, za níž jsou narušována normální konverzační pravidla. A za druhé proto, že jak postupně přechází od funkce didaktické k funkci estetické, text přenechává interpretační iniciativu na čtenáři, třebaže si obvykle přeje být interpretován s co největší jednoznačností. Chce, aby mu někdo pomáhal fungovat.⁹

Podrobněji o fikčních světech a jejich fungování bude pojednávat kapitola 2.5. Nejedná se však jen o zaplňování fikčního světa, ale i o obyčejné vyvozování vztahů ze základních gramatických struktur. Text předpokládá čtenářovu kompetenci jazyk dešifrovat a rozumět vztahům nejen na úrovni fikčního světa, ale i na rovině vět, syntagmat a slov. Jde o porozumění, které se nám může zdát přirozené a při procesu čtení ho ani nepostřehneme. Hluběji si ho ale můžeme uvědomit při čtení v cizím jazyce. Pokud nejsme na úrovni rodilého mluvčího, slova pro nás často nabývají „plnějšího“ významu, protože si je překládáme. To, co v rodném jazyce chápeme bezprostředně a samozřejmě, se stává v cizím jazyce překážkou, kterou je nutno zdolat, často jejím rozbořením a následným překladem.

Čtenář především musí aktualizovat vlastní encyklopedii tak, aby byl s to pochopit, že používání slova /tornare/ (vrátit se) v každém případě implikuje, že subjekt se předtím vzdálil (analýza této akce provedená v termínech gramatiky pádů se rovná přiřazení postulatů významu substantivům: kdo se vrací, ten se vzdálil; stejně jako neženatý je dospělá bytost mužského pohlaví). Po čtenáři je dále požadována činnost interferenční, aby z adverbativa /allora/ (tak) vyvodil, že Marie tento návrat neočekávala, a aby z determinace /raggiante/ (rozzářila se) zase vyvodil, že setrvala a netrpělivě očekávala jeho přítomnost a toužila po ní.¹⁰

Text tedy vyžaduje naši spolupráci na několika úrovních a předpokládá, že k němu budeme nějakým způsobem přistupovat. Neodvratně se tak blížíme i k poslední fázi naší spolupráce, kterou je pochopení a interpretace textu. Valéryho „*Neexistuje pravý smysl/význam textu*“ („*Il n'y a pas de vrai sens d'un text*“)¹¹ nám zde dává velký prostor k diskusi a zamyšlení. Má text bezpočet možných významů a skýtá neomezené možnosti interpretace? Je to jen jeden z možných výkladů tohoto výroku. Každý text můžeme podrobit nepřebornému množství výkladů, nicméně některé texty jsou k takové manipulaci vhodnější,

⁹ Umberto Eco. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010, s. 68.

¹⁰ *Ibid.*, s. 6.

¹¹ Variété III / Paul Valéry: Au sujet du «Cimetière marin». <http://gallica.bnf.fr> [online]. Paris: Gallimard, 1936 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k939071t/f84.item>, str. 74

než jiné, stejně jako některé výklady se nám zdají relevantnější než ostatní. V tomto smyslu zkoumá Eco různé typy textů, které dělí podle toho, zda se jedná o texty „otevřené“, nebo „uzavřené“. V závěru ale podle našeho názoru záleží vždy jen na nás jako na čtenáři a na tom, zda se vrhneme z pole interpretace do divokých vod nadinterpretace:

Pokud bychom se nechtěli řídit přáním autora, mohli bychom papouška podrobit dalším interpretacím. Například: mezi předčasně zestárlým spisovatelem a řádně zestárlou Félicité jsou skryté paralely. Kritici si brousí skalpely: oba, Gustav i Félicité, jsou samotáři; život obou poznamenala ztráta; ač oba naplňuje smutek, ani jeden se nevzdává. Ti, kdo chtějí jít ještě dál, naznačují, že událost, kdy stařenu srazí na silnici do Honfleuru poštovní dotazník, je skrytá narážka na Gustavův první epileptický záchvat, který ho stihl na silnici poblíž Bourg-Achardu. Tak nevím. Jak hluboko pod hladinou smí být narážka skrytá, aby se nad ní nadobro nezavřela voda? ¹²

Některé texty dle Eca velmi represivně vymezují okruh svých čtenářů a na rovině interpretace se jeví velice uzavřeně. Předpokládají své vymezené publikum a nedávají mu příliš prostoru k volné spolupráci. Některé naopak předpokládají široké publikum, které si bude chtít užít hru asociací, hledání významů, a modelový autor k tomu čtenáře dokonce vede a vybízí. Koncept otevřeného a uzavřeného díla u Eca zpochybňuje Klára Nečaská ve své recenzi „Hledání dokonalého čtenáře Umberta Eca“, uveřejněné v *Aluzi* 3/2010,¹³ a v některých bodech s ní nelze souhlasit. Eco skutečně postrádá hlubší argumentaci, přesvědčivější příklady a některá stanoviska jsou matoucí, např. když díla represivní s pevně vymezeným okruhem čtenářů označí za uzavřená, ale o otevřených *Plačkách nad Finneganem* tvrdí, že předpokládají ideálního čtenáře postiženého ideální nespavostí, který musí nutně splňovat další obsáhlé požadavky, jakými jsou perfektní znalost angličtiny a velmi rozsáhlé lexikum, což se za vymezený typ čtenáře jistě pokládat dá. Nečaská ve svém článku zmiňuje ještě několik aspektů této teorie, které by stály za bližší prozkoumání a dovysvětlení ze strany autora, v naší práci jsme se ale rozhodli nezabředávat hlouběji do kritiky Ecova díla a čtenáře tak odkazujeme přímo na zmiňovaný článek.

S Ecem souhlasíme v tom, že některé texty vymezují okruh svých velmi specifických čtenářů, a některé texty nepředpokládají publikum tak vymezené. Nemyslíme si ale, že tato vlastnost textu je neodmyslitelně spjata s tím, zda je text otevřený, či uzavřený. Velmi uzavřený text může být čten a interpretován i širším publikem a může se otevřít a podlehnout

¹² Julian Barnes. *Flaubertův papoušek*. Vydání druhé. Přeložil Miloš Urban. Praha: Odeon, 2016, s. 15.

¹³ Klára Nečaská. Hledání dokonalého čtenáře Umberta Eca. *Aluze* [online]. 2010, (3), 1 [cit. 2016-12-31]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2010_03/09e_recenze.php

jiné interpretaci, ať už z čtenářovy neznalosti či škodolibosti a naopak - i otevřený text, který čtenáři dává větší prostor a pobízí ho k interpretační aktivitě, může vyžadovat své velice specifické publikum, ale také může být přečten pouze jedním způsobem, protože se dostal do rukou někomu, kdo na takovou míru spolupráce nebyl připraven nebo i kompetenčně vybaven. Jak se v rámci této teorie postavíme třeba ke skupině Oulipo a *Stylistickým cvičením* Raymonda Queneaua? Kniha, kterou by pravděpodobně Eco zařadil mezi texty otevřené, dle našeho názoru postuluje publikum velmi specifických vlastností a kompetencí, a pokud se dostane do ruky prvoplánovému modelovému čtenáři, její krása bude v jeho očích pravděpodobně krutě nedoceněna.

Každý z textů tedy po svém čtenáři vyžaduje jiný stupeň spolupráce a jinou míru kompetence. Nikdo ale nemůže zaručit, že se text určený jedné skupině čtenářů nedostane do rukou čtenářům skupiny druhé. I uzavřený text se v nesprávných rukách může dočkat svého, i když poněkud násilného, otevření k různým výkladům.

Kdo tedy určuje otevřenost či uzavřenost daného textu? Empirický autor? Modelový autor a text sám? Čtenář?

Empirický autor to být nemůže. Je pouze rukou a myslí, která stvořila modelového autora. Jeho původní intence může být samozřejmě zajímavá, ale pro čtenáře je nevystopovatelná. Pokud bychom chtěli dohledat původní záměr, musel by ke každé knize vycházet podrobný autorův komentář. Dovolíme si ale tvrdit, že by to k ničemu nevedlo. Možná je to přístup nabubřelý, ale osobně nemáme žádnou chuť zjišťovat, co vedlo Gustava Flauberta – empirického autora – k napsání *Paní Bovaryové* a jak by se podle něho měla kniha chápat. Užíváme si knihu jako takovou. Vychutnáváme si strategii, kterou nás modelový autor vede k závěru, a nechceme mít externě připravený návod k porozumění (výjimkou jsou pravděpodobně studenti, kteří jsou ze strany vyučujících dodnes obtěžováni otázkami typu „co tím chtěl autor říct“). Není snad moc troufalé tvrdit, že podobné instrukce by se zdráhala vydat i valná většina autorů. Proč omezovat své čtenáře v tom, jak mají dílo chápat?

Vychází tato otevřenost či uzavřenost z textu samotného? Rozhodně se můžeme s Ecem shodnout na tom, že některé texty se jeví uzavřenějšími, než jiné. Jak ale sám napsal:

„Není nic otevřenějšího než uzavřený text.“¹⁴

Je pravdou, že následně zmiňuje nutnost jeho otevřenosti důsledkem vnitřní iniciativy a využitím textu, ne poddáním se jeho manipulaci. O spolupráci mluví jako o činnosti textem podnícené, tento přístup ale má svá úskalí. Pokud vezmeme v potaz různé typy textů, např. zástupce tzv. *Harlekýnek*, a naproti nim postavíme *Božskou komedii*, můžeme s Ecem souhlasit. Milostné příběhy (většinou velmi špatně napsané) jsou určeny pro skupinu žen, které se chtějí romanticky zasnít. Otevřenost textu jako takového k jiným interpretacím je minimální. Oproti tomu *Božská komedie* nebo třeba *Jméno růže* nepostulují tak přísně svého adresáta a možnosti jejich výkladů jsou široké. Co ale knihy, které nejsou tak silně vyhraněné? Co když budeme chápat *Nebezpečné známosti* ne jako fiktivní román v dopisech, ale jako sbírku skutečné dobové korespondence? Nebyli bychom ostatně ani první. A co když se zarytému hyperrealistovi dostane do ruky *Román o růži*?

Každý text by měl do určité míry počítat se svým čtenářem a pomocí své strategie ho vést a usměrňovat tak, aby k takovýmto omylům nedocházelo. Ne vždy se tak ale zjevně děje. K podobnému nepochopení může dojít z několika důvodů: text odhadl čtenáře špatně a jeho strategie je příliš volná, čtenář je škodolibý nebo málo/až příliš kompetentní, část textu byla vytržena ze situačního kontextu a dostala se do kontextu situace jiné (výrok „sovy nejsou, čím se zdají být“, je dokonale srozumitelný pro fanoušky Davida Lynche, pokud je ale pronesen před studovaným ornitologem, může působit zmatečně).

Pokud text obsahuje místa, která čtenáři umožňují interpretační pružnost, je pak už pouze na něm, jak své role využije, či zneužije. Pokud se čtenář ze zvědavosti, neznalosti, poťouchlosti či pouhé hravosti rozhodne jít mírně za hranu (až tam, kam mu smysl textu s trochou fantazie dovolí), je velmi obtížné určit, zda se jedná o interpretaci (i když hraniční a pro mnoho lidí již méně akceptovatelnou, než interpretace tradiční) nebo o použití či zneužití textu. Nedovolili bychom si (na rozdíl od Eca) tvrdit, že se jedná o násilí, a tyto modality nás nezajímají. Násilí předpokládá, že text by se bránil fakticky, bránil by se svou strategií. Pokud nám ale tento typ čtení umožňuje, může být sice naše interpretace považována za svéráznou (což je ale vždy dojem subjektivním), ale dokud ji nějaká část textu absolutně nevyloučí či nepopře, je přijatelná. Navíc právě tyto extrémní interpretace nás nutí ponořit se do textu znovu a ještě více a sledovat jeho strategii s cílem ověřit, zda tento typ výkladu text skutečně

¹⁴ Umberto Eco. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010, s. 74.

umožňuje. Čtení se tak stává opět jiným a interpretační hranice textu dostávají novou a přesnější podobu.

2.3. Fikční texty a autobiografie

„Někdy mě tak napadá, jestli by vůbec pan Goose s tím, co dělám, souhlasil.“¹⁵

Tuto památnou větu prohlásí Ed Winterton, Američan, který se v knize *Flaubertův papoušek* objevuje jako samozvaný životopisec Edmunda Gossea. Podle našeho názoru by si ji měl položit každý životopisec a každý kritik či profesor literatury, který se dopustí fatálního omylu tím, že zamění empirického autora s autorem modelovým nebo výtvar modelového autora vysvětluje či vztahuje k životu autora empirického.

S životopisem se dá udělat to samé. Vlečná síť se naplní, životopisec ji vytáhne na palubu, roztřídí úlovek, něco hodí zpátky, něco uskladní, zbytek rozporcuje a prodá. Ale zvažte, co všechno se mu chytit nepodaří; toho je vždycky mnohem víc. Tlustý, vážený a ctěný životopis pak stojí na polici jako nějaký ctihodný vašnost; s životem za šilink koupíte všechna fakta, s životem za deset liber i všechny hypotézy. Ale pomyslete na vše, co uniklo, co zmizelo v nenávratnu spolu s posledním výdechem pojednávané osobnosti. Jakou šanci by měl i ten nejprohnanější životopisec, kdyby předmět jeho zkoumání věděl, co se na něj chystá, a rozhodl se, že se trochu pobaví?¹⁶

Této chyby se odborná veřejnost již naštěstí nedopouští, nicméně u laického publika se jedná o celkem častý jev. Pro pochopení textu není nutné znát z paměti autorovu biografii, protože dílo žije vlastním životem a není výtvozem autora empirického, ale modelového. Naš empirický autor, autor – člověk, samozřejmě mohl být svými životními zážitky ovlivněn a tomu může odpovídat i strategie modelového autora. Může, ale také nemusí. Charles Perrault nemusel zažít setkání s mluvícím vlkem, stejně jako nemusel být Nabokov pedofilem, aby mohli napsat to, co napsali. Důkazem je prohlášení posledně zmíněného autora pro BBC v 60. letech:

Lolita je mou oblíbenkyní. Byla to má nejtěžší kniha – s tématem tak vzdáleným, tak cizím mému citovému životu, že mi způsobilo velké potěšení, že jsem musel vyvinout všechn svůj talent, abych ji přivedl k životu.¹⁷

¹⁵ Julian Barnes. *Flaubertův papoušek*. Vydání druhé. Přeložil Miloš URBAN. Praha: Odeon, 2016, s. 43.

¹⁶ *Ibid.*, s. 42.

¹⁷ NABOKOV: MY MOST DIFFICULT BOOK. In: *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-12-31]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8171K40pJho>: „[...] *Lolita* is a special favorite of mine. It was my most difficult book – the book that treated of a theme which was so distant, so remote, from my own emotional life that it gave me a special pleasure to use my combinational talent to make it real.“

Sám jeden z autorů se tak distancuje nejen od toho, že bychom mohli jeho vrcholné dílo vyvozovat z jeho života, ale i od toho, že by některá z jeho postav měla předobraz v aktuálním světě.

Jedinou oblastí, kde se mohou (a musejí) setkat postavy autora empirického a modelového, jsou autobiografie.

Poměrně jasně a jednoduše definuje roli autora-vypravěče v narativních literárních textech Hana Loucká v knize *La communication verbale et le texte*. Reálnou autobiografii popisuje následovně:

Vypravěč vypráví svůj vlastní příběh v „já“ (vypravěč-autor, vypravěč-postava), vypravěč se prolíná tu s autorem - osobou, tu se zosobňuje jako vypravěč - postava v postavě z minulosti, např., M.Pagnol, *Tatínkova sláva...*¹⁸

V případě autobiografií je více než kdy jindy důležitá dohoda mezi čtenářem a autorem ohledně pravdivosti toho, co autor říká.

Literární jazyk je jazyk konvenční, kde není zkouška pravdivosti možná: pravda je vztah mezi slovy a věcmi, které tato slova označují; jenže v literatuře tyto 'věci' neexistují. Naproti tomu zná literatura požadavek platnosti či vnitřní koherence... v textu vlastně nemůže být podrobeno zkoušce pravdivosti pouze to, co je dáno jménem autora; slova postav mohou být pravdivá nebo nepravdivá tak jako v každodenním diskurzu... Problém se stane složitějším v případě vypravěče-postavy, vypravěče, jenž mluví v první osobě.¹⁹

Citovaná pasáž Tzvetana Todorova se sice vztahuje k fantastické literatuře, které z mnoha důvodů vypravěč-postava vyhovuje, ale nastiňuje i obecné pravidlo pravdivosti v literárním díle. Zatímco v reálném světě je princip pravdivosti možný a snadno ověřitelný, ve světě fikčním je tato zkouška možná, jen pokud vychází z fikčního světa a textu samého. Přijímáme to, že autor nám říká pravdu, a musíme mu bezmezně důvěřovat, protože možnost ověřit pravdivost jeho výroku chybí. Jediný mechanismus, který může autorova slova zpochybnit, je text sám. Pokud čteme *Letopisy Narnie*, za jeden z nevyvratitelných faktů považujeme existenci tajemné skříně v jednom z pokojů. Pokud se na dalších stránkách

¹⁸ Hana Loucká. *La communication verbale et le texte: analyse linguistique de textes*. Praha: Karolinum, 2010, s. 66: „Le narrateur raconte sa propre histoire en je (narrateur-auteur, narrateur-personnage), le narrateur se confond tantôt avec l'auteur-individu, tantôt il s'identifie comme narrateur-personnage au «personnage» d'antan, p.ex., M.Pagnol, *La Gloire de mon père...*“

¹⁹ Tzvetan Todorov. *Úvod do fantastické literatury*. Přeložil Vladimír Fiala. Praha: Karolinum, 2010, s. 73.

dozvíme, že pokoj byl prázdný a stála v něm pouze stará lavice, autorova důvěra i koherence textu budou narušeny. Jakékoli jiné externí prostředky k prověření pravdivosti chybějí a tato pravdivost bude moci být prověřena vždy a pouze jen v textu.

Toto pravidlo ale platí, jak jsme si již řekli, jen u fikčních textů. V případě autobiografií je situace poněkud složitější ve všech směrech. Nejenže důvěra vložená do pravdivosti autorových slov je zde ještě přirozenější, ale pravdivost textu je ověřitelná i mimotextovými prostředky. Pokud budeme číst *Paměti ze záhrobí*, jsme schopni řadu údajů ověřit. Pokud bychom v knize narazili na to, že se Chateaubriand prezentuje jako jedináček, bude naše zmatení a překvapení ještě větší, než pokud by se nám totéž stalo ve světě absolutní fikce, protože si sice nemusíme být vědomi přesného počtu spisovatelových sourozenců, ale jsme si vědomi existence jeho milované sestry Lucile. Jako čtenář se budeme cítit právem podvedeni. Na druhou stranu nám ale autor může lhát v řadě věcí, u kterých nám chybí možnost ověření na základě znalostí z reálného světa. Pokud nám autor ve své autobiografii bude tvrdit, že každou neděli v pět hodin odpoledne popíjel kávu a četl noviny, musíme tento jeho zvyk pokládat za pravdivý a pravdivým pro nás zůstane až do doby, než se objeví svědectví autorova přítele, že každou neděli v pět hodin odpoledne spolu chodili hrát kulečnick a pili whisky. Poté se literární historici vrhnou do víru pramenů a budou pátrat po důkazech potvrzujících první či druhý výrok.

Jestliže situace s autobiografiemi je složitá, zamysleme se nad životopisy, které jsou z pohledu důvěryhodnosti ještě obtížnější. Nejenže musíme spoléhat na relevantnost a pravdivost informací, které pro nás o autorovi sesbíral jiný autor, ale pusťme se ještě dál. Autor biografie (říkejme mu Autor II) musí vkládat stejnou důvěru v autory svých informačních zdrojů (říkejme jim Autoři I). Ti všichni pak musejí uzavírat stejnou smlouvu o důvěře se samotným objektem zájmu, jehož životní cestu se rozhodli písemně zaznamenat, tedy s Autorem 0. Můžeme jen doufat, že žádný z autorů (na žádné z úrovní) nebyl tak „prohnaný“, že by se této své role rozhodl zneužít a udělat si ze čtenářů svého životopisu dobrý den.

2.4. Naratologie: Vztah „Autor – vypravěč – hlavní postava“

Proč nás dílo nutí štvát se za jeho autorem? Proč ho nemůžeme nechat na pokoji? Proč nám nestačí knihy? Flaubert chtěl, aby stačily; jen málo spisovatelů víc věřilo v objektivnost psaného textu a přikládalo menší váhu autorovi. A přece se neposlušně ženeme dál za podobou, tvář, podpisem, sochou z 93% mědi a fotografií z Nadarova ateliéru, cárem oděvu či odstřiženou kadeří. Čím to, že nás relikvie tak rozpalují? Myslíme se, že zbytky po něčím životě skrývají nějakou doplňující pravdu? ²⁰

Autoři... Postavy často zbožšťované, pronásledované literárními fanatiky, kteří studují do nejmenšího detailu jejich životy. Celý svět je poset místy, která vábí knihomoly a nadšence, ať už se jedná o místa z příběhů (tuto problematiku budeme probírat v následující kapitole), hroby autorů nebo muzea, která jsou jim zasvěcena. Ani tito samozvaní literární vědci ale nemají cestu svého bádání posetou růžemi. Pokud bychom se rozhodli sesbírat signifikantní předměty ze života vybraného autora, dopadlo by to asi obdobně, jako kdybychom se rozhodli obejít svatá místa a shromáždit veškeré relikvie světců. Mohli bychom totiž zjistit, že těchto předmětů je více, než by mohl v rámci jednoho života autor či světec potřebovat. Zábavně to dokresluje následující pasáž:

Pak jsem ho uviděl. Na vysoké skříni se i zde krčil papoušek. Také jasně zelený a podle dozorkyně a cedulky na bidýlku znovu týž, kterého si Flaubert vypůjčil v rouenském muzeu, když psal *Prosté srdce*... O otázce pravosti jsem se zmínil před dozorkyní a ta pochopitelně stála na straně svého papouška a sebezjistě vzala v pochybnost tvrzení muzea Hôtel-Dieu. Napadlo mě, zda někdo zná pravdu a zda na ní záleží ještě někomu jinému, než mne, který unáhleně přisoudil důležitost tomu prvnímu. ²¹

Jenže co máme jako čtenáři z tohoto honu? O literárních toulkách po stopách autorů vycházejí celé publikace. Zavedou nás na místa, kde autor žil, ukážou dům, kde vyrůstal, školu, kam chodil, zavedou do muzea, kde nalezneme vše od jeho knihovny až po pantofle. Pokud se zajímáme o autorův život a snažíme se přiblížit se jeho osobnosti, může se jednat o prvky, které budeme považovat za zajímavé, a pomohou nám přiblížit se zase o něco víc životu našeho oblíbeného velikána. Na jeho tvorbu ale tyto aspekty jeho reálného života nebudou mít žádný vliv, jsme totiž stále postavení před život autora empirického.

²⁰ Julian Barnes. *Flaubertův papoušek*. Vydání druhé. Přeložil Miloš URBAN. Praha: Odeon, 2016, s. 9.

²¹ *Ibid.*, s. 20.

Tyhle vědomosti nám ovšem nepomohou rozhodnout, zda měl Kant pravdu, když zvýšil počet kategorií z deseti na dvanáct, či zda je Dábel v těle mistrovským dílem (bylo by, i kdyby je Radiguet napsal v sedmapadesáti).²²

Vztah autor – vypravěč – hlavní postava jsme již nastínili v předešlých kapitolách. Víme tedy, že nelze směřovat postavu autora empirického s autorem modelovým. Tato narativní strategie, styl, tichý hlas, který nás vede příběhem, je rozpoznatelný i napříč díly jednoho autora. Guy de Maupassant vždy zůstane jako empirický autor jednou osobou, narozenou 5. srpna 1850, Tourville-sur-Arques, tím samým reálným individuem, které vyrůstalo v Normandii a jehož matka se přátelila s Flaubertem. Modeloví autoři *Kuličky*, *Miláčka* nebo *Slečny Fifi* jsou ale různými narativními hlasy a nejsou jednou a toutéž entitou. Jedná se o tři rozdílné strategie, tiché hlasy, které nás vedou třemi rozdílnými příběhy, jež se jim rodí pod pomyslnými rukama. Na rozdíl od ostatních účastníků naší literární zkušenosti o nich také nemáme žádné informace, neboť nedisponují hlasem a my je rekonstruujeme pouze a jen z příběhu. Vypravěč a hlavní postava jsou poté elementy, které mohou, ale také nemusejí, být identickými. S vypravěčem pracuje ve svém díle obsáhleji Chatman:

Přítomnost vypravěče se odvozuje z čtenářova vědomí nějaké prokazatelné komunikace. Jestliže publikum cítí, že je mu něco vyprávěno, pak to předpokládá vypravěče... Domnívám se, že vypravěče, vysílající zdroj, je nejlepší chápat jako spektrum možnosti sahající od vypravěčů nejméně slyšitelných k těm, kteří jsou slyšitelní nejvíce.²³

Chatman staví na okraj své teorie také alternativy přímého vnímání děje, které nevyžadují prostředníka. Problematice těchto případů, jakými jsou například balet nebo divadlo, budeme ale věnovat zvláštní pozornost v poslední kapitole. Máme tedy prostředí se čtenářem, který cítí, že je mu něco vyprávěno – prostředí, které předpokládá narativní strategii, u Eca ztotožňovanou s modelovým a u Chatmana s implikovaným autorem. Tyto podmínky pak postulují postavu vypravěče, jehož síla hlasu se různí dílo od díla, a který může, ale také nemusí být přítomen. Chatman původní dichotomii *reálný autor/čtenář* x *implikovaný autor/čtenář* ve svém díle doplňuje právě o postavu *vypravěče* (na straně autora) a aby byla struktura teorie vyvážená, dodává na stranu čtenáře entitu *narativního adresáta* a tvoří tak kompletní terminologickou trichotomii. Postavu vypravěče pak podrobuje zkoumání

²² Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 20.

²³ Seymour Benjamin Chatman. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 153.

z čistě kvantitativního hlediska – podle počtu prvků, které definují míru jeho slyšitelnosti v příběhu.

„Důležitější než rozřídění vypravěčů podle typů je identifikace prvků, které signalizují různé stupně jejich slyšitelnosti.“²⁴

Jako klíčová složka této teorie se objevuje výskyt nepřímé a polopřímé řeči, ale také hlediska postav (či omezení hlediska na postavu jedinou). Nejněslyšitelnějším hlasem je vypravěč „nevyprávěného příběhu“, tak skrytý v diskursu, že ani nepostřehneme, že je přítomen. V opozici potom stojí vypravěči téměř křičící, vypravěči explicitní, kteří interpretují nepřímo myšlenky literárních postav a vystupují tak jako prostředníci jejich duševních stavů a myšlenkových pochodů. Tento hlas vypravěče se poté ale nesmí mísit s vnitřním hlasem postavy samotné, např. v případě vnitřních monologů. Oblast řečových aktů v rámci literárního pole je složitá a není nesnadné se v ní ztratit. U každého příběhu je poté více než vhodná analýza narativu, která nám umožňuje rozlišit mezi hlasy vnějšími a vnitřními a odlišit tak přímé a nepřímé formy sdělení.

²⁴ Seymour Benjamin Chatman. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 206.

2.5. Fikční svět a reference aktuálního světa, hranice, fikční entity

Znamená to, že fiktivní světy parazitují na světě reálném. Neexistuje žádné pravidlo, které by předepisovalo, kolik smyšlených prvků může v díle být... Ale všechno, co text explicitně nepojmenovává či nepopisuje jako odlišné od toho, co existuje ve světě reálném, musíme chápat jako odpovídající zákonům a podmínkám skutečného světa.²⁵

Při četbě každé knihy přistupujeme na tichou dohodu s autorem a přijímáme jeho výroky jako pravdivé. Tento fakt je základem naší čtenářské zkušenosti a nemluví o něm ve své práci pouze Eco, ale mezi jinými i Kendall Walton ve své teorii „uvěznění v příběhu“, protože „se necháme přesvědčit, přinejmenším na chvíli a alespoň částečně, o existenci Anny Kareninové a o pravdivosti toho, co se o ní v románu praví“.²⁶ Nepozorujeme tedy osudy postav zvenčí, jako by byly před námi na jevišti a my byli jen diváky jejich osudu, ale ocitáme se lapeni uvnitř příběhu, uzavřeni do jejich fikčního světa, který se pro nás během čtení stává světem skutečným.

Popsat celý fikční svět do nejmenšího detailu by bylo složité, vyčerpávající a sepsání a následná četba by nebyly ani v silách autora, ani čtenáře. Veškeré mezery fikčního světa tak zaplňujeme našimi znalostmi světa aktuálního, z jehož fungování a pravidel vycházíme. Musíme věřit autorovi, že nás o všech odlišnostech informuje, a naopak musíme světu vycházet vstříc a tam, kde odlišný není, ho musíme aktualizovat na základě našich znalostí. Požadavky na naši spolupráci jsou v tomto směru ovlivněny zásadně typem literatury, které jsme se rozhodli věnovat náš čtenářský čas. Pokud bereme do ruky *Den Triffidů*, vyžaduje po nás kniha určitý stupeň důvěry v autora a větší míru naší obraznosti. Musíme věřit existenci záhadných rostlin, které ohrožují lidstvo, a světu, v němž lidé přišli o zrak. Fikční svět se tak bude řídit pravidly, která sestavil modelový autor a která musíme přijmout. Pokud ale není explicitně řečeno, že jsou v tomto světě např. všechny budovy trojstěnné a stojí na kuří nožce, budeme jakožto čtenáři všechny domy v příběhu logicky aktualizovat na základě naší znalosti aktuálního světa a toho, na jaký typ domů jsme zvyklí.

Abychom mohli vůbec hovořit o fikčních světech, jejich entitách, zkoumat sémantiku fikce a přistupovat k nim z tohoto hlediska, vycházíme opět z teorie Umberta Eca a jeho literárního výzkumu. Dovolíme si tak zanedbat teorie typu klasického segregacionismu, podle

²⁵ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 111.

²⁶ Thomas G. Pavel. *Fikční světy*. Přeložil Hynek Zykmond. Praha: Academia, 2012, s. 83.

kterého neexistuje univerzum diskurzu vně reálného světa, a opomeneme tak teorii Russellovu (odmítnutí jakéhokoli ontologického statusu neexistujícím individuím) i studii Gilberta Ryla, jenž je sice umírněnější, nicméně stejně nenechává „žádné metafyzické reziduum, které by dlelo v ontologické zemi nikoho“.²⁷

O poznání blíže našemu východisku je teorie Alexise Meinonga a z ní vycházející Terence Parsons, který:

[...] rozlišuje mezi původními postavami či předměty pocházejícími z daného příběhu, přesídlenými předměty a zástupnými předměty. Původní předměty lze extranukleárně popsat jako vymyšlené či stvořené autorem textu, tak jako byl pan Pickwick stvořen Dickensem. Přesídlenci do daného textu přicházejí odjinud, ať z reálného světa (St. Martin's-le-Grand a Londýn), nebo z jiných textů (Quijote v Avellandově plagiátorském pokračování Cervantesova románu, Ifigenie v Racinově tragédii, doktor Faust v různých textech o něm pojednávajících). Zástupné předměty jsou fikčními protějšky skutečných předmětů v těch fikčních textech, jež podstatně modifikují jejich popis: lze tudíž tvrdit, že Balzakovy romány popisují Paříž, která se v jistém smyslu liší od skutečného města. Samozřejmě, považujeme-li Paříž v Dívce se zlatýma očima za zástupný předmět, nemůžeme ji zároveň považovat za přesídlený předmět. Toto rozhodnutí se odvíjí od našeho pohledu na mimésis a realismus a od našich znalostí o extratextuálních entitách.²⁸

S poslední částí této teorie se v naší práci úplně neztotožňujeme. Jsme schopni akceptovat přesídlence na úrovni postav v rámci intertextových skutečností (Faust, Quijote), ale ne co se týče toponym aktuálního světa. Přesídlení fiktivních entit, které jsou individualizované pouze v rámci fikčního světa a v aktuálním světě nemají referenci, je něco jiného než využívání reálií aktuálního světa a jejich přemístování do světa fikčního. Jméno Lancelot je designátorem rytíře z družiny krále Artuše a přestože nečerpá svoji referenci než samo ze sebe, nikoli v historických pramenech aktuálního světa, disponuje určitým souhrnem vlastností a atributů, které jsou nám známy, a ve světě literárním je možný jeho přesun z díla do díla (*Lancelot aneb Rytíř na káře – Lancelot v próze – filmové zpracování látky Johnem Boormanem v jeho Excaliburu*). Londýn v kontextu anglických reálií je pro nás ale jiným městem než Londýn Jamese Bonda. Takový pohyb reálných míst mezi světy v rámci naší teorie možný není. Pokud bychom toponyma považovali pouze za přesídlence, u kterých dochází k víceméně volné transpozici na spojnici mezi světem aktuálním a fikčním, byla by pak naprosto oprávněná námitka Ecova čtenáře, který ho vyslýchá ohledně toho, proč 24. června 1984 Casaubon neviděl na rohu ulice Réaumur vypuknuvší požár.

²⁷ Thomas G. Pavel. *Fikční světy*. Přeložil Hynek Zykmond. Praha: Academia, 2012, s. 34.

²⁸ *Ibid.*, s. 51

Ve skutečnosti parazitují fiktivní světy na světě reálném, v podstatě jsou ovšem „malými světy“, které vydělují většinu toho, co víme o reálném světě, a umožňují nám soustředit se na konečný, uzavřený svět, velmi podobný tomu našemu, ale ontologicky chudší.²⁹

Literatura je nekonečnou studnicí světů. Jsou to světy podobné našemu, i na míle vzdálené, světy hluboké minulosti, současných příběhů nebo více či méně daleké budoucnosti. Světy, jimiž nás provází modelový autor a které poznáváme lépe a lépe, větu po větě během naší četby. Mají svá pravidla, jsou osídleny různými typy postav a platí v nich určité zásady. Jedno však mají společné – jsou popsány a zabydleny jen velmi omezeně, nebo lépe – my jako čtenáři jsme o nich jen velmi omezeně zpraveni modelovým autorem. Jakožto modelový čtenář prvního stupně si tento fakt pravděpodobně nikdy neuvědomíme, jako modelový čtenář druhého stupně ale podvědomě tušíme, do jaké míry si fikční svět musíme v průběhu četby doplňovat. Jestli je ale fikční svět ontologicky chudší nebo ne, si netroufáme tvrdit. Pojdme se na tuto problematiku podívat blíže: Eco ve svém díle často vychází z příkladu *Červené Karkulky*. Zůstaňme pro naše záměry tedy u něj. Tento fikční svět je zabydlen holčičkou, její maminkou, babičkou, vlkem a myslivcem. Fabule a syžet jsou jasné: Maminka pošle holčičku s výslužkou za nemocnou babičkou, holčička jde lesem, potká vlka, ten ji ošálí, předběhne, dorazí k babičce jako první, babičku sežere, na holčičku počká v babiččině posteli, aby ji mohl také zkonzumovat, a nakonec je rozpárán myslivcem. Dostáváme se zde ale k jádru problému. Stejně, jako si Červenou Karkulku představíme každý jinak, na základě našich vnitřních předpokladů, jak by měla vypadat roztomilá malá holčička, tak si i jinak představíme např. koš, ve kterém nesla bábovku a další pochutiny. Vycházíme zde ale nejen z referencí aktuálního světa, ale i z našich osobních zkušeností a znalostí. Proto se budou představy o Karkulce i o koši různit čtenář od čtenáře. Tímto způsobem si ale nedomyšlíme jen explicitně popsané, ale i nevyřčené komponenty fikčního světa. Pokud je napsáno, že holčička jde lesem, není třeba podrobného popisu, abychom si domysleli, že v lese budou stromy, kmeny, pěšina... Zůstane ale naše obrazotvornost u toho? Někdo si představí les jehličnatý, někdo smíšený, někdo s borůvkám, houbami, lesními zvířaty, ptáky, cestu temnou, les prostoupený paprsky slunce...

²⁹ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 114.

Zdá se tedy, že čtenáři musí vědět o skutečném světě mnoho, aby jej mohli brát jako správný základ světa fiktivního. Zde však stojíme tváří v tvář nepříjemnému dilematu. Na jedné straně – jelikož jde o příběh jen několika postav, většinou v dostatečně vymezeném čase a místě – můžeme na smyšlený svět nazírat jako na malý svět nekonečně omezenější než svět reálný. Na druhé straně – jelikož k reálnému kosmu (který tu slouží jako základ) dodává nějaké postavy, vlastnosti a události – jej můžeme považovat za větší, než je svět, který známe z vlastní zkušenosti. Z tohoto hlediska fiktivní vesmír nekončí spolu s příběhem, ale rozpíná se donekonečna.³⁰

Fikční svět se najednou diferencuje a mění. Svět pouze v podobě, která je popsána, by byl světem velmi chudým. Čtenář ho doplňuje a stejně, jako les v příběhu není pouze napsaným slovem, ale dostává ve čtenářově mysli konkrétní (anebo ne tak úplně konkrétní) podobu, mění se i podoba postav. Uvažujme ale dál. Skutečně je to svět jen o pěti postavách? Jako výchozí bod fikčního světa na papíře ano, ale pochybujeme, že v celém fikčním světě by byla jen jedna vesnice, ve které by v jednom domě žila Karkulka s maminkou, a jeden les s druhým ojedinělým stavením, kde by žila babička. Někde musí žít myslivec, vlk musel něco žrát i před konzumací babičky a okolí lesa nebude pravděpodobně vypadat postapokalypticky prázdně. Jakmile začneme uvažovat tímto směrem a svět plnit, už si o něm nemůžeme troufnout prohlásit, že je ontologicky chudší. Naopak bychom zde souhlasili s výrokem, že svět nekončí spolu s příběhem, ale rozpíná se dál. Možná tím ale opět jdeme za hranici čtenářské kompetence a v příběhu už příliš otálíme. Znamenalo by to pak, že nás dění ve fikčním světě mimo vymezený rámec příběhu nemá zajímat? Měli bychom tuto část světa opominout a fikční univerzum smrštit opět pouze do vymezených hranic vyprávění? Nebo je nám dovoleno uvažovat i za tímto horizontem? Fikční svět a jeho vesmír jsou však rázem nekonečné. Jiný příklad velikosti fikčního světa podává Thomas G. Pavel:

Čechov by si patrně pomyslel, že pomatený umírající muž, který prochází svůj nevelký majetek a snaží se vybavit si minulé události, by posloužil jako výtečný námět na povídku. Osud studenta práv v Bombaji, uvízlého uprostřed bojů mezi muslimy a hinduisty, pátrajícího po zlodějce z Palanpuru, účastníčoho se spiknutí v Káthmándú, přitahovaného mysteriózní výpravou za osobním spasitelem, by jistě v Kiplingových očích představoval nádhernou, barvitou látku pro román. První námět je předmětem Beckettova románu Malone umírá, zatímco druhý je shrnutím Borgesovy sedmistránkové povídky Pout' za Al-Mu'tasimem. Nemůžeme posuzovat rozměry fikčního světa podle rozměrů textu, který o něm vypovídá.³¹

Další otázkou pak zůstává, zda jsou všechny fikční světy unikátní a jedinečné, a tudíž každé knize odpovídá její jeden specifický fikční svět, anebo by se některé vybrané daly

³⁰ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997. s. 113.

³¹ Thomas G. Pavel. *Fikční světy*. Přeložil Hynek Zykmond. Praha: Academia, 2012, s. 131.

považovat za podobné světům jiným. Svět *Gargantuy a Pantagruela* je bezpochyby odlišný od světa *Perských listů*. Není ale Paříž *Penězokazů* podobná *Swannově Paříži*? Nakolik budou tato dvě města v naší mysli obdobná nebo nakolik se budou lišit? O typologickou strukturaci fikčních světů se pokoušeli mnozí, mimo jiné i Tzvetan Todorov a na něho navazující Nancy H. Traillová³². V obou případech se ale jedná o modely fikčních světů ryze fantastických. Dovolujeme si tvrdit, že jejich segmentace na základě společných prvků je metodologicky jednodušší, než u světů ne-fantastických, neboť k výstavbě fantastického příběhu a jeho světa jsou nutné specifické postupy i prostředky a příznačné jsou i požadavky kladené jak na autora, tak na čtenáře. Tyto světy mají napříč literárními síly tudíž společného více, než fikční světy „klasické“, vycházející ve větší míře ze světa aktuálního.

Nejen velikost fikčního světa, ale - jak jsme již psali výše – i míra naší spolupráce a aktualizace závisí přímo na textu, který jsme si jako čtenář zvolili. Pokud jsme vešli do příběhu, ve kterém jdeme „plochým světem, který se pohybuje vesmírem ukotven na zádech čtyř slonů stojících na krunýři obrovské želvy“³³, naše čtenářské východisko, stejně jako důvěra v autora a požadavek na naši fantazii, budou diametrálně odlišné od toho, když se budeme pohybovat světem Dona Corleona. Jakmile je totiž příběh zasazen do místa, které jsme schopni identifikovat i v aktuálním světě, klade nám to občas více překážek, než když se ocitáme v místě plně fikčním, nebo lépe řečeno - fiktivním (dovolila jsem si zde slovo „fikční“ použít ve smyslu fantasy či sci-fi literatury, jako popisující kouzelný, zázračný a podivuhodný svět, i když jsme si v rámci naší práce již vysvětlili, že Paříž *Swannovy lásky* je fikční úplně stejně, jako Hora osudu).

My se mnohem skromněji zajímáme o problémy sémantické, třeba o to, že ten, kdo – na začátku nějakého románu – čte, že /Jan odjel do Paříže/, ať už je obdivovatelem Tolkiena nebo stoupencem Manganelliho a jeho literatury jako Lži, je nucen jakožto obsah výroku aktualizovat, že někde existuje individuum jménem Jan, které jede do města zvaného Paříž, města, o němž už byla řeč mimo dotyčný text, protože je uváděno v zeměpisných publikacích jako hlavní město Francie v tomto světě. A dotyčný čtenář už toto město osobně navštívil. Když pak ale román pokračuje /když Jan dorazil do Paříže, ubytoval se v bytě ve třetím patře Eiffelovy věže/, jsme ochotni vsadit všechno, co máme, že náš čtenář, pokud má jen trochu konzistentní encyklopedii, rozhodne, že v tomto světě v Eiffelově věži žádné byty (a ani žádné zdi) nejsou. Nebude si však kvůli tomu stěžovat, že román 'nezobrazuje' korektně realitu (pokud ovšem nepatří k čínské 'bandě čtyř'), zaujme prostě určité interpretační postoje, rozhodne, že román k němu promlouvá o poněkud podivném univerzu, v němž Paříž je stejná jako v univerzu našem, ale Eiffelova věž je jiná. Třeba se přichystá přijmout ideu, že v Paříži

³² Nancy H. Traill. *Možné světy fantastiky*. Přeložil Lubomír Doležel. Praha: Academia, 2011.

³³ Terry Pratchett a Stephen Briggs. *Průvodce po Zeměploše*. Přeložil Aleš Balcar et al. Praha: Talpress, 2006.

dokonce není metro, ani Seina, ale jezero a systém nadjezdů. Neboli bude předvídat v souladu s indikacemi, které mu text poskytl o typu světa, který by měl při četbě očekávat.³⁴

V určitém smyslu si dovolíme tvrdit, že četba fantasy či sci-fi románů nám klade méně potíží se spoluprací než četba románů z nekouzelného a nevesmírného prostředí. Konstrukce těchto světů je totiž ponechána plně v naší režii a nejsme rozptylováni aktuálním světem vědomě. Tyto světy jsou plně fiktivní a drobnosti, které musíme aktualizovat, si neuvědomujeme, protože jsme naprosto zaujati výstavbou prostředí neznámého univerza, které je nám popisováno a které je nepodobné všemu, co známe z našeho světa. Pokud ale víme, že příběh se odehrává v Paříži, je pro nás jako pro čtenáře o to těžší nezaměnit fikční město Paříž s hlavním městem Francie, které jsme možná i navštívili. V těchto podmínkách se pak ještě lépe projevíme buď jako prvoplánový čtenář, který si město připodobní k obrazu, který zná z dovolené, nebo jako modelový čtenář druhého stupně, který ví, že se jedná o místo v ryze fikčním světě příběhu. Jak vypadala například ulice La Pérouse, pak můžeme zkoumat dvojím způsobem – jako čtenář, který knihu „použil“, bude hledat i nesrovnalosti v díle a bude rozhořčen nepřesností popisu, pokud nějaké najde, nebo jako čtenář otálející, který si vyhledá také staré mapy a obrazy Paříže, ale jen ze zájmu, pro svou vlastní potěchu literáta – badatele. Jak píše Eco:

Čtenáři dokonce akceptují i to, že Wolfe bydlí v domě z pískovce na Západní pětatřicáté ulici, poblíž řeky Hudson. Mohli by se rozjet do New Yorku a podívat se, zda ten dům opravdu existuje, či zda tam stál v letech, kdy se Stoutovy příběhy odehrávají, ale obvykle je to nezajímá. Říkám »obvykle«, protože všichni dobře víme, že lidé hledají dům Sherlocka Holmese na Baker Street a já sám jsem byl náhodou jedním z těch, kteří hledali dům na Eccles Street v Dublinu, v němž údajně bydlel Leopold Bloom. To jsou však příhody literárních fanoušků – což je jistě příjemné, občas dojemné, ale jde o něco jiného než o čtení textů. Kvůli tomu, abyste byli dobrými čtenáři Jamese Joyce, nemusíte ještě slavit Bloomsday na březích řeky Liffey.³⁵

Musíme tedy podotknout, že neznalost toho, jak vypadala ulice La Pérouse, nebrání naší myslí ulici zrekonstruovat a zasadit do ní Odettin byt. Aktualizace a připodobnění našemu světu ale proběhne u každého čtenáře na úrovni vědomostí „encyklopedie“, kterou zrovna disponuje, a bude vycházet z jeho kompetence. Tato přesná či méně přesná aktualizace však nebude mít vliv na pochopení příběhu.

³⁴ Umberto Eco. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010, s. 155.

³⁵ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 112.

3. Fikční svět a postava vypravěče *Swannovy lásky*

Když Calvino chválil rychlost, varoval: «Nechci tvrdit, že rychlost je hodnota sama o sobě. Čas vyprávění se může zpomalovat, může být cyklický či nehybný... Tato chvála rychlosti neznamena popření rozkoše z otálení.» Pokud by taková rozkoš neexistovala, nemohli bychom vpustit Prousta do Pantheonu literatury.³⁶

3.1. Jaký je čtenář *Swannovy lásky*?

Pojmy jako implikovaný a reálný čtenář, nebo chceme-li používat terminologii Eca, modelový a empirický čtenář, jsme si vysvětlili. Věnujme se nyní tomu, kdo tito čtenáři jsou nejen teoreticky, ale i prakticky, a především, kdo jsou, pokud je vztahujeme k Proustově *Swannově lásce*.

Každý takový text je určen především prvoplánovému modelovému čtenáři, který se chce docela oprávněně dozvědět, jak příběh skončí (či Achab velrybu uloví, či zda se Leopold Bloom setká se Štěpánem Dedalem poté, co na něj během 16. června 1904 už několikrát narazil). Každý text je však určen také modelovému čtenáři druhého stupně, který chce zjistit, jakým čtenářem příběhu se má stát, a který chce odhalit, jak se modelový autor vyrovnává s úlohou průvodce čtenáře. K tomu, abychom se dozvěděli, jak příběh skončí, stačí obvykle přečíst jej jednou. Naproti tomu, abychom identifikovali modelového autora, je nutno číst text mnohokrát, některé příběhy donekonečna.³⁷

Když jsem držela poprvé *Swannovu lásku* v ruce a začetla jsem se do prvních řádek, přistupovala jsem ke knize ne jako čtenář implikovaný, modelový druhého stupně, ale jako čtenář prvního stupně, dost možná pouze jako čtenář empirický. Do knihy jsem nevstoupila, nerozehrála hru s modelovým autorem, nepřistoupila jsem na „pravidla“ románu. Ať to bylo dáno tím, že jsem o literární teorii neměla v té době ani tušení (a pravdou je, že čím více teoretických publikací věnovaných fikčním světům a roli čtenáře a autora čteme, tím více příběhy zkoumáme, snažíme se tyto teorie aplikovat a následně jejich funkčnost potvrdit, či vyvrátit), nebo mým tehdejší romantickým rozpoložením, knihu jsem zkrátka „použila“. Ve slovech vypravěče a činech postav jsem neviděla ty nitky vyprávění, které modelový autor pečlivě utkal, vnitřní strategii příběhu, ale jen svůj život a své vlastní zkušenosti. Je až neuvěřitelné, jak se v knihách dokáže empirický čtenář najít. Není to nic neobvyklého a na čtenáře se autor, román ani literární kritik nemohou zlobit.

³⁶ ECO, Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 69.

³⁷ *Ibid.*, s. 41.

V tento okamžik bychom se rádi začali zabývat pojmy empirického a modelového čtenáře a zamysleli se nad nimi z trochu jiného úhlu pohledu. Budeme používat tuto Ecovu terminologii, protože z ní v naší práci vycházíme a protože kombinace s ostatními pojmy jiných autorů by byla matoucí a na čtenáře mohla působit zmateně. Tyto role byly čtenářům přiděleny především literárními teoretiky, ale také knihami a jejich příběhy samými. Koncept našich rolí jako čtenářů je nám veskrze jasný a na určité úrovni o něm nemá smysl polemizovat. Kniha a její příběh jsou samostatným světem, ve kterém přítomnost našeho reálného já není žádoucí. Do příběhu musíme vstoupit, spolupracovat s ním, otevřít se mu a vejít do jeho světa. Některé knihy jsou ale tomuto přístupu otevřenější než jiné. U některých žánrů tento přístup volíme, i když jsme neabsolvovali ani jeden kurz teorie literatury a díla Eca či Chatmana jsou nám cizí. Výstavbu a svět bajky přirozeně akceptujeme a ani nás nenapadne být empirickým čtenářem. Zvířata, která mluví, považujeme za naprosto pochopitelný, a v případě bajky i nevyhnutelný, prvek vyprávění. Oproti těmto příběhům stojí ale řada (nepoměrně širší) jiných, která nás nevybízí k přijetí role modelového čtenáře a pokud o těchto teoretických konstruktech nemáme bližší povědomí, s příběhem nakládáme každý po svém. Tomuto tématu se ale budeme věnovat níže a nyní bychom zbytečně předbíhali.

Pozastavme se teď nad *Swannovou láskou* a představme si modelovou situaci, kdy k dílu již přistupujeme jako modelový čtenář prvního stupně, tzv. prvoplánový modelový čtenář. Nezajímá nás modelový autor a jeho strategie, zajímá nás Swann. Zajímá nás jeho život, zajímá nás vývoj jeho vztahu k Odette a co je nejdůležitější, zajímá nás především ono „jak to dopadne“. Jestli k takovému způsobu čtení není nějaké dílo určené, pak je to *Hledání ztraceného času*. Pokud se ale najde někdo, kdo se vrhne do četby Prousta kvůli příběhu a tomu „o čem to je“ (a nepochybuji o tom, že se to stává, ať už z neznalosti, která povede pravděpodobně ke čtenářskému znechucení, nebo z namyšlenosti, která vyústí sice k přečtení, ale tragickému nepochopení knihy), velmi rychle bude muset buď přijmout roli modelového čtenáře druhého stupně, nebo knihu s nezdarem odložit. Absolutně zde totiž platí Ecův výrok, který použil v souvislosti se *Sylvii* Gérauda de Nerval:

„Když čtete s cílem pochopit význam některých vět, uvědomíte si, že vás Sylvie nutí zpomalit.“³⁸

Tento „obranný mechanismus“ textu platí jistě pro řadu děl, ale není překvapivé, že Eco použil jako příklad par excellence právě *Sylvii*, a dovolujeme si tvrdit, že stejným mechanismem oplývá i *Hledání ztraceného času*. Nazvali jsme v naší práci tuto vlastnost textu „obranným mechanismem“. Ne proti čtenáři jako takovému, ale proti čtenáři, kterého dílo nepředpokládá, proti prvoplánovému modelovému čtenáři. Proustova syntax není uzpůsobená ke čtení „pro konec“ a kdokoli by se chtěl do procesu čtení s tímto cílem pustit, bude textem neoblomně zastaven. To podporuje i výstavba celého příběhu, který není rozdělený do kapitol nebo jakýchkoliv kratších uzavřených úseků, ale volně plyne v proudu komplexního, neohrazeného a nikdy nekončícího textu.

Jistý pan Humblot ve svém zamítavém posudku rukopisu Proustova *Hledání ztraceného času* pro vydavatele Ollendorffa napsal: « Možná pomalu chápu, ale prostě nemohu uvěřit tomu, že někdo dokáže na třiceti stranách popisovat, jak se člověk vrtí a převaluje v posteli předtím, než usne. »³⁹

Stejně jako pan Humblot by byl zaskočen každý modelový čtenář prvního stupně. Při sebevětší snaze číst příběh pro konec a rozuzlení, jako to děláme bez větších obtíží např. u detektivních příběhů (které nám, na rozdíl od *Hledání ztraceného času*, toto čtení umožňují), narážíme na text *Swannovy lásky* a na čas čtení, který je po nás dílem vyžadován. Jak jsme si již vysvětlili v první části naší práce, je nutné odlišovat „čas příběhu“ a „čas diskursu“. U těchto dvou pojmů se na chvíli zastavíme, nejen proto, že čas je pro Proustovo dílo klíčový, ale především proto, že definuje jeho ideálního čtenáře.

Zatímco čas příběhu jsme schopni na nějaké úrovni zrekonstruovat (i když nanejvýš obtížně, protože časové údaje se v naší knize téměř nevyskytují, jak si níže ukážeme) a jeho přijetí nám nečiní jako čtenáři problémy, čas diskursu je právě tím nástrojem, kterým z nás text dělá modelového čtenáře druhého stupně a který se brání kterémukoli jiným typům čtenářů a jejich způsobům čtení. Fabule a diskurz netrvají stejně dlouho, jako je tomu např. u dialogů, ale diskurz se oproti událostem příběhu zpomaluje a čas čtení se tak prodlužuje, v jiných pasážích se naopak velmi dlouhý čas příběhu odehraje v pouhých několika větách diskursu a čtenář je tak vytržen z rytmu plynutí na líné vlně času.

³⁸ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 61.

³⁹ *Ibid.*, s. 69.

„Čas diskurzu je tedy výsledkem strategie výstavby textu, která je v interakci se čtenářem a vnucuje mu to, jak dlouho bude číst.“⁴⁰

Pojďme se stát modelovým čtenářem druhého stupně. Jen tak nebude nutné nechat si něco strategií „vnucovat“. Pokud bereme do ruky knihu, kterou si chceme vychutnat, proč s ní bojovat? Čas plyne tempem, které určil modelový autor a určil ho z nějakého důvodu. Nechme se unášet a buďme čtenářem, kterého kniha předpokládá.

⁴⁰ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 79.

3.2. Jaké jsou čtenářské chyby a interpretace

Existuje mnoho výkladů Červené Karkulky (antropologický, psychoanalytický, mytologický, feministický, atd.)... Jeden italský učenec se pokusil dokázat, že pohádka odkazuje na procesy extrakce a zpracování minerálů. Překládal pohádku do chemických vzorců: Červenou Karkulku zachytil jako rumělkou. Umělý síran rtuťnatý, který je červený jako má být její kapuce.⁴¹

Interpretace literárního díla je samostatnou vědní disciplínou a prošla bouřlivým vývojem. Teorií existuje mnoho, neexistuje ale jediná, kodifikovaná jako „správná“. Jsou pouze teorie více či méně přijatelné, stejně jako jsou více či méně přijatelné interpretace jednotlivých děl, jako například právě *Červené Karkulky*. Logičnost či rozumnost (jednotlivých výkladů) jsou ale pojmy spíše filosofické a na jejich hlubší analýzu nemáme v naší práci prostor. Vycházejme z toho, že naše přesvědčení o správnosti či mylnosti interpretace vychází z naší znalosti aktuálního světa, z kulturně-historického kontextu a ze subjektivního vnímání pravděpodobnosti daného výkladu, řekněme mu třeba „zdravý rozum“. Pravdou nicméně zůstává, že kolik je čtenářů, tolik může být i výkladů textu. Vnitřně ale cítíme, že ne všechny interpretace jsou správné a existuje jakási hranice, kterou by neměla interpretace překročit. Kde je bod, kdy se stává interpretace nadinterpretací?

„Povedať, že text potenciálne nemá nijaký koniec, neznamena, že každý akt interpretácie môže mať šťastný koniec.“⁴²

Pojďme se blíže podívat, jaké chyby můžeme jako čtenáři při čtení dělat, a kterých se také (ne vždy vlastní vinou, jak si ukážeme) dopouštíme.

První chybnou interpretací je dozajista chápání díla *Hledání ztraceného času* jako autobiografie. Zvláště čeští studenti (udáváme jako příklad právě je, protože nemáme k dispozici analýzu vyučovacích metod v ostatních státech, co se literatury týče) mohou trpět a často také trpí touto mylnou představou o literární interpretaci. Literatura ve školách je mnohdy omezována na učení se pojmů a jejich definic a práce s textem končí u otázky „o čem to je“. Obsah díla je pak chybně vztahován k autorovu životu, ve kterém se poté hledají prvky vysvětlující jeho tvorbu. Pro takovou interpretaci nejsou ale v našem díle žádné podklady, a i

⁴¹ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 122.

⁴² Umberto Eco. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Přeložila Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa, 1995, s. 30.

když se ve *Swannově lásce* objeví několikrát ich-forma a v dalších dílech *Hledání*, přesněji v *Albertině* a *Uvězněné*, poté autorovi unikne jméno vypravěče – Marcel – což ještě může posílit překrývání mezi autorem modelovým a empirickým, stejně nemůžeme dílo za autobiografii považovat, protože tak není představené ani autorem ani nesplňuje další formální požadavky tohoto žánru. *Swannova láska* by tak neměla být rozhodně vnímána jako fragment života Marcela Prousta, vypravěčův dědeček jako jeho dědeček a Swann nemůže být považován za skutečného přítele Proustovy rodiny, který v daném časovém období podlehl citu k reálně existující dámě jménem Odette de Crécy.

Niektó by mohol povedať, že text, akonáhle sa oddelí od svojho autora (a jeho zámeru) a od konkrétnych okolností výpovede (a v dôsledku toho aj od svojho zamýšľaného odkazu), vznáša sa (takpovediac) vo vákuu potenciálne nekonečného radu možných interpretácií.⁴³

Můžeme se tedy také vydat cestou pátrání po původním záměru autora. Nicméně jak tento záměr dohledat? Co mohl chtít Marcel Proust „svoji“ *Swannovou láskou* čtenáři říct? Tento záměr je velmi těžce dopátratelný a zůstává otázkou, jestli by nám jeho poznání umožnilo lepší interpretaci díla. Autor sice záměr mít mohl, ten se ale vytrácí s publikací díla. Text je odpoutává od svého tvůrce (a jeho případného záměru) a je vydán napospas čtenáři a ponechán jeho interpretaci či interpretacím. A autor (ač se následně může divit, jaké výklady jeho dílo umožňuje) už na to nemá žádný vliv. Pokud nám tedy chtěl Proust sdělit něco specifického (o životě ve vyšší pařížské společnosti, o citových stavech a horečnaté žárlivosti), jeho úmysly už nám zůstanou navždy skryty (pokud se někde neobjeví komentář Prousta k jeho vlastnímu dílu, spolu s podrobným komentářem jeho autorského záměru).

Eco v knize *Interpretácia a nadinterpretácia* uvádí příklad s otrokem nesoucím fíky. Jeho pán ho poslal s fíky a s dopisem k osobě, které je měl doručit. Otrok cestou část fíků snědl, a když z toho byl na základě dopisu obviněn, vinu odmítl s tím, že dopis je falešným svědkem. V pokračování své přednášky Eco poté uvažuje o přenositelnosti významu textu, když ztratí svou referenci k původní situaci. Pokud se k listu dostane jiný adresát, než byla osoba, které byly fíky přineseny, nebude mít kompletní informace o okolnostech, za kterých byl dopis napsán. Přesto však bude schopen rekonstruovat význam anebo možné významy a z nich odvodit i možné situace. Jak píše Eco:

⁴³ Umberto Eco. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Přeložila Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa, 1995, s. 46.

Mohol by začať od tejto anonymnej správy a pokúsiť sa o paletu významov a ich referentov. Nebude však môcť povedať, že správa môže znamenať všetko. Môže znamenať veľa vecí, ale existujú významy, ktoré by bolo absurdné si vôbec predstavovať.⁴⁴

Rúzné prístupy a teórie jsou běžné ve všech vědních disciplínách. Pokud se ale jedná o vědy exaktní, špatnou teorii či mylný přístup se nám časem podaří empiricky či vědeckými postupy vyvrátit. Jak ale určit správný přístup v interpretaci? Eco vychází z Popperovy zásady, že:

„...ak neexistujú nijaké pravidlá, ktoré pomáhajú určiť, ktoré interpretácie sú 'najlepšie', existuje aspoň pravidlo na určenie tých 'zlých'.“⁴⁵

Pokud si předem vytvoříme teorii, kterou budeme chtít potvrdit, nebude nám činit potíže najít v díle fragmenty, které nám to umožní. Z jinak nesouvisejících dílčích částí tak vytvoříme systém, který odpovídá tomu, co chceme, objektivně je ale naprosto scestný. Jak dále píše Eco, „záměr díla“ lze potvrdit pouze tak, že bude naše teorie o části textu korelovat i se zbytkem díla a žádná pasáž naší teorii nevyvrátí. Můžeme hledat podobnost s ostatními díly a snažit se určit, jakým dílem se Swannova láska inspirovala a z čeho vychází. Kniha s touto topoi ale existuje takové množství, že je nepravděpodobné, že by existovala jedna, která by se dala považovat za zdroj inspirace.

Různé interpretace a hledání jinotajů nám postulují samozřejmě i určité typy textů, především sakrálních a lyrických. V případě našeho díla by bylo hledání alegorií a skrytých významů asi možné, ale nanejvýš krkolomné. Můžeme se dopustit převážně dvou věcí – spodobnění vypravěče, modelového a empirického autora v jednu osobu a můžeme text místo užívání „použít“. Toho se nemusíme dopustit nutně jen jako prvoplánový čtenář, který si do díla promítá své touhy a pocity empirického čtenáře, ale také jako modelový čtenář druhého stupně, a to tehdy, když vstoupíme do fikčního světa *Swannovy lásky* a nespokojíme se pouze s tím, že v něm otálíme, ale začneme se nekontrolovatelně toulat. V další kapitole tento nešvar „zvídavého“ čtenáře prozkoumáme hlouběji.

⁴⁴ Umberto Eco. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Přeložila Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa, 1995, s. 47.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 55.

3.3. Vypůjčený svět Marcela Prousta

Základním pravidlem u krásné literatury je, že čtenář musí mlčky přistoupit na fiktivní dohodu, kterou Coleridge nazval « potlačení nevíry ». Čtenář musí vědět, že to, co se vypráví, je imaginární příběh, ale proto ještě nesmí věřit tomu, že spisovatel lže... Přijmeme tuto dohodu a předstíráme, že to, co je vyprávěno, se skutečně událo.⁴⁶

Jaký je, anebo jaký by v ideálním případě měl být čtenář *Swannovy lásky*, jsme již nastínili. Jaký je ale svět, do kterého vstupuje? Výše jsme se již zlehka dotkli tématu „otevřenosti“ Proustova díla, víme tedy, že se nejedná pouze o to, jakou roli čtenář zvolí a jak se otevře dílu, ale také o to, jaký mu samo dílo dá k těmto činnostem prostor a jak moc ho „navádí“ ke kooperaci. To, jak máme k dílu přistoupit, nám ukládá dílo samo. Je to tedy soubor požadavků, které jsou kladeny světem literatury na nás jako na recipienty. Jako čtenář přistupujeme na dohodu s autorem a přijímáme svět příběhu, jako pravdivý a ve čtenářské realitě skutečný. Pokud ale navážeme na literární teorie, které jsme si v první kapitole shrnuli a které se touto problematikou zabývají, víme, že svět příběhu je velmi omezeně popsán, a abychom ho ve své mysli dotvořili, využíváme světa aktuálního. Co tedy víme o světě *Swannovy lásky*?

Každé vypravování je nevyhnutelně a osudově rychlé, protože vytváří-li svět plný ohromného množství událostí a postav, nemůže vypovědět o tomto světě všechno. Vyprávění jen naznačuje a pak žádá od čtenáře, aby zaplnil celou řadu mezer sám.⁴⁷

Svět *Swannovy lásky* je svět plný postav a detailů, z nichž je většina vypůjčená ze světa reálného, aktuálního. Není v autorově moci, aby zaplnil a popsal celý svůj fikční svět. Jak jsme si již vysvětlili, pokud se po fikčním světě jako čtenář pohybujeme, mezery, nepopsaná místa, věci a osoby, které nejsou explicitně popsány jako odlišné, si „vypůjčujeme“ z našeho světa skutečného a předpokládáme, že jsou s naším světem totožné a mohly by v něm existovat podle nám známých pravidel. Pokud Odette se Swannem jedou kočárem taženým koňmi, vytvoříme si představu (více či méně přesnou, podle toho, jak moc jsme obeznámeni s podobou kočárů v 19. století), jak asi kočár vypadal, že měl čtyři kola a že kůň byl koněm, jakého známe ze světa reálného, a neměl například křídla a neplival oheň. Předstíráme, že všechny postavy *Swannovy lásky* existují a žijí ve světě, který jsme si schopni

⁴⁶ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 101.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 9.

do posledního detailu jako čtenáři v hlavě zrekonstruovat. Můžeme si ale pokládat další otázky o tomto prostoru, kde se naše postavy pohybují? Stejně jako Ecův rozezlený čtenář, kterému nebylo jasné, jak mohl Casaubon nevidět požár, který vypukl na ulici Réaumur, když tamtudy v knize procházel, i my si můžeme srovnat realitu naší s realitou příběhu.

Pojďme se podívat blíže na svět Swannovy lásky. Oblasti, kterým se budeme podrobněji věnovat, jsme rozdělili na tři - čas, prostor a umělci. Zkoumání času, zvláště v díle, jakým je *Hledání ztraceného času*, by vydalo na několik samostatných publikací. V naší práci se mu proto budeme věnovat pouze okrajově. Hlubší analýza času vyprávění, času diskurzu a času čtení by musela vycházet z odlišné metodologie, než jakou jsme si zvolili, a odchýlili bychom se tak i od stanoveného tématu. Přesto by byla chyba čas v díle nechat uniknout našemu zájmu a nevěnovat mu pozornost, protože pro nás jako pro čtenáře hraje důležitou roli. Prostor je poté zajímavým fenoménem zvláště pro diváka zvědavého, který bude porovnávat aktuální svět se světem fikčním. Neodpustili jsme si možnost stát se tímto čtenářem a přece jen jsme podrobili některá toponyma bližšímu zkoumání. Pozornost budeme dále věnovat i vlastním jménům, zmiňovaným umělcům a osobnostem a jejich vlivu na čtenářovo porozumění příběhu.

3.3.1. Čas

Čas je v Proustově díle vším a *Swannova láska* není výjimkou. Jeho využití je základním stavebním kamenem románu, hlavním nástrojem modelového autora a prvkem, který dělá z modelového čtenáře prvního stupně čtenáře stupně druhého. Proti Proustově času se totiž nedá bojovat. Eco popisuje obdobné postupy u knihy *I promesi sposi* od Alessandra Manzoniho, zvláště v pasáži, kdy na dona Abbondia čekají dva brávové. Píše doslova:

Jiný autor by si mohl přát ukojit naši čtenářskou netrpělivost a rovnou by nám řekl, co se děje - ne tak Manzoni. Dělá něco, co může čtenář považovat za zcela neuvěřitelné. Několik stránek věnuje obšírnému popisu plnému historických detailů a vysvětluje, kdo to byli brávové. Až poté se vrací k donu Abondiovi, ale nedovolí mu potkat brávy hned. Nechává nás čekat.⁴⁸

Čekat nás nechává i modelový autor *Swannovy lásky*. Popis sonáty, která tolik uchvátla Swanna, je dobrým příkladem. Tato sonáta je pro dílo důležitá, objevuje se v něm hned několikrát, Swanna fascinuje a nakonec se stane jakousi nepsanou hymnou jeho lásky k Odette. Swannův vztah k tomuto dílu je nám načrtnut hned ze začátku knihy, při jeho první návštěvě u Verdurinů. Protože se jedná o důležitý aspekt díla a sonáta se v příběhu objeví ještě několikrát, modelový autor nám chce, zcela oprávněně, vysvětlit historii vztahu Swanna k této melodii. Je ovšem důležité pozorovat, jaké prostředky k tomuto vysvětlení volí. Pojdme se podívat, jaké prvky jsou použity a proč si dovolujeme tvrdit, že nás modelový autor nutí čekat, a jaké zpomalení, otálení je od nás jako od čtenáře textem vyžadováno.

Když pianista dohrál, byl k němu Swann přívětivější než k ostatním osobám, které zde byly. Hle, proč:

Minulý rok slyšel na jednom večírku skladbu pro klavír a housle. Zprvu vychutnával jen materiální jakost tónů vyluzovaných nástroji. A cítil již velkou radost, když pod nepatrnou linií houslí, tenkou, vytrvalou, řídicí, slyšel najednou, jak se v splývavém brnkání snaží vystoupit klavírní part, mnohotvárný, nedělený, lehký, narážející do sebe jako fialové zmítání vln, které měsíční svit okouzluje a mění v moll. Ale v dané chvíli, aniž mohl jasně rozlišit obrys, pojmenovat, co se mu líbí, snažil se, okouzlen naráz, zachytit tu frázi nebo harmonii - sám nevěděl - která mýjela a otvírala mu širěji duši, jako některé vůně růží, kroužící ve vlhkém večerním vzduchu, mají schopnost podráždit čichové buňky...⁴⁹

⁴⁸ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 72.

⁴⁹ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 29.

Následují více než dvě stránky popisu melodie, které, stejně jako by čtenář nemusel číst historická fakta v knize Manzoniho, by nemusel číst ani zde. Po dvou stránkách se totiž čtenář dobere k pasáži:

Sotva uplynulo několik minut, co začal ten mladý pianista u paní Verdurinové hrát, poznal náhle Swann po vysoké, po dva takty dlouze znějící notě tu vzdušnou vonící melodii, kterou miloval, melodii tajnou, šumící, rozdělenou; viděl, jak se blíží, unikajíc zpod té znělosti, prodloužené, a napjaté jako zvučná opona, aby skryla tajemství svého vývoje...⁵⁰

Abychom se po další půlstraně dobrali konečného rozuzlení:

*„Proto také, když pianista dohrál, přistoupil k němu Swann, aby mu vyjádřil vděčnost, jejíž vřelost se paní Verdurinové velmi líbila.”*⁵¹

Samozřejmě by se dal příběh vystavět i jinak. Autor by mohl uvést to, že pianista začal hrát, že v sonátě Swann poznal známou melodii, kterou si již dříve zamiloval, a proto mu poté vyjádřil vděčnost a byl k němu přívětivější. Takovéto řazení událostí ale nenabádá tolik ke zpomalení, je chronologické a svým způsobem jednoduché. Modelový autor zde volí jiný postup. Náš čtenář neví nic o tom, že klavírista začal hrát. Byl vržen už do situace, kdy dohrál a kdy mu Swann projevuje náklonnost. Tato elipsa v ději je kompenzována vysvětlením, které teprve přijde. Právě tyto časové smyčky, kdy jedna událost předchází jiné, a události se prolínají se vzpomínkami, tvoří mlžný opar, ve kterém se nacházíme. I syntax, která není zcela jednoduchá, nás nutí zpomalit a soustředit se, vychutnávat každé slovo a slovní spojení, vracet se k začátku věty, v jejímž pokračování jsme se již ztratili, a následovat nit výpovědi, kterou autor zamotal do rafinovaného klubka souvětí. Mohli bychom celou tuto pasáž přeskochit? Ano. Na výsledném pochopení příběhu nic nezmění, když nebudeme znát duševní stavy, které Swann prožívá při poslechu sonáty. Pokud pasáž pouze prolétneme očima, z povrchového čtení jistě pochopíme, že se mu sonáta líbí a klavíristovi je vděčný, protože konečně ví, že se jedná o Sonátu pro klavír a housle od Vinteuila, kterou slyšel před rokem a která v ten okamžik ožila a probudila jeho vzpomínky. To by ale udělal modelový čtenář prvního stupně, který se žene za koncem příběhu, a podobné pasáže, které jsou dějově chudé a neposouvají ho blíže rozuzlení zápletky, ho zdržují a nudí. Modelový čtenář druhého stupně si toto otálení vychutná, protože nemá kam spěchat. Nezajímá ho (minimálně to pro něj není to

⁵⁰ *Ibid.*, s. 32.

⁵¹ *Ibid.*

nejdůležitější), jak příběh dopadne, zajímá ho, kam ho dovede autorova strategie a tu následuje.

Tento „čas“ kterému jsem se věnovala, je úzce spjatý se samotnou autorovou strategií a s naším časem čtení. Ten se dlouhými popisy a odbočkami prodlužuje a přečtení jedné takové pasáže nám zabere nepoměrně více času než přečtení dialogu v detektivním románu. Můžeme v tom spatřovat návod modelového autora, který nám dává najevo, jak chce, abychom jeho dílo četli, a tento „návod“ bychom měli přijmout a řídit se jím. Je to právě neviditelný hlas autora, který příběh a věty v něm takto vystavěl a měl k tomu zajisté svůj důvod. Přijetím a respektováním této jeho strategie se stáváme přesně tím čtenářem, jakého si pro své dílo žádá. Donutí nás zvolnit (nebo zrychlit), přizpůsobit rytmus a tempo čtení příběhu, a tím nás dovede i k lepšímu pochopení jeho díla a požitku z něj.

Času čtení jsme již několik řádků věnovali. Je třeba ovšem zmínit zbylé dva časy, a to čas příběhu a čas diskurzu. Čas příběhu je časem, v němž se náš děj odehrává, čas diskurzu pak čas, po který je příběh vyprávěn. Čas příběhu je v některých dílech snadno určitelný. Časové rozmezí, ve kterém se odehrává vyprávěná historie, se dá většinou rámcově určit, u *Swannovy lásky* to nicméně tak jednoduché není, což si ukážeme níže. Téměř ve všech dílech je pak problematické určit čas diskurzu. Oběma časům se budeme věnovat ještě blíže v poslední kapitole, neboť hrají důležitou roli ve filmu. Pojdme se nyní ale podívat na čas příběhu a čas diskurzu v našem díle.

Aby se stal člověk u Verdurinů členem „důvěrného kroužku“, „skupinky“, „malého klanu“, stačilo splnit jednu podmínku, ale ta byla nezbytná: musil mlčky souhlasit s Krédem, jehož jedním článkem bylo, že mladý pianista, protěžovaný toho roku paní Verdurinovou (říkala o něm: „To by nemělo být dovoleno, aby někdo uměl takhle hrát Wagnera“), „trumfne“ zároveň Plantého i Rubinsteina a že doktor Cottard je lepší diagnostik než Potain.⁵²

Pokud by hledal čtenář časové zakotvení příběhu, hledal by marně. Je vržen do příběhu, do salónu, který vede rodina Verdurinů a kde se společenský život řídí podle určitých pravidel. Ví také, že se události odehrávají „onoho roku“, který ovšem není jasně specifikován, jako je tomu v jiných dílech, třeba ve Stendhalově *Červeném a černém*. Časové určení „onoho roku“ je jediným indikátorem, který má čtenář k dispozici. Může se nicméně (a

⁵² Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 5.

dle mého názoru vcelku oprávněně) domnívat, že to je ten samý „onen rok“ kdy o pár stránek později vypráví již Odette Verdurinovým o Swannovi:

Proto také, když onoho roku ta dáma z polosvěta vyprávěla panu Verdurinovi, že se seznámila s rozkošným mužem, panem Swannem, a naznačila, že by byl velmi šťasten, kdyby ho přijali, přednesl tuto žádost ihned své ženě.⁵³

Zajímavé je, že postava Swanna, tedy hlavní postava díla (přinejmenším jedna z hlavních) není uvedena přímo, ale prostřednictvím jiné postavy a jakoby okrajově. Tomu se ale budeme věnovat později. O seznámení Swanna s Odette se dočteme až dále, samotný akt seznámení obou postav v divadle je postponovaný tomuto okamžiku, kdy Odette žádá Verdurinovy o přijetí Swanna. Jakékoli přesnější ukotvení v čase ale chybí.

„...zato když ho kteréhosi dne v divadle představil jeden z jeho dřívějších přátel Odette de Crécy...”⁵⁴

Seznámení tedy proběhlo kteréhosi dne onoho roku. Není nám ani známo, kolik času uběhlo od tohoto setkání k okamžiku, kdy Odette mluvila s panem Verdurinem. Události jsou zahaleny v oparu, předcházejí se, konkrétní čas je ztracen mezi příběhy z minulosti a Swannovým vnitřním světem a čtenář je vržen ne do snu, ale do mezičasu mezi vším. Příběh nás unáší, čas plyne, na chvíli se objeví a hned se zase ztrácí.

„Za nějaký čas po onom setkání v divadle mu napsala a žádala ho, aby se směla podívat na jeho sbírky...”⁵⁵

Můžeme předpokládat, že tato událost předcházela také ještě Odettině rozhovoru s panem Verdurinem. To se čtenář ovšem jen dohaduje, a abychom byli úplně přesní, klasický čtenář po něčem takovém ani nepátrá. Chronologie a přesná časová návaznost není pro naše čtení důležitá, protože takováto rekonstrukce nás vytrhuje z proudu času, na kterém nás příběh unáší. Zajímavá může být maximálně pro modelového čtenáře druhého stupně, který se ještě náhodou zajímá o literární teorii a teorii času příběhu a diskurzu a sleduje tak nitky utkané modelovým autorem.

⁵³ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 8.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 13.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 14.

Toto „bezčasí“ příběhu nalezneme v díle mnohokrát a bude zahalovat mlžným oparem celý děj. „Jednou večer“, „onehdy večer“, „následující dny“, „onehdy“. Vše se vznáší v oblaku, který nedovoluje přesně určit časovou posloupnost a neříká nám nic o tom, v jakém časovém rámci se pohybujeme. Dlouho není možno vůbec zjistit, kolik času uplynulo od představení Swanna v kroužku Verdurinových až k jeho hledání Odette po nočním městě a rovnání cuttlejí. Modelový autor nám občas hodí rukavici, jen tak mimoděk, jako třeba větou:

*„Bylo jaro, čisté, ledové jaro“.*⁵⁶

Indikací, jako je tato, je ale v celé knize pomálu. Pro čtenáře se nicméně jedná o jakési vytržení ze sna, který nebyl dosud nikam zasazen. Jde o bójky v moři času, kterých se můžeme zachytit, abychom viděli další bójku, ale neřeknou nám, kolik kilometrů nám zbývá ke břehu.

Za další nenápadné posunutí příběhu v čase pak můžeme považovat pasáž:

[...] nebo, když se blížilo léto a on se trápil, neodjede-li Odette bez něho a bude-li se s ní moci každého dne stýkat, pozvala je paní Verdurinová, aby oba strávili léto u ní na venkově...⁵⁷

Můžeme tedy předpokládat, že se Swann seznámil s Odette někdy na podzim či v zimě a jejich styky vydržely další dvě roční období. V díle samozřejmě nechybějí časová určení jako „onoho dne“, „dnes večer“ nebo pasáž:

„V den, kdy večeríval mimo dům, dával zapřahat na půl osmou...“ nebo *„Když odcházel druhého dne z hostin, pršelo jen lilo, a on tu měl jen svůj otevřený kočár“.*⁵⁸

To ale čtenáři s určením časového rámce nikterak nepomůže, protože tyto události jsou ztraceny v neukotvené minulosti, kde se vznášejí, a čtenář, nemaje bod 0, od kterého by mohl tyto události odvíjet, je schopen říci jediné, a to, že se odehrávaly v minulosti. Pokud už jsme schopni odvodit časový rámec příběhu, není to rámec jako celek, od počátku příběhu do jeho

⁵⁶ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 58.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 74.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 98.

konce, ale pouze dílčí časové rámce, a to mezi jednotlivými drobnými událostmi uvnitř příběhu, mezi fragmenty děje. Je tomu tak na příklad v odstavci:

Přijel k ní po jedenácté, a když se omlouval, že nemohl přijet dřív, posteskla si, že je to opravdu velmi pozdě, není jí dobře po té bouřce, bolí jí hlava, a upozornila ho, že ho tu víc jak půl hodiny nenechá, pošle ho o půlnoci domů; a zakrátko cítila únavu a chtěla spát. „Tak dnes večer žádné cattleje?“ řekl, „doufal jsem, že bude pěkná malá cattleja.“ Odpověděla poněkud nevrle a nervózně: „Ne můj milý, dnes žádné cattleje, vidíš přece, že mi není dobře.“ „Přineslo by ti to možná úlevu, ale konečně na tom netrvám.“ Poprosila ho, aby zhasl, až půjde, on sám zatáhl záclony lůžka a odešel. Když se však vrátil domů, napadlo ho najednou, že Odette dnes večer možná někoho čeká, že pouze předstírala únavu a požádala ho, aby zhasl, jen proto, aby si myslil, že chce spát; že opět rozsvítila, jakmile odešel, a vpustila dovnitř toho, kdo měl u ní strávit noc. Podíval se, kolik je. Uplynulo skoro půl druhé hodiny, co ji opustil.⁵⁹

Je to jedna z mála ukázek, kdy víme nejen to, jak dlouhý je čas příběhu, ale také zde můžeme pozorovat čas diskurzu. Swann opustil Odette kolem půlnoci a za hodinu a půl byl již doma. Odettin podvod mu do myšlenek vpadl nenadále a v jednom okamžiku. Tyto myšlenky většinou člověku hlavou problesknou ve zlomku sekundy, nicméně popsání Oddettiny možné zrady ve Swannových představách je delší, stejně jako sám čas čtení.

Jednoho dne šel Swann odpoledne na návštěvu, a když nenašel doma přítele, se kterým se chtěl setkat, napadlo ho vejít k Odette v době, kdy k ní nikdy nechodil; věděl však, že je v tuto hodinu vždy doma, odpočívá nebo píše před čajem dopisy, a tak bude mít potěšení podívat se trochu na ni, aniž ji vyruší. Domovník měl za to, že je doma; zazvonil tedy, zdálo se mu, že slyší šum, že slyší něčí krok, ale nikdo mu neotevřel. Pocítil úzkost, podrážděnost, šel do uličky, kam byla obrácena druhá strana domu, a postavil se před okno Odettina pokoje; pro záclony nic neviděl, zaklepal tedy silněji na sklo, zavolal; nikdo neotevřel. Viděl, že ho sousedé pozorují. Odešel, myslil si, že se koneckonců možná mýlil, když měl za to, že slyší kroky, ale leželo mu to tak v hlavě, že nemohl myslit na nic jiného. Za hodinu se vrátil.⁶⁰

Právě mezi takovými dílčími událostmi a fragmenty příběhu jsme schopni dohledat časovou linii. Víme, kolik času strávil Swann u Odette a jak dlouho mu trvalo dostat se od ní domů. Také víme, že od doby, kdy zvonil u Odettina domu a tím, kdy se vrátil, uplynula hodina. Příběh jako celek je ale protkán těmito ukazateli pomálu. Nevíme tedy ani rámcově, kolik času uplynulo v tento okamžik od jejich setkání. Určit čas příběhu se jeví jako obtížnější úkol, než by se mohlo zdát.

⁵⁹ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 100.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 106.

Zajímavé je také pozorovat nesoulad času příběhu s časem diskurzu. Dlouhé popisy vnitřních stavů odpovídají v realitě zlomku vteřiny našeho jednání. Právě tento nesoulad je základním pilířem strategie modelového autora Swannovy lásky. Čím méně se v příběhu dějově odehrává, tím je pasáž delší, jak jsme již viděli na příkladu se sonátou. V reálném světě by pravděpodobně muž jménem Swann seděl a poslouchal pár minut úryvek známé a milované melodie. Dějově se neodehrává nic, co by například na filmovém plátně působilo poutavě či dokonce „akčně“. Modelový autor ale věnuje popisu vnitřních pochodů hlavní postavy několik stran. Naopak, jakmile dojde v příběhu ke zvratu, který by jiného autora vedl k podrobnému popisu situace, a „akce“ by byla rozebrána v dlouhé textové pasáži, právě v tyto momenty se náš modelový autor uchyluje k elipsám a ve vyprávění je úsporný, jako v následující pasáži.

Poněvadž byl malíř po nemoci, poradil mu doktor Cottard, aby si vyjel na moře; někteří 'věrní' mluvili o tom, že odjedou s ním: Verdurinovi se nemohli odhodlat, aby zůstali sami, najali jachtu, pak ji koupili, a tak byla Odette často na projížďce po moři.⁶¹

Zde je čas diskurzu nepopíratelně kratší než čas příběhu. Předpokládáme, že jak nemoc, tak koupě jachty nebyla záležitostí pár minut. Nejedná se ale o dějový zvrat, na který by chtěl modelový autor zbytečně strhávat pozornost, a tak máme o samotném aktu projížďky po moři zoufale málo informací. Jedná se pouze o doplňující sdělení, jehož podrobnosti nejsou ani pro autora ani pro nás, podstatné. Čtenář se samozřejmě může zasnít, využít možnosti k otálení a toukám ve fantazii a snít o tom, jak jachta vypadala, jaké měla vybavení a jaké večírky se na ní pořádaly. Nic z toho už ale není strategií autora a patří pouze do světa otálejícího čtenáře, který se rozhodl přibarvit si tento fikční svět a rozšířit ho za hranice textu.

Ono požadované otálení a proplouvání časem je lépe možné při zpomalení tempa čtení, při popisech vnitřního světa postav či vzpomínání na minulost. Přítomný čas tempo neodvratně zrychluje, snovost příběhu se ztrácí a čtenář je probuzen přítomností. Proto modelový autor pokračuje ve své strategii, a pokud se rozhodne poodhalit něco více z času příběhu, tak jen v rámci omezených časových ukazatelů.

„Za měsíc po onom dnu, kdy četl dopis, který adresovala Odette Forchevillovi, byl Swann na večeri pořádané Verdurinovými v Bouloňském lesíku.“⁶²

⁶¹ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 215.

Jsme tak opět schopni určit, že od přečtení dopisu v tento okamžik večere v Bouloňském lesíku uběhl měsíc, nevíme ale stále, kolik času uběhlo v historii románu předtím a kolik potom. Autor navazuje na tuto pasáž další události, které nejsou již časově specifikovány a od této večere odděleny počtem dní či měsíců, a tak se opět ztrácíme v příběhu. Stejný problém nastává v pasáži:

To je zarmucující ne pro mne, ale pro ni; zarmucující, když člověk vidí, že se se mnou přes půl roku každý den stýká a nedovede se sdostatek změnit, aby z vlastní vůle vyloučila ze svých lásek Victora Massé! ⁶³

Dává nám to v daný moment oporu v čase, najednou víme, že v tento okamžik je tomu přes půl roku, co se Swann stýká s Odette. Nevíme ale, kolik času ještě uplyne do konce příběhu, a tak je toto čtenářské zjištění zatím pouze dílčí. To samé platí pro další pasáž díla:

Odette mu totiž řekla, pozorujíc ho úsměvným, pokryteckým pohledem: „Forcheville má před sebou o svatodušních svátcích krásnou cestu. Pojede do Egypta.“ A Swann ihned pochopil, že to znamená: „Pojedu o svatodušních svátcích s Forchevillem do Egypta.“

„Ano miláčku, odjždíme devatenáctého, pošleme ti pohled na pyramidy.“ ⁶⁴

Pokud budeme opírat naši znalost fikčního světa *Swannovy lásky* o naši znalost světa aktuálního (problematika, k níž se dostaneme v další části této kapitoly), a budeme věřit, že „svatodušní svátky“ jsou stejné svátky, které známe my, něco málo nám to o čase v díle napoví. Budeme vycházet ze zkušenosti, kterou máme, tudíž že se jedná o tzv. „Letnice“, které jsou posuvným křesťanským svátkem připadajícím na květen či červen, neboť se slaví padesátý den po Velikonocích a desátý den po svátku Nanebevstoupení Páně. Samozřejmě pro modelového čtenáře prvního stupně to není informace nutná, a pokud neoplývá základním povědomím o křesťanských svátcích, jeho chápání děje to nikterak nenaruší. Prostě se spokojí s faktem, že Odette s Forchevillem odjede devatenáctého a pošle pohled. Stejně tak by ale mohl postupovat modelový čtenář druhého stupně opačným směrem, přísně vědecky, a mohl by začít pátrat v archivech, která data v daném časovém rozmezí, kdy se příběh může odehrávat (vezmeme v potaz některé geograficko-historické reálie), by odpovídala Letnicím a

⁶² Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 114.

⁶³ *Ibid.*, s. 120.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 195.

plánovanému odjezdu. Časovou osu příběhu by to ale tomuto zvědavému čtenáři nepomohlo zpřesnit o moc více.

Vracela se tam nesetkávajíc se již s odporem, byla ostatně tak neodolatelná, že Swannovi působilo mnohem menší nesnáz předtím pozorovat, jak se blíží jeden po druhém těch čtrnáct dní, co měl zůstat odloučen od Odette, než když měl čekat těch deset minut, co kočí zapřahal do kočáru...⁶⁵

Stejně jako působí Swannovi menší nesnáz čekat na odloučení, které bude trvat delší dobu, než ty krátké okamžiky před jejich setkáním, než kočí zapřáhne, zdá se, že i modelovému autorovi činí větší potěšení popisovat okamžiky krátké a rozebírat je do nejmenších detailů, než obsáhnout větší dějové úseky příběhu.

*„Věděl, že Odette je každým rokem v srpnu a v září delší dobu mimo Paříž, a měl aspoň několik měsíců předtím kdy rozpustit to hořké pomyšlení v celém budoucím čase...”*⁶⁶

Události těch několika měsíců mohly být rozličné, nicméně pro příběh a záměr modelového autora nepodstatné. Spíše se dozvíme úplné informace o obličejí a výrazu Odette než o přesné náplni těchto několika měsíců.

Pozornost, která je věnovaná časovým indikátorům, jež by nám mohly napovědět něco o času příběhu, je v díle nerovnoměrně rozdělená. Tento nesoulad vzniká na začátku a na konci díla, a tak jsou tyto dvě části tak nevyrovnané, až dochází k určité disharmonii. Ta je ovšem také strategií autora. Rozvážné popisování Swannova nezájmu, který se mění v lásku a následnou žárlivost, je tak podrobné, tak niterné a přesné, že tyto city čtenář téměř fyzicky pociťuje. Vnitřní pohnutky jsou vyličený do takové hloubky, že se dá říci, že intenzita a hloubka citů postavy odpovídá takřka plně intenzitě a hloubce popisu. Čas je v těchto pasážích téměř nehybný, skoro pasivní, těžce se vznáší nad rozedraným nitrem hlavní postavy, která jako v horečkách prožívá lásku a záchvaty žárlivosti a dusí se stejně, jako se dusí její láska. V průběhu příběhu se ale tyto city mění. Swannovi není lehčeji, ale spolu s klíčící nedůvěrou v Odette a s postupným odloučením, se stává i popis jeho nitra méně detailní a úspornější. A čas se pohne. Protože na konci už není co popisovat. Už není žádná citová hloubka, nad jejímž líčením by se zastavil čas. Stejně jako dochází k postupnému

⁶⁵ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 139.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 194.

odcizení Swanna od Odette, dochází k odcizení čtenáře od Swannových nejnaternějších stavů. Dochází k pohnutí času příběhu, který se musí přizpůsobit. Stejně jako plyne do ztracena láska, která si již nevšímá nejmenších detailů a nerozebírá každou nejmenší skutečnost, plyne i čas, a změnou strategie tak autor dokáže obsáhnout časové úseky, které jsou čím dál delší, čím více se dílo blíží ke konci. A tak již skoro na samém konci příběhu víme, že uplynulo příliš mnoho času a nemá již smysl pátrat po tom, co se během něho událo. Čas příběhu mnohonásobně předběhl čas diskurzu a ve čtenáři zůstává téměř hmatatelné prázdno.

Jednou odjeli jenom na měsíc, jak se domnívali, ale buď je to cestou zlákal, nebo pan Verdurin zařídil potají předem věci tak, aby udělal své ženě radost, a upozorňoval 'věrné' teprve postupně na délku cesty, pluli zkrátka z Alžíru do Tunisu, pak do Itálie, potom do Řecka, Cařihradu, do Malé Asie. Cesta trvala téměř rok.⁶⁷

V tomto okamžiku, kdy autor mění strategii a kdy nás vytrhne z poklidného plynutí příběhu, aby ho o rok posunul jednou jedinou větou, nám sice zatají vše, co se v tomto časovém úseku odehrálo, vyjeví nám ale díky této změně něco jiného, a to téměř úplný čas příběhu. A tak, přestože jsme byli předtím chyceni do sítí minulosti, ve které jsme jen obtížně hledali ukazatele a snažili jsme se marně určit posloupnost událostí, máme nyní díky nové strategii autora před očima celou historii příběhu. A tak díky následujícím pasážím:

*„Pak si prohlížel fotografie staré dvě léta, vzpomínal, jaká byla rozkošná.“*⁶⁸

Ale v tuto chvíli, osvícen typickým vnuknutím žárlivců, podobným inspiraci, přinášející básníkovi nebo vědci, který má zatím jen rým nebo poznámku, onu ideu nebo zákon, jenž uvolní veškerou jeho sílu, vzpomněl si Swann poprvé na větu, kterou mu Odette řekla již před dvěma lety...⁶⁹

a závěrečné:

*„Když pomyslím, kolik let života jsem promarnil, že jsem chtěl zemřít, že mou největší láskou byla žena, která se mi nelíbila, která nebyla můj typ!“*⁷⁰

⁶⁷ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 215.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 122.

⁶⁹ *Ibid.*, s. 201.

⁷⁰ *Ibid.*, s. 224.

víme, že čas příběhu bude možná něco přes tři roky, které bychom jinak z románu rekonstruovali jen stěží.

3.3.2. Toponyma a prostor

Vstupme nyní do světa *Swannovy lásky*, otálejme a pořádně si ho prohlédněme. Stejně jako nemůžeme zaměňovat reálného autora s autorem modelovým, nemůžeme zaměňovat náš svět, říkejme mu „aktuální“, se světem fikčním. Svět díla je světem odlišným od toho našeho, i když z něj čerpá. Není možné postihnout všechny detaily fikčního světa, když čteme popis Odettina pokoje, vyličený budou vždy jen specifické detaily, které považuje modelový autor ve své strategii vyprávění za důležité. Ty budou ovšem také vycházet ze světa aktuálního, a tak pokud autor mluví o pohovce, představíme si pohovku takovou, kterou bychom v našem světě čekali. Protože ale není v autorových silách (a ani to není žádoucí) popsat komplexně celý fikční svět, některá místa zůstanou „prázdná“ a je ponecháno na čtenáři, aby podle své vůle „mezery“ ve fikčním světě zaplnil, pokud bude chtít. Nedozvíme se tedy na příklad, jakou barvu měly záclony v pokoji Odette nebo jestli byl v místnosti koberec. To jsou detaily, které náležejí naší představivosti, představivosti čtenáře. Ten bude ve svých představách také vycházet ze svých znalostí aktuálního světa, a pokud se jedná o čtenáře normálního, vybere si ve své hlavě ze „vzorníku“ známých koberců, které někdy viděl nebo si je jeho mysl dokáže rekonstruovat, a nebude si představovat koberec, který by do popisovaného světa nezapadl. Podle nepsaného pravidla mezi čtenářem a modelovým autorem zkrátka předpokládáme, že pokud by se nějaký detail výrazně lišil od světa aktuálního (koberec by byl na příklad létající, Odette by na něj se Swannem nastoupila a odletěla do země za mořem), autor na to čtenáře upozorní.

Přestože se jedná o dva odlišné světy, to, že svět příběhu vychází ze světa aktuálního, naší představivosti jen ulehčuje jeho rekonstrukci. Lépe si tak můžeme představit ulice, kterými Swann prochází, když hledá Odette (tedy pokud máme alespoň hrubou představu o tom, jak vypadají pařížské bulváry), a ostatní místa, která jsou v příběhu popsána. Jako modeloví čtenáři druhého stupně a čtenáři zvědaví, jsme se opět rozhodli prozkoumat, nakolik vychází fikční svět ze světa aktuálního a do jaké míry ho kopíruje.

„Dovezl ji až ke dveřím její vilky v rue La Pérouse za Vítězným obloukem.”⁷¹

⁷¹ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 41.

Takto přesných geografických určení v knize moc nenajdeme, ale občas se přece jen objeví. Pokud se podíváme na mapu Paříže, ulici rue La Pérouse skutečně najdeme, a dokonce i v místech, kde má podle vypravěče být - za Vítězným obloukem.

Nad schodištěm dohonil Swanna maître d'hôtel, nebyl tu, když přišel, a měl v případě, že Swann ještě přijde, vyřídít od Odette - ale bylo to dobře před hodinou - že si asi zajde před návratem domů vypít k Prévostovi čokoládu.⁷²

Došel až ke Zlatému domu, vkročil dvakrát k Tortonimu, a když ji ani tam neviděl, vyšel z Café anglais a kráčel velkými kroky a s vyděšeným pohledem ke kočáru, který na něho čekal na rohu bulváru des Italiens, když tu najednou vrazil do někoho, kdo přicházel z opačné strany...⁷³

I zde může být čtenář spokojený. Nejen, že Café Tortoni skutečně v té době existovalo, ale bylo místem setkávání smetánky, luxusním salonem pro intelektuály, obchodníky a mondénní společnost vůbec. Dokonce se skutečně nalézal u bulváru des Italiens, na rohu s rue Taitbout. Od Zlatého domu, ze kterého šel, to měl ostatně Swann pár kroků. Tento restaurant se nacházel hned vedle, na rohu bulváru des Italiens a rue d'Artois, dnes známou jako rue Laffitte.

Leckdy však v koutku toho života, který Swann viděl zcela prázdný, i když mu jeho duch říkal, že není, protože si ho neuměl představit, popisoval mu některý přítel, který tušil, že se milují, a nebyl by se odvážil říci mu o ní leda něco bezvýznamného, Odettinu, spatřil ji toho dne ráno, šla vzhůru ulicí Abbattucci ve vycházkovém pláštíku zdobeném skunky, v klobouku 'à la Rembrand', s kytičkou fialek na živůtku.⁷⁴

Rue Abbattucci je ukojením pro zvědavého čtenáře. Na rozdíl od rue La Pérouse totiž již neexistuje a pokud budeme hledat v aktuální mapě Paříže, nenajdeme ji. Má dlouhou historii, ulicí se stala roku 1782 a roku 1868 byla část mezi place Saint-Augustin a place Chassigne-Goyon překřtěna právě na rue Abbattucci, aby se z ní nakonec stala roku 1879 rue La Boétie, kterou najdeme v Paříži dnes.

Nezvědavý čtenář nemá tendenci po historii pařížských ulic pátrat a v pochopení příběhu by mu to ani nepomohlo. Zvědavý čtenář si ale užije svoji detektivní práci, jde po

⁷² Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 51.

⁷³ *Ibid.*, s. 54.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 64.

stopách modelového (a tentokrát i reálného) autora a srovnává si na časové ose vývoj nejen příběhu, ale celé knihy. Ví totiž, že Marcel Proust se narodil roku 1871 a první díl *Hledání ztraceného času* vydal roku 1913. Většinu Proustova života se tedy ulice jmenovala La Boétie, a když reálný autor Proust propůjčil pero modelovému autorovi, který vytvořil *Swannovu lásku*, nezasadil tento svůj příběh do, v té době současné, Paříže, ale do Paříže starší, do Paříže mezi lety 1868 a 1879.

To našemu zvědavému čtenáři potvrdí i další pasáž:

No chic místa, přísámbůh! Jestli tě mám v tvém věku poučovat, co jsou to chic místa, jak ti to mám vysvětlit, nu třeba v neděli ráno avenue de l'Impératrice, v pět hodin projížďka kolem jezera, ve čtvrtek Eden Théâtre, v pátek koňské dostihy, plesy.⁷⁵

Avenue de l'Impératrice skutečně existovala, a to od roku 1854. Roku 1870 se nicméně přejmenovala na avenue du Général-Uhrich, následně se roku 1875 stala avenue du Bois-de-Boulogne, abychom ji dnes mohli nalézt pod názvem avenue Foch. Tím se nám časové období příběhu zkrátí o dalších 9 let, mezi roky 1868 a 1870.

To, že Holmes není ženatý, víme z příběhů o něm, tedy z korpusu fikce. Naopak, že ulice Servandoni nemohla roku 1625 existovat, víme jen z Encyklopedie, a z hlediska světa textu je Encyklopedie sbírkou nepodstatných klepů.⁷⁶

Otázkou zůstává, k čemu nám tato studie – jako modelovému čtenáři, byla. Pro vyprávění nemá zdaleka takový význam zjištění, jaké informace se shodují s aktuálním světem a kde přesně bydlela Odette či jak vypadal Swannův byt. Těmito informacemi ale ukojíme čtenáře empirického, kterého zajímá, zda příběh v knize odpovídá skutečnosti. Eco dokonce tvrdí, že se nejedná už ani o klasického empirického čtenáře, ale zkrátka čtenáře, který použije text ke snění a užije si výpravu za věděním a historickým zkoumáním. Můžeme si ale poté položit otázku, zda tyto informace našemu vnímání příběhu spíše škodí, nebo pomáhají. Je lepší mít danou ulici před očima, se všemi reálnými lidmi a domy, na které jsme se šli na vlastní oči podívat, nebo si nechat jako čtenář prostor pro fantazii, projít příběhem, kterým nás autor za ruku provází, a všimnout si jen detailů, na které nás záměrně upozorňuje, a nevnímání si okolního světa, jenž tvoří pouze okolí a pozadí příběhu?

⁷⁵ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 67.

⁷⁶ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 143.

3.3.3. Umělci ve Swannově lásce

Kromě času, který je pro dílo stěžejní, a prostoru, je především pro „zvídavého“ čtenáře velice zajímavá ještě jedna skutečnost. Ozvěny našeho aktuálního světa v referencích na umělce a jejich díla. Odkazy na význačné malířské, hudební či divadelní počiny je příběh protknutý. Setkáváme se tady ovšem s jistou dichotomií.

Některá jména umělců a jejich díla jsme schopni rozpoznat v realitě našeho aktuálního světa a na základě Encyklopedie je rekonstruovat, některá díla jsou výdobytkem fikčního světa *Swannovy lásky* a jejich rekonstruovatelnost na základě našich kulturně-estetických znalostí není možná. Jak jsme si ovšem již ukázali na příkladu toponym v našem díle, není nutné umět plně identifikovat a v mysli rekonstruovat ulice a místa s ohledem na jejich podobu v aktuálním světě. Ten nám samozřejmě pomůže lépe si představit prostředí, do kterého je příběh zasazen, protože již máme nějakou historickou zkušenost, která nám při mentálním budování tohoto světa pomáhá a od které se naše představy mohou odrazit. Pokud nevíme (a jestliže nejsme historikem se zaměřením na podobu a evoluci pařížského urbanismu a infrastruktury ani nemůžeme vědět), jak vypadala ulice La Pérouse, nezabrání to naší mysli ulici zrekonstruovat a zasadit do ní byt Odette. Toto východisko platí i pro estetické reference v díle.

„Předstíral, co má rozdělané práce, studii o Vermeeru van Delft, ve skutečnosti již léta opuštěnou.“⁷⁷

Potřebujeme jako čtenář vědět, kdo byl Vermeer van Delft? A ještě přesněji – potřebujeme si být vůbec jistí jeho existencí v aktuálním světě? Jako nevzdělaný čtenář nebudeme pravděpodobně vůbec tušit, jestli se jedná o spisovatele, hudebního skladatele či malíře. Jako čtenář víme, že hlavní postava je vzdělaná a zajímá se o umění, tudíž budeme předpokládat, že Vermeer van Delft je jakýsi umělec, ať už je jeho doména jakákoliv. Jako čtenář, který se o umění zajímá nebo absolvoval na škole hodiny dějin umění, budeme schopni podle jména rekonstruovat malíře, kterého známe z aktuálního světa, budeme možná i vědět, že tvorbou spadá do období baroka, a pokud chodíme do galerií nebo máme k dispozici nějakou obrazovou publikaci, možná si budeme schopni i vybavit některé z jeho obrazů.

⁷⁷ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 16.

Přináší nám ale naše znalosti něco navíc? Promlouvá k nám díky nim text jinak, než ke čtenáři nevzdělanému? Možná si budeme moci lépe představit Swannovu pracovnu. Knihovna, která byla dosud v naší mysli jakoukoli knihovnou vybranou z našeho vnitřního portfolia knihoven, a knihy v ní byly anonymní, teď může být zaplněna knihami o Vermeeru van Delft. Také budeme tušit, že na Swannově stole nenajdeme poházené reprodukce *Dívky s perlou* nebo *Hodiny hudby*, protože svou práci o tomto umělci již dávno opustil. Čtenář tedy nemusí oplývat znalostmi a umět si ke všem referencím přiřadit díla zmiňovaných umělců. *Swannova láska* takto uzavřená není a nic takového od čtenáře nežadá. Nepředpokládá čtenáře – profesora dějin umění, ale čtenáře, který tento svět bude akceptovat a jednoduše ho přijme. Pro tuto naši teorii pak svědčí jeden fakt. Nejvýraznějším dílem, které provází čtenáře po celou délku příběhu, je dílo smyšlené - *Vinteuilova sonáta*. Popis houslí a tónů, které očarovaly Swanna, je tak podrobný, že máme téměř dojem, jako bychom sonátu slyšeli, jako bychom ji znali, a necháváme se unášet jejími tóny i za naprostého ticha. Nepotřebujeme mít v aktuálním světě zrcadlo, které nám poskytne odraz této melodie. Sonáta prostupuje celým dílem a je nám důvěrně známá i bez reference v realitě. Jak se s tímto aspektem vypořádají tvůrci filmového zpracování, si ukážeme v následující kapitole.

At' je tomu jakkoli, a možná proto, že plnost dojmů, kterou prožíval od jisté doby, třebaš jí nabyt spíš přes lásku k hudbě, obohatila i jeho zálibu v malířství, možná proto okoušel teď hlubší potěšení, které mělo na Swanna trvalý vliv: našel ji v podobnosti Odette se Zeforou od onoho Sandra di Mariano, jemuž dáváme raději lidovou přezdívku Botticelli...⁷⁸

Postavil si na pracovní stůl reprodukci obrazu Jethrovy dcery, jako by to byla Odettina fotografie. Obdivoval se velkým očím, jemnému obličejí, který prozrazoval nedokonalou pleť, podivuhodným kadeřím podél unavených tváří...⁷⁹

Ani zde nemusíme být znalcem umění a mít v mysli ucelený obraz Sixtinské kaple. I když nepředpokládáme, že by mezi čtenáři *Swannovy lásky* byl někdo, kdo nezná Botticelliho, tato možnost zde vždy je. Nicméně i tento čtenář by z textu pochopil, že Botticelli je malíř, je významný a obecně uznávaný, a pokud k jeho dílu připodobňujeme krásu některé ženy, jedná se o něco výjimečného. Jako čtenář vzdělaný (či zvědavý) pak máme potěšení z nalezení zmíněného obrazu, který nám navíc potvrdí obraz Odette, který jsme si již dříve vytvořili. Pokud bychom dohledáním tohoto díla zjistili, že Botticelli vypodobnil na zmiňovaném díle

⁷⁸ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 45.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 47.

černovlásku s malýma očima, nebo naopak, pokud by dříve Swann popsal Odette jako brunetu s rovnými vlasy, aktuální svět by přestal korespondovat se světem fikce a naše představa by byla narušena. Jako čtenář bychom byli naprosto oprávněně zmateni a naše důvěra v důvěryhodnost vypravěče by byla oslabena, nebo by Botticelliho dílo ve světě *Swannovy lásky* bylo zjevně odlišné od toho, které známe. Vypravěč nám ale nelže a naše představa z aktuálního světa se v tomto případě s fikčním světem shoduje.

Na rozdíl od jiných příběhů, kde je znalost geografického, politického či historického pozadí nutná k pochopení příběhu, ve *Swannově lásce* tomu tak není. Samozřejmě, pokud jsme, jako v naší práci, byli pečliví a dohledali si díla zmiňovaných autorů a geografické a politické skutečnosti, jako empirického čtenáře nás to obohatilo. Dohledávání veškerých referencí na svět estetiky a umění by bylo prací na dlouhé večery a zvědavý čtenář by mohl donekonečna studovat díla starých mistrů a studovat programy pařížských divadel 19. století. Pro to, zda Swann stále miluje Odette, nemají ale tyto informace žádnou přidanou hodnotu a jejich neznalost příběh nikterak neovlivní. Text vypráví příběh naplněný jmény malířů, spisovatelů a hudebníků, některých smyšlených, některých známých z Encyklopedie aktuálního světa, jejichž díla jsme (a občas také nejsme) schopni rekonstruovat. Text ovšem nepředpokládá čtenáře, který oplývá úplnou erudicí v těchto oblastech. Měl by se tak ale chovat a snažit se tento svět estetiky přijmout.

3.4. Kdo je vypravěč ve Swannově lásce? Kdo hlavní postava?

Knihy, které byly napsány v první osobě, mohou vést nezkušeného čtenáře k domněnce, že ono « já » v textu je sám autor. Samozřejmě, že tomu tak není – jde o vypravěče, o hlas, který vypráví.⁸⁰

Rozdíl mezi autorem a vypravěčem je nám známý a také již víme o nutnosti tyto dva subjekty nezaměňovat. Reálný autor není zkrátka ani autorem modelovým, ani vypravěčem. Reálný autor je osobou, konkrétním dýchajícím individuem, které má svůj život, rodinu, v našem případě bychom mohli říct, že je to Marcel Proust - člověk. Ten je odlišný od modelového autora, hlasu, narativní strategie, která nás vede dílem. A jak reálný, tak modelový autor jsou odlišní od vypravěče. Podle Chatmana je vypravěč přítomen vždy tam, kde je něco vyprávěno a publikum cítí, že je mu něco vyprávěno. Kdo je ale onen vypravěč ve *Swannově lásce*?

Vypravěčů je více druhů, jak jsme si již ukázali. Abychom se dobrali podstaty našeho vypravěče, začneme poněkud školometsky. Jedním z kritérií je gramatická osoba vyprávění, ich-forma, či er-forma. Jedná se o kategorii, která je rychle určitelná a její určení nečiní čtenáři většinou problémy. Dále můžeme podle narativní roviny rozlišovat extradiegetického a intradiegetického vypravěče. První je tzv. vypravěčem vševědoucím, druhý typ vypravěče bývá postavou příběhu s omezeným vhladem do vnitřního světa ostatních účastníků vyprávění. Podle jeho vztahu k příběhu jsme dále schopni určit, zda se jedná o vypravěče homodiegetického, který se v příběhu vyskytuje jako jeden z protagonistů, či heterodiegetického, který v příběhu neúčinkuje.

Pojďme se blíže podívat na to, jak se projevuje vypravěč v naší knize.

Odstavcem, který jsme si již jednou představili, jsme uvedeni do příběhu:

Aby se stal člověk u Verdurinů členem „důvěrného kroužku“, „skupinky“, „malého klanu“, stačilo splnit jednu podmínku, ale ta byla nezbytná: musil mlčky souhlasit s Krédem, jehož jedním článkem bylo, že mladý pianista, protěžovaný toho roku paní Verdurinovou (říkala o

⁸⁰ Umberto Eco. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997, s. 23.

něm: „To by nemělo být dovoleno, aby někdo uměl takhle hrát Wagnera“), „trumfne“ zároveň Plantého i Rubinsteina a že doktor Cottard je lepší diagnostik než Potain.⁸¹

Jsme uvedeni do prostředí salónu Verdurinů a do jeho fungování. V popisu je vypravěč v tento okamžik těžce slyšitelný, téměř nepostřehnutelný. Nepředstaví se nám, nevyjeví se hmatatelně v ději. Nevíme, zda je součástí skupiny věrných, jestli je vůbec součástí příběhu, nebo vypráví vše ze svého pohledu vně příběhu, do kterého nepatří. Vypravování se v průběhu textu nicméně přikloní k er-formě a vypravěč se stále schovává.

Program na večírcích nebyl. Mladý pianista hrál, ale jen tenkrát, jestliže „se mu chtělo“, neboť nikdo nikoho nenutil, a jak říkal pan Verdurin: „Všecko pro přátele, ať žijí kamarádi“.⁸²

Jak ví vypravěč, kdo chodil k Verdurinovým, jaká historie se skrývala za každým z věrných, jaký byl program a co pan Verdurin říkal? Jedním z vysvětlení by bylo, že vypravěč je přímým účastníkem těchto setkání. Může nás tedy informovat o tom, že Odette přišla za panem Verdurinem s prosbou, zda by k nim nemohla uvést Swanna, i o tom, co se na večírcích událo. Žádný důkaz o jeho přítomnosti na těchto setkáních v příběhu ale nenajdeme a opora pro takovéto tvrzení tedy chybí.

*„Swann se nesnažil najít krásu v ženách, s nimiž trávil svůj čas, ale snažil se trávit svůj čas se ženami, které ho při seznámení svou krásou upoutaly.“*⁸³

Tento popis podává ten samý vypravěč, který je obeznámen se světem Verdurinových. Zná tedy i Swanna, a to poměrně dobře. Neseznamuje nás s tím, jak Swann vypadá, a nepodává podobný popis jeho vzhledu. Zato oplývá velkým vhledem do jeho chování, které by jen tak nějaký běžný pozorovatel neměl. Zná jeho chování, jednání, jeho minulost a vše, co si Swann myslí. Mohl by být vypravěč jeho přítelem, který je akorát v příběhu dokonale skrytý?

A když ji pozval, řekla mu na odchodu, jak je jí líto, že si pobyla jen tak krátce v tomto příbytku, kam vstoupila s pocitem štěstí, mluvíc o Swannovi jako by byl pro ni něčím víc než ostatní bytosti, které zná, až se mu zdálo, jako by kladla mezi jejich dvě osoby jakési romantické pojítko, a musel se nad tím usmát.⁸⁴

⁸¹ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 5.

⁸² *Ibid.*, s. 6.

⁸³ *Ibid.*, s. 9.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 14.

I tato pasáž by se dala vysvětlit tím, že je vypravěč nepřímým účastníkem děje, Swannovým přítelem - svědkem vyprávějším jeho příběh. Nepředpokládáme, že by byl vypravěč schovaný ve skříni, když Odette projevovala Swannovi city. Můžeme ale vyvozovat, že Swann svému příteli vše sdělil a vylíčil do nejmenších podrobností, a ten pak mohl tuto situaci převyprávět a zpravit o ní čtenáře.

Když už si ale myslíme, že jsme roli vypravěče přišli na kloub, přijde věta, která nás nejen vytrhne z plynulého toku příběhu, kde je vypravěč téměř neslyšitelný, ale také naruší naši stávající teorii.

Po mnoha letech, kdy jsem se začal zajímat o jeho povahu pro některé podobné rysy, jaké měla ve sféře zcela jiné s povahou mou, dal jsem si často vyprávět, jak můj dědeček (tenkrát jím ještě nebyl, neboť právě v době kolem mého narození začal Swannův velký milostný poměr a ten ty pletichy nadlouho přerušil), když dostal dopis a poznal na obálce písmo svého přítele, vždycky zvolal: „Pozor, Swann zas něco chce!“⁸⁵

Vypravěč najednou není pouze velmi slyšitelný, ale téměř hmatatelný. Z er-formy se najednou ocitáme v ich-formě vyprávění. Vypravěč je reálný, vypravěč je ono „já“, co se začalo zajímat o Swanna. Jedná se o první okamžik, kdy se vypravěč dává poznat, vystupuje z příběhu, aby se nám odhalil. Najednou se nejedná o nezachytitelnou entitu, která se vznáší nad příběhem, ale o reálnou postavu, která má rodinné vazby, má prarodiče a má svoji perspektivu. Také ovšem najednou poznáváme, že naše teorie nebyla správná a že vypravěč nemohl být Swannovým přítelem, který s ním sdílel jeho životní zkušenosti a prožitky. Vypravěč sám říká, že to byl jeho dědeček, kdo znal Swanna a byl jeho přítelem, a on nebyl v době Swannova poblouznění ještě na světě, nebo jen velmi krátce. Odkud tedy vychází jeho informovanost a vhléd do celé historie této lásky?

Ocitáme se tak ve stavu čtenářské rozpolcenosti, co se vypravěče týká. Jedná se tu o jakési rozštěpení vypravěče. Pociťujeme náhle jeho dvojakost, a to jak ve vztahu ke čtenáři, tak k příběhu samotnému. Er-forma, která prostupuje většinu vyprávění a přispívá také k neurčitosti a snovosti příběhu, je na několika místech narušena ich-formou, kterou nás vypravěč vytrhne ze světa *Swannovy lásky* a vtahuje ho do světa svého, osobního, sděluje nám detaily, které ho - dosud odosobněného vypravěče - zosobňují a konkretizují ve světě,

⁸⁵ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 11.

kde má prarodiče a tetičku, kteří znají hlavní postavu. Dochází tak v podstatě ke spojení dvou světů - Swannova světa jeho lásky v bezčasí - a velmi konkrétního světa našeho (v těchto pasážích) velmi konkrétního a hmatatelného vypravěče. I ve svých ostatních rolích má vypravěč velmi specifickou polohu. Je vypravěčem homodiegetickým, nebo heterodiegetickým? Vypravěč nám sám o sobě prozrazuje, že Swann je přítelem jeho dědečka. Zároveň ale přiznává, že v počátcích Swannovy známosti on, vypravěč, ještě nebyl na světě. Je tedy součástí příběhu, nebo ne? I když se vypravěč narodil ještě do doby, kdy Swannův román pokračoval, byl ve velmi mladém věku a mohli bychom tak předpokládat, že součástí vyprávěného světa již existenčně je, nicméně jako součást příběhu, jako osoba příběh ovlivňující, nemůže být chápán. Přiklánět bychom se k němu tedy spíše mohli jako k vypravěči heterodiegetickému.

Stejný rozpor pak vyplývá z jeho vztahu k narativní rovině. Jedná se o vypravěče extradiegetického, nebo intradiegetického? Vševědoucí vypravěč ví vše. Dokáže popsat niterné stavy všech postav, vylíčit současně dění na dvou místech zároveň a stojí jakoby nad veškerým děním. Intradiegetický vypravěč je jednou z postav, má pouze omezené možnosti co se vzhledu do duševních stavů jiných postav týče. Jak se vypořádáme s rolí našeho vypravěče? Má naprostý přehled o Swannových myšlenkách, vnitřních pohnutkách, o jeho minulosti, intimních chvílích strávených s Odette, jeho touhách i obavách. Ví také o světě uvnitř kroužku věrných u Verdurinů. Jsou to informace, které by měl vševědoucí vypravěč? Rozhodně. Možná je ale tento vzhled pro tento typ vypravěče přece jen poněkud omezený. Nedožíváme se například vůbec nic o vnitřním světě Odette, ne jinak než přes Swannovy dohady a zkušenosti. Ani o dalších postavách a dějích nás vypravěč neinformuje s takovou přesností a důrazem, s jakými se věnuje Swannovi. Vypravěčův postoj je tak na půl cesty mezi vypravěčem-postavou a vševědoucím vypravěčem. Ani jedna z těchto rolí se ale neslučuje s ich-formou, která do příběhu v několika pasážích vstupuje. Ta by odpovídala vypravěči-postavě, nicméně jsme si již vysvětlili, že náš vypravěč Swannovým přítelem být nemohl, rozhodně ne ve chvílích, kdy Swann započal román s Odette. Zbytek vyprávění v neosobní er-formě, za kterou se vypravěč téměř nepostřehnut skrývá, by spíše odpovídal vševědoucímu vypravěči. Jeho roli ale narušuje již zmíněné zosobnění ich-formou a také to, že jeho vševědoucnost není úplná, nebo se minimálně naplno neprojevuje. Jako čtenář jsme tedy na vážkách. Ještě jsme asi schopni přijmout to, že vypravěč je vševědoucí, jen jsou jeho schopnosti skryty a on čtenáři všechny své znalosti o postavách daného fikčního světa nevyjeví. Jeho zosobnění v několika málo pasážích je pak sice narušením našeho vnímání

příběhu, ale trvá tak krátce, že na něj zase brzy zapomeneme. Vypravěč nám tak jen vzkázal „já existuji, jsem se Swannem nepřímo spojen přes svou rodinu“, vyjevil se a zase zmizel v příběhu. Obtížnější je přijmout roli vypravěče-postavy. Pokud vypravěče od Swanna dělí celá generace a v době milostné aféry Swanna s Odette nebyl ještě ani na světě (nebo v dětském věku), jak může mít tak přesné a důvěrné informace o celém světě kolem hlavních postav? Kde se dozvěděl o Swannových myšlenkách, o vývoji jeho vztahu, o veškerém dění v salonu Verdurinů?

I po vícero čteních textu nenajdeme přesvědčivé důkazy, díky kterým bychom se mohli přiklonit k té či oné roli vypravěče. Nenajdeme vysvětlení, z čeho čerpá vypravěč znalosti Swannova života, jestli se později potkali nebo jestli to byl snad jeho dědeček, kdo mu za několik let celou historii tohoto vztahu vyprávěl (a není to teorie hodná okamžitého zavržení - víme, že dědeček mu o Swannovi, jeho životě, prosbách a dopisech vyprávěl, stejně tak jako víme, že znal Verdurinovi):

Můj dědeček kdysi poznal zblízka rodinu těch Verdurinových, což nebylo možno říci o žádném z jejich nynějších přátel. Ztratil však jakékoli spojení s tím, o kom mluvil jako o „mladém Verdurinovi“, a soudil tak trochu povšechně, že Verdurin zapadl mezi bohému a luzu, třebaže si podržel pěkných pár milionů.⁸⁶

Jako modelový čtenář druhého stupně ale můžeme číst text dále, donekonečna, stále pátrat, sledovat narativní strategii modelového autora, který vypravěče nechává promlouvat, a zkoušet rozluštit tuto záhadu a dvojakost existence a rolí našeho vypravěče. Výchozím bodem pro nás bude vždy fakt, že většina příběhu je vyprávěna v er-formě naším vypravěčem, který nám zprostředkovává příběh třetí osoby. Několikrát z příběhu vyvstane, když celou historii propojí s realitou svého života a přejde krátce do ich-formy. Je tak na pomezí mezi vypravěčem - svědkem či pozorovatelem příběhu a vypravěčem – reálnou postavou příběhu.

Poté se, možná jednou, dostaneme k dalším dílům *Hledání ztraceného času* a narazíme na pasáže, kde, jak jsme si již ukázali výše, unikne modelovému autorovi jméno vypravěče – Marcel. Naše pátrání po vypravěči tak nabyde zase jiných rozměrů, protože tendence ke spodobnění vypravěče s reálným autorem, Marcelem Proustem, zase o něco vzroste. Vypravěč nám poté ale zase unikne a opět zmizí v proudu času. Lapit ho můžeme jedině

⁸⁶ Marcel Proust. *Swannova láska*. Přeložil Josef HEYDUK. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 18.

s dalším čtením, s navracením se k pasážím, kde nám ho autorova strategie vyjeví, než se zase rozplyne.

4. Swannova láska – film

4.1. Čtenář vs. divák – rozdíly v přístupu k dílu

Převádění jakéhokoli literárního díla na filmové plátno je nanejvýš nevděčná a nezáviděníhodná činnost. Někteří „skalní“ čtenáři totiž budou režiséra trvale nenávidět. To, co patří jen jim jako čtenářům, totiž dokreslování fikčního světa na základě znalostí a kompetence ze světa aktuálního, stejně jako pochopení díla, je náhle přivlastněno třetí osobou – režisérem – který převádí svoji osobní představu na filmové plátno a předkládá ji jako jedinou možnou podobu daného fikčního světa, jeho entit a událostí.

Vzít si za úkol zfilmování autora, jakým je obtížně uchopitelný Marcel Proust, byl odvážný počín. Dílo, které je napůl snové a hlavní roli v něm hraje čas, se může jevit jako velmi komplikované, když přijde na jeho převedení na plátno. Úlohy převést nezfilmovatelného Prousta do filmové podoby se odvážně zhostil Volker Schlöndorff, když před ním mnozí režiséři své snažení vzdali už v počátcích (záměr zfilmovat Prousta ohlásil a následně odvolal i samotný Luchino Visconti nebo Joseph Losey a jedinou další realizovanou adaptací je *Čas znovu nalezený* Raoula Ruize z roku 1999 s Catherine Deneuve v hlavní roli). Nejedná se o režiséra, který by byl mezi širší veřejností známý, ale ve svém oboru platí za poctivého umělce. Filmu (i samotnému Schlöndorffovi) navíc pomohlo, že se nejednalo o jeho první filmovou adaptaci knižní předlohy. V roce 1984, kdy film uvedl, měl za sebou už úspěšné zpracování *Mladého Törlesse* podle Roberta Musila nebo *Plechový bubínek* vycházející ze stejnojmenného románu Güntera Grasse. Rok nato už sklízel ovoce v podobě ocenění kritiků v rámci BAFTA, kde byla *Swannova láska* dokonce nominovaná v kategorii Nejlepší cizojazyčný film (vítězem se nakonec stala *Carmen* Carlose Saury). Skutečné ceny získal snímek ale až ve Francii: Dva Césarů si odnesli Jacques Saulnier za výpravu a Yvonne Sassinot de Nesle za nejlepší kostýmy.⁸⁷

Ač nepolemizujeme s tím, že si cenu zasloužili, skutečné ocenění patří realizačnímu týmu především za scénář. Poskládat události knihy do podoby uchopitelné pro filmového

⁸⁷ Cesar Awards - French film industry awards Edition 1985. <http://www.unifrance.org/> [online]. France [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://en.unifrance.org/festivals-and-markets/620/cesar-awards-french-film-industry-awards/1985>

diváka se ujala trojice, do které mnozí vkládali velkou důvěru - Peter Brook, Jean-Claude Carrière a Marie-Hélène Estienne. Držitel Řádu britského impéria Peter Brook měl už v té době pověst jednoho z nejlepších divadelních režisérů, za sebou řadu ocenění a spolupráci právě s Marie-Hélène Estienne. Jean-Claude Carrière se pyšnil oceněním BAFTA za nejlepší scénář k filmu *Nenápadný půvab buržoazie*, na kterém pracoval s Luisem Buñuelem. Jestli se měl někomu zrodit pod rukama scénář ke *Swannově lásce*, pak určitě jim. Posledním kusem skládačky k úspěšné adaptaci pak bylo obsazení klíčových postav – Charlese Swanna a Odette de Crécy. Hlavní mužskou roli ztvárnil Jeremy Irons, na jehož postavě stojí v podstatě celý film, a za jeho protějšek byla vybrána Ornella Muti. Lákadlem pro diváka je i obsazení vedlejších postav – Alaina Delona jako barona de Charlus a Fanny Ardant jako kněžny de Laumes, i když ti se filmem spíše jen mihnou. Přijetí filmových fanoušků je ale více než rozpačité, i když neprávem. Schlöndorffovi se podařilo přenést atmosféru díla na plátno a prostřednictvím Jeremyho Ironse vytvořit dramatickou komorní studii žárlivosti, vášně a *l'amour fou*. Ortodoxní čtenář a prvoplánový divák mohou samozřejmě mít své výhrady, podle nás se však jedná o velmi vydařenou a přesnou adaptaci Proustova díla.

Nejen podání příběhu od autora/režiséra, ale i přístup a vnímání čtenáře/diváka se různí, a tyto rozdíly jsou zásadní. Pokud chceme porovnávat literární prostředí s prostředím filmovým, musíme si uvědomit základní rozdíly. Za prvé – kniha je tzv. „jednakanálové médium“. Sama o sobě funguje pouze skrze vizuální podobu slov natištěných na papíře. Vše ostatní, co se během naší recepce stává s příběhem, náleží nám. Zvuky dešťových kapek dopadajících na okno, když nám kniha popisuje deštivé odpoledne, podoba hlavní postavy podle autorova popisu, veškeré zvuky a obrazy jsou plodem naší fantazie. Film oproti tomu pracuje hned se dvěma kanály: auditivním a vizuálním. Divák tak přijímá nejen ucelený obraz, ale zprostředkována je mu i veškerá zvuková podoba příběhu. Pojdme se na roli diváka podívat blíže.

Co je vlastně film? Příběh přenesený na filmové pláno a využívající k odvyprávění událostí audiovizuálních prostředků, které se volně kombinují. Do auditivní složky filmu nepatří pouze hlasy postav, ale také veškeré zvuky dokreslující příběh a hudba. Hlasy postav a jejich dialogy jsou převoditelné nejsnáze, literární hlas vypravěče nebo vnitřní monolog postavy se na plátno přenáší díky použití voice-overu. Hudba je poté už jen třešničkou na dortu dokreslující celek, v našem případě se jí ale budeme blíže věnovat v dalších kapitolách. Druhou složkou je kamera. Zatímco jako čtenář se v příběhu pohybujeme volně podle toku vyprávění a naše hledisko vnímání událostí a celá percepce se mohou v průběhu četby měnit,

ve filmu je nám úhel pohledu na svět pevně dán kamerou. Ta se sice v průběhu příběhu bude přemísťovat (i když nepochybujeme o tom, že existují i výjimky jako například film natočený statickou kamerou umístěnou na jednom místě), ale scénu bude snímat vždy jen z jedné pozice. Ta se může shodovat s hlediskem hlavní postavy, vedlejší postavy, nebo žádné postavy příběhu. Film tak může být z vizuálního percepčního hlediska objektivní, může ale také dojít k extrému, kdy se kamera stoprocentně shodne s hlediskem postavy, a my tak celý příběh vidíme očima filmového hrdiny, aniž bychom věděli, jak vypadá (to je případ již klasického filmu *Dáma v jezeře* podle předlohy Raymonda Chandlera nebo nového *Hardoce Henryho* od Ilji Najšullera.) Kamera však dokáže měnit hlediska velmi plynule, ať už pouhým přemístěním, střihem nebo zoomováním, a příběh všemi těmito postupy modelovat přesně podle toho, jak režisér chce, aby divákova percepce probíhala. V celých dějinách kinematografie se najde nespočet pokusů o nové zobrazení příběhu a různé hry s hledisky.

Pokud jsme si tedy již přečetli *Swannovu lásku*, přistupujeme k filmovému zpracování už zatížení vlastními představami a s již vybudovaným fikčním světem. Nutno podotknout, že Proust je jedním z autorů, jejichž filmová zpracování nezklamávají tolik. Je to dáno nevypravností a určitou nedějovostí příběhu, ve kterém hraje hlavní roli tíživá atmosféra žárlivosti. Obsáhlé výpravné romány mají větší potenciál narazit u diváků na odpor, protože literární zpracování fikčního světa bylo příliš barvitě a obrazně a čtenářova fantazie zkonstruovala přesný svět, takže případné odchylky na filmovém plátně nese nelibě. Díla nezakládající si tolik na popisu světa, jako spíše na popisu mentálních stavů a pochodů postav, jsou oproti tomu složitá spíše svým naladěním. Klíčovou složkou je tak výběr protagonistů hlavních postav a vytvoření atmosféry. A to se, stejně jako převedení vypjatého prostředí díla, Schlöndorffovi podařilo na výbornou.

4.2. Filmové uchopení vypravěče a hlavní postavy

Ztvárnění hlavní postavy příběhu Charlese Swanna připadlo charismatickému *Jeremyemu Ironsovi*. Celý příběh je ostatně vnímán z pohledu této postavy, tedy alespoň ve filmu. V pojetí vypravěče se totiž kniha od filmu nevyhnutelně liší. Již ve druhé kapitole naší práce jsme zaměřili pozornost na problematiku uchopení vypravěče. V knize se jeví téměř neslyšně, jako někdo, kdo je velmi blízký Swannově postavě. Vyvolává pocit, že by mohl být buď Swannovým nejlepším přítelem, nebo je vypravěčem vševědoucím. Oproti knize ale ve filmu nikdy vypravěč naplno nevystoupí jako někdo, jehož dědeček Swanna znal. Už v knize je toto vystoupení postavy vypravěče do našeho světa značně překvapivé, na filmovém plátně by bylo ale tak násilným a složitě uchopitelným, že ho režisér vynechal a zvolil jinou cestu. Vypravěčova postava zde splývá s hlavní postavou, přičemž způsob vyprávění a celé hledisko je dotvářeno filmařskými postupy. Kamera není subjektivní, neztotožňuje se s hlavní postavou, ale přechází z objektivního hlediska do hledisek zabarvených. Swannův hlas tak v rámci filmu zaznívá hned ve dvou úrovních – jako voice-on hlavní postavy a jako voice-over, sice rovněž náležící hlavní postavě, ale suplující zde spíše roli vypravěče. Tyto sekvence jsou využity k odvyprávění vnitřních stavů postavy, ale také k retrospektivě, která vychází z knihy. Začátek filmového příběhu totiž není totožný se začátkem příběhu v knize, jak si ukážeme v poslední kapitole naší práce.

Oproti knize zaujímá ve filmu nepoměrně větší roli také baron de Charlus ztvárněný podmanivým Alainem Delonem. Proč si postava, která má v knižní předloze roli spíše okrajovou, vysloužila své místo na plátně, a to ještě ve hvězdném obsazení? (Režisér patrně vzal v úvahu důležitost a výskyt této postavy v dalších dílech *Hledání ztraceného času* a předpokládal u diváka obecnou znalost Proustova díla. Otázkou je, zda právem.) V příběhu se objevuje hned v několika scénách, z nichž ne všechny jsou totožné s knižní předlohou. Nejvíce vypovídající je ale ta předposlední – pronesení klíčové Swannovy věty o Odette. Tomuto porovnání se budeme blíže věnovat v poslední kapitole, nyní nás zajímá v kontextu využití postavy barona de Charlus. V knize se v tomto okamžiku nevyskytuje, tak proč ho režisér začlenil do filmu? Z našeho pohledu se zde jedná o využití Chatmanova narativního adresáta. V knize je tato výpověď zasazena do prostředí Swannova vnitřního světa formou vnitřního monologu. Ve filmu je sice pronesena Swannem, a mohlo by se jednat i o nahlas pronesené nejniternější myšlenky, ale přítomnost barona de Charlus umocňuje naléhavost a bezvýchodnost celé výpovědi:

„Když si uvědomím, že jsem promrhal léta života, že jsem chtěl umřít, že jsem věnoval svou největší lásku ženě, která se mi nelíbila, která se ke mně nehodila...“

4.3. Filmový svět Swannovy lásky

Fikční svět ve filmu skýtá mnohé nesnáze: Zatímco literární fikční svět spoluvytváří naše fantazie v závislosti na hledisku a toku vyprávění, a to jen do té míry, kam sahají naše znalosti a schopnosti, a mnoho entit fikčního světa tak zůstává v naší mysli nevytvořeno, filmové plátno si tuto zamlženost prostoru dovolit nemůže. Při čtení popisu pokoje Odette de Crécy si jako čtenář představíme jen to, co naše mysl při četbě považuje za důležité. Neřešíme tak například barvu koberce. Takovýto luxus je však režisérovi odepřen. Obecně platí, že fikční svět filmu musí být daleko zaplněnější než fikční svět literární a jeho zaplnění musí být absolutní v oblasti, kterou pokrývá oko kamery. Další překážku klade uchopení času příběhu. V minulé kapitole jsme se pokusili z textu vyvodit, v rozmezí kterých let se příběh odehrává. Naše představivost pracuje s tímto údajem opět jen do míry našich vědomostí týkajících se daného historického období – podoba budov, oblečení, nábytku. Na filmovém plátně historie ožívá. Každý film uživí množství odborných poradců z oblasti kunsthistorie, vojenství a dalších domén, aby byla filmová podoba věrná a realitě dobového světa odpovídala v co nejvyšší míře. Jakákoli odchylka je potom třešničkou na dortu pro odborníky, kteří píší celé články o faktických chybách ve zpracování příběhu. Pokud pomineme kostýmy a celou výpravu (budeme věřit i kritikům, že za ně nerozdávali ceny nadarmo), rádi bychom se zaměřili na dva detaily příběhu, které jsou přítomné jak v knize, tak ve filmu, a na kterých ukážeme podrobněji rozdíly v těchto dvou světech.

Prvním z nich je na první pohled nevýznamná zmínka o lyrickém díle Victora Massé. Podle toponym v knize, přesněji řečeno podle změn názvů ulic, jsme zasadili děj příběhu mezi roky 1868 a 1870. Víme také, že Odette odchází jeden večer do opery s Verdurinovými, a to na *Jednu noc Kleopatry* právě od zmiňovaného Victora Massé. Ve filmu se dokonce produkce držela velmi přísně výběru lokací, a tak se scéna, kdy Swann pátrá po Odette, odehrává přímo před budovou Opéra-Comique (Salle Favart). Jakožto zvědavý divák bohužel také víme, že toto dílo bylo uvedeno až 25. dubna 1885. Tato asynchronnost reálného a fikčního světa zvědavého modelového čtenáře samozřejmě zaujme, ale fikční svět Marcela Prousta není zkrátka někdy tak koherentní, jak bychom si přáli. Kniha minimálně dostala svému jménu: Nechali jsme se tak unést, že se můžeme pustit do hledání ztraceného času.

Pro pozorného čtenáře vyvstane při četbě další kámen úrazu, když si představí filmovou podobu knihy: Vinteuilova sonáta a její zpracování. Protože se jedná o fiktivní dílo fiktivního autora, režisér má volné ruce. Sonáta je v příběhu popsána několikrát, ale málokdo

si o ni udělá přesnou představu. Za filmovou hudbou stojí Hans Werner Henze. Skladatel, v jehož tvorbě se silně projevuje atonalita, přispěl nemalým dílem k atmosféře snímku. Ač nevíme, jak Vinteuilova sonáta zněla v uších modelovému autorovi, housle a jejich občasná svíravá disharmonie dokonale ztvárňují Swannovo rozpoložení a tíseň celého vztahu s Odette. Vnímání hudební složky filmu je divákovi zjednodušeno i tím, že Henzeho dílo není laické veřejnosti příliš známé a nedochází tak k identifikaci s autorem ani s jiným dílem.

Ostatní aspekty světa nicméně knihu poměrně přesně kopírují. Je to např. sama postava Odette de Crécy. Unavené rysy, bledá pleť, vlasy padající po kudrlinách do tváře i stavba lícních kostí..., *Ornella Mutti* přesně odpovídá literárnímu popisu postavy. To málo, co nám o Odette modelový autor prozradil, se do protagonistky přesně promítá. Stejně tak Swann a jeho pokoj s knihami a obrazy, rovnání cuttlejí v kočáře. Pokud ale fikční svět nikdy nemůže plně obsáhnout plnost světa aktuálního, filmový fikční svět pocítuje tuto nemožnost vzhledem k fikčnímu světu literárnímu. Omezené oko kamery může pojmout jen výseč fikčního světa a i tok času příběhu musí uzpůsobit filmovému plátnu. Divák proto ve filmu nenalezne značnou část scén z knihy. V další kapitole se budeme věnovat těm klíčovým momentům, které jsou pro příběh zásadní a jsou tak přítomné jak v knižním, tak filmovém zpracování, a ukážeme si rozdíly, které mezi nimi může čtenář a divák vyzorovat.

4.4. Klíčové momenty knihy a filmu a jejich srovnání

Podívejme se nyní na rozložení příběhu v rámci knihy a v rámci filmu. Literární předloha má sice několik klíčových pasáží, ale ty vystupují z knižního příběhu jinou měrou i způsobem, než klíčové scény filmu vystupují z plátna. Literární příběh je víc zahalen do popisu, do Swannova vnitřního světa a čtenář se tak nechává unášet snovostí a časovou neurčitostí vyprávění. Film má ovšem naprosto jiný spád. Ve sto deseti minutách se příběh musí odvyprávět svižněji, na tápání a otálení není čas ani prostředky. Na některé scény je tudíž kladen větší akcent a odvíjí se od nich další linie filmového příběhu. Pojdme si ukázat, na jakých pilířích stojí obě zpracování.

Abychom mohli lépe poukázat na styčné i rozdílné body, rozeberme si klíčové dějové scény knihy.

4.4.1. Struktura příběhu a distribuce událostí v knize

Do příběhu jsme uvedeni představením Verdurinových a jejich kroužku a po několika stranách následuje představení Odette. Odette prosí Verdurinovy o možnost uvést svého přítele, pana Swanna. V knize následuje ostrý přechod – z jakéhosi neutrálního vypravěčského hlediska, které ovládá příběh od první věty, náhle „zaostření“ přechází na Swanna a je dále zaměřeno už pouze na něho a jeho svět. Dostáváme se tak k první retrospektivě – seznámení Swanna a Odette v divadle, jejímu dopisu a prvním návštěvám. Následuje pro knihu opět klíčový moment – vystoupení vypravěče, jeho transformace v reálnou postavu příběhu, a to ve chvíli, když popisuje Swannovu prosbu o představení u Verdurinů adresovanou dědečkovi. Následuje záporná dědečkova odpověď, uvedení Charlese do salonu samotnou Odette, setkání se všemi členy kroužku věrných včetně pianisty a druhá retrospektiva - večírek minulého roku, kde Swann poprvé uslyšel sonátu, jejíž tóny právě zazněly. Příběh se vrací zpět z minulosti k Verdurinovým, k rozloučení všech přítomných a následuje skok na souhrn kratších epizod (Swann, který nikdy nezklamal a vždy přijede do restaurací v pařížském okolí, jeho vztah k ženám, románek s malou dělnicí, od které odchází k Verdurinovým). Vypravěčem je nám následně odkryt detail příběhu, loučení, při kterém Odette utrhne chryzantému a věnuje ji Swannovi. Přichází líčení další zásadní scény – Swann mívá Odette u Verdurinových a horečně ji hledá.

[...] ale byl vedle ní tak nesmělý, že ačkoli ji nakonec toho večera měl – začalo to rovnáním cattlejí – použil této záminky i následující dny, buď z bázně, aby ji neurazil, buď ze strachu, aby se nezdálo, že tenkrát lhal, nebo z nedostatku odvahy vyslovit větší požadavek, než byl tento (mohl jej obnovit, protože tím Odette nebyla poprvé dotčena).⁸⁸

Několik dalších stran je věnováno popisům jejich schůzek, vztahu, změnám ve Swannově chování, jeho nevědomosti ohledně toho, co Odette dělá přes den, líčení Odettiných návštěv u něho a finální Swannovo zjištění, Odette má vlastní život, o kterém hrdina nic neví (poté, co mu přítel zmíní, že ženu viděl na ulici Abattucci). Zpochybněna je také Odettina inteligence, čtenář se dozvídá o jejím vkusu, jejich rozhovorech o umění i o tom, jak se Swannovi zalíbilo u Verdurinových a jak je hájí.

Pro Swanna přichází ale zlom příběhu - odklon Verdurinových od jeho osoby a naopak uvedení Forchevilla do kruhu. Swann se neustále snaží získávat si Odette dary (5 tisíc franků, šňůra diamantů).

Při večeři s Verdurinovými Odette přiznává vztah se Swannem a veřejně ho zve k sobě. Následuje den, kdy se Swann po večeři s přáteli vydává ji navštívit. Odette není dobře a pošle ho domů, kde však Swann začíná žárlit a podezírat ji. Vrací se a omylem klepe na okno sousedního domu. Začíná pasáž popisu Swannovy žárlivosti a bolesti, s jednou retrospektivou. Vracíme se v čase do přítomnosti vyprávění. Swann jde navštívit přítele, který není doma. Míří tedy k Odette, ale ta neotvírá. Hrdina klepe na okno, odchází, následně se ale vrací a shledává se s ní. Poznává v její výmluvě lež, čímž Swannova žárlivost a nejistota opět propukají. Následuje popis bolestné zvědavosti, Swann vidí v Odettiných očích lest a podle následného cinknutí zvonku a odjezdu kočáru je zjevné, že zmařil nějakou schůzku. Na odchodu mu Odette svěřuje své dopisy a prosí ho, aby je odnesl na poštu.

Swann vidí, že jeden z dopisů je určen Forchevillovi. Čte ho přes obálku a zjišťuje, že Forcheville byl u Odette, a ona Swanna zapřela. Swann je ale klidný, protože Odette mu dopis svěřila, kvůli němu poslala Forchevilla pryč a její slova v dopise jsou chladná. Jeho žárlivost ho ale stejně vede k nutnosti odvrátit Odette od Forchevilla

Dalším zlomovým okamžikem je večeře s Verdurinovými v Bouloňském lesíku a jejich tiché domlouvání výletu, kam Swann není pozván. Odette odjíždí s Verdurinovými a Forchevillem, paní Verdurinová se Swannovi vysmívá a odrazuje ho od možnosti odvézt

⁸⁸ Marcel Proust. *Swannova láska*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 57.

Odette domů. Swann se vrací lesíkem sám, propuká v nenávist a šílenství. Salon na sebe bere podobu překážky jejich schůzek.

Při dalším setkání Swann neupřímně žadoní, aby Odette nechodila do opery, protože jinak ji nemůže milovat. Celá scéna ústí v hádku a Odettin odchod. Odettiny výlety s Verdurinovými, na které Swann není zván, jsou čím dál častější a Odette ho navíc nikdy neinformuje o svém příjezdu. Nebrání jí to vašek žádat ho o peníze na další výlet, což ústí ve Swannovo pomstychtivé odmítnutí.

Několik vět o baronovi de Charlus, které nalezneme v knize, je pevným základem prvních scén filmu:

[...] a pro každou návštěvu si našel záminku, dar, který chtěl přinést, zprávu, kterou potřebovala, pana de Charlus, kterého potkal, když šel k ní a který prý chtěl, aby ho doprovodil. A když žádnou neměl, prosil pana de Charlus, aby k ní běžel, aby jí za hovoru řekl jakoby z vlastní vůle, že musí, jak si právě vzpomíná, mluvit se Swannem, ať mu laskavě vzkáže, aby k ní přišel; nejčastěji však čekal Swann nadarmo a večer mu pak de Charlus řekl, že jeho záminka neměla úspěch.⁸⁹

Následuje epizodní zmínka o vypravěčově prastrýci Adolfovi a Swannovo uvědomění, že díky němu se nedozví nic z Odettina života v Nizze.

Líčena je změna Odettina chování, její náhlá ignorace a netečnost. Volá Swanna na poslední chvíli, kvapně pak odchází za přáteli, obléká modrý plášť se zlatými štrápci a vyčítá mu, že je mrzutý. On využívá veškerého vlivu na své přátele ke zjištění, jak Odette tráví večery. Hlavní je zde opět důvěra v pana de Charlus a snaha, aby ji doprovázel:

Ale jakpak, staroušku, tomu dobře nerozumím... když jste vyšli od ní, nešli jste přece do muzea Grévin. Byli jste zprvu jinde. Ne? Ach, to je divné! Nevíte, jak mě to baví, co mi říkáte, staroušku. Ale co to bylo za divný nápad, jít potom do Chat-Noir, to opravdu může napadnout jenom ji. Ne, vy jste s tím přišel. To je zajímavé. Koneckonců to není nápad špatný, jistě tam znala mnoho lidí. Ne? Nemluvila s nikým? To je zvláštní. Tak vy jste zůstali oba docela sami? Umím si tu scénu představit. Vy jste roztomilý, staroušku, mám vás velmi rád.⁹⁰

Následuje scéna v knize nikterak zásadní, ale stěžejní pro film, který právě v tomto okamžiku začíná - večer u markýzy de Saint-Euverte, poslední z večírků roku:

⁸⁹ Marcel Proust. *Swannova láska*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 144.

⁹⁰ *Ibidem*.

[...] oblékal se zrovna na tento večírek, když k němu přišel baron de Charlus a nabídl mu, že by se s ním vrátil k markýze, kdyby mu mohl jako společník pomoci, aby si tam tolik nestýskal, aby se tam necítil tak smuten. Ale Swann mu odpověděl: 'Nepochybujete jistě o tom, jak rád bych tam byl s vámi, Ale větší radost mi uděláte, když navštívíte Odette. Víte, jak znamenitý vliv na ni máte. Myslím, že dnes večer nikam nejde, jen ke své bývalé švadleně, bude ostatně jistě ráda, když ji tam doprovodíte. V každém případě byste ji zastihl doma předtím. Snažte se ji povyrazit a také s ní rozumně promluvit. Kdybyste mohl na zítřek něco uspořádat, co by se jí líbilo a kde bychom mohli být všichni tři pohromadě... Snažte se také vysondovat, jaké záměry má letos v létě, jestli po něčem netouží, třeba po plavbě po moři, které bychom se účastnili všichni tři, krátce něco takového. Dnes večer nepočítám, že ji uvidím; kdyby si to však přála nebo kdybyste to mohl dát nějak dohromady, stačí poslat mi slůvko k paní de Saint-Euverte do půlnoci a potom ke mně domů. Díky za všechno, co pro mne děláte, víte, jak vás mám rád.' Baron mu slíbil, že půjde na návštěvu, jak si přeje, ale dřív ho doprovodí ke dveřím paláce Saint-Euverte.⁹¹

V knize se objevují nové postavy, jako například generál de Froberville, markýz de Bréauté, markýz de Forestelle. Vylíčen je nápěv Orfea hraný flétnistou, pohled na markýzu de Cambremer a vikomtesu de Franquetot, jejichž obraz i rozhovory využil s mírnými úpravami ve filmu i režisér:

„...paní de Cambremer jako žena, které se dostalo značné hudební výchovy, dávala si takt hlavou proměněnou v kyvadlo metronomu...“⁹²;

„Já vím, že konvertoval, a dokonce již jeho rodiče a prarodiče. Ale říká se, že konvertité zůstávají spjati se svým náboženstvím víc než ostatní, že je to přetvářka, je to pravda?“⁹³,

„...jsou lidé, kteří tvrdí, že ten pan Swann je někdo, koho není radno přijímat, je to pravda?'; 'Ale ... ty jistě dobře víš, že je to pravda,“ odpověděla kněžna de Laumes, „protože jsi ho tolikrát pozvala, a on nikdy nepřišel.“⁹⁴

Rozhovor paní de Saint-Euverte a kněžny de Laumes je poté ve filmu převzat, ale vložen je do úst jiných postav:

„Hleďme tuhle stoličku, nic víc nepotřebuji. Aspoň se budu držet zpříma. Bože, zas tropím hluk, já dostanu.“⁹⁵

Stejně je přejatý, tentokrát téměř plně, rozhovor Charlese a kněžny de Laumes:

⁹¹ Marcel Proust. *Swannova láska*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 156-157.

⁹² *Ibid.*, s. 164.

⁹³ *Ibid.*, s. 171.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 172.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 173.

„Děláme právě rozkošné vtipy, milý Charlesi, ale jaká škoda, že vás již nevidám... Uznejte, že život je něco strašného. Přestávám se nudit, jen když vás vidím.“⁹⁶;

„Ale to si myslím, proč byste nepřijel do Guermantes, má tchyně by se zbláznila radostí!“⁹⁷

Večer pak kněžna říká manželovi:

je stále roztomilý, ale vypadá velmi nešťastný. Uvidíte ho, slíbil, že v těchto dnech přijede na večeri. Zdá se mi vlastně směšné, že muž jeho inteligence trpí pro takovou osobu, není dokonce ani zajímavá, je prý úplně pitomá...!⁹⁸

Vyprávění se vrací k večírku a rozhovorům mezi hosty. Swann chce odejít, ale zadrží ho zvuky dobře známé sonáty. Uvědomuje si, že Odettina láska už neožije, je vyhaslá. Swann v myšlenkách spřádá plány na to, že by měl odjet a pokračovat ve studiích. Už Odette nechce vídat. Ona mu nicméně tuto možnost poskytuje, aniž by o ni žádal:

„Forcheville má před sebou o svatodušních svátcích krásnou cestu. Pojede do Egypta.“⁹⁹

A opravdu, když jí Swann za několik dní řekl: Poslyš, pokud jde o tu cestu, na kterou se chystáš s Forchevillem, jak jsi říkala“, odpověděla mu bez rozmyslu: „Ano miláčku, odjíždíme devatenáctého, pošleme ti pohled na pyramidy.“¹⁰⁰

Swann dostává anonymní dopis, který líčí Odette jako milenku mnohých (včetně Forchevilla). Šílí, podezírá v myšlenkách všechny a zároveň nikoho, odmítá věřit v orgie, ze kterých ji obviňují, ale náhle se mu vynořují vzpomínky a skládá střípky starých konverzací jako důkazy podporující pravdivost dopisu.

„Odette,“ řekl jí, „miláčku, já vím, že jsem protivný, ale musím tě o něco požádat. Vzpomínáš si, co jsem si myslel o tobě a o paní Verdurinové? Pověz mi, jestli to byla pravda, ať už s ní nebo s jinou.“¹⁰¹

⁹⁶ Marcel Proust. *Swannova láska*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 179.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 180.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 195.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 201.

Následuje její přiznání a Swannovo utrpení ze slov „dvakrát, třikrát“. Tato pasáž je pilířem i pro filmové zpracování, kde představuje jednu z klíčových scén. V knize poté následuje i Swannův dotaz, zda Odette někdy nebyla u kuplířek. Replika je ve filmu totožná:

*„Ach ne! Ne, že by za mnou kvůli tomu nelezly... jedna z nich na mne včera přes dvě hodiny čekala, nabízela mi jakoukoli cenu.“*¹⁰²

Po těchto pasážích je čas příběhu v knize zrychlen. Líčí otřes, který Swann prožívá při postupném zjišťování, že celá minulost jeho vztahu s Odette je protkaná lží a že Odette mu lhala už v dobách, kdy byla jejich romance teprve na začátku a on byl ještě šťastný.

Následuje scéna u Odette doma. Swan slyší šramot a pojmá podezření. Hledá, koho Odette schovává. Vše vrcholí hádkou a rozbitím vázy. Swann navštěvuje vykřičený dům a navazuje rozhovory s dívkami, aby zjistil, zda některá z nich nezná Odette a nemůže ho spravit o její minulosti před Paříží. Verdurinovi ale uskutečňují výlet, o kterém se v kruhu dlouho mluvilo. Pronajímají jachtu a Odette odjíždí s věrnými. Výlety k moři se stávají čím dál častějšími a ústí v cestu, která trvá celý rok. Po návratu naráží Swann v dostavníku na paní Cottardovou. Tento moment šťastného vyprávění o tom, jak Odette není schopna často nezmiňovat Swanna, střídá popis vadnoucí a vzdalující se lásky. Swann ji poté spatří už jen ve snu, ze kterého ho budí holičův příchod. Pronáší poslední a zásadní větu příběhu:

*„Když pomyslím, kolik let života jsem promarnil, že jsem chtěl zemřít, že mou největší láskou byla žena, která se mi nelíbila, která nebyla můj typ!“*¹⁰³

¹⁰² Marcel Proust. *Swannova láska*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 210.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 224.

4.4.2. Struktura příběhu a distribuce událostí ve filmu

Film začíná pohledem na komorníka dívajícího se z okna a procházejícího pokojem (jedná se mimo jiné o postavu, která je oproti knize „přidána“, stejně jako poté Odettina komorná). Kamera se obrací směrem do místnosti a její oko se zaměřuje na Swanna ležícího v posteli. Na klíně má papír, drží tužku a začíná psát.

Následuje retrospektivní střih na jízdu v kočáře a rovnání cuttlejí. Několik prostřihů na písčitého Swanna a zpět na květiny. Tento postup nás jako diváky nejen přenáší do minulosti, na kterou Swann vzpomíná a o které pravděpodobně píše (nejspíše deník). Voice-over nám předčítá obsah této Swannovy tvorby a tak, přestože zatím nepromluvila žádná postava, nahlížíme do Swannova vnitřního světa a do jeho vztahu k Odette. Střihem se vracíme do místnosti pohledem na Swanna, který se nechává stříhat a chystá se k odchodu. Voice-over pokračuje. Nutno říci, že z knihy vychází pouze obsahově. Tento monolog v knižní předloze chybí a Swannova filmová výpověď tak vychází z literárních popisů jeho života, které nám předkládá modelový autor. Swann nikdy nedošel k takovému sebeuvědomění a svou zničující lásku si otevřeně nepřiznal. Voice-over následně vypráví o Swannově setkání s Odettou. Pro tuto retrospektivu je zde použito jiného prostředku než pro retrospektivu první – střih vystřídala vzpomínka zasazená do Swannova vnitřního světa, do jeho vzpomínání zpodobněného voice-overem. Od knihy se tato pasáž liší také vzpomínáním barona de Charlus, který měl oba hrdiny představit. Tento úkol je v literární předloze připsán nejmenovanému příteli. Swann odchází a v kočáře přijíždí k jakémusi paláci, kde se setkává s dalším mužem. Během příchodu do paláce probíhá následující rozhovor:

„Už ji nevidáte?“

„Už jsem ji neviděl věčně.“

„Píše vám?“

„Sem tam.“

„A proč nejdete k ní?“

„Abych ji nevyrušoval. A pak, začínám se od ní odpoutávat.“

„Hleďme.“

„Je to pravda, došlo ke značnému pokroku!“

Oba dva muži jsou následně poprvé divákovi představeni (díky jejich uvedení majordomem) jako pan Charles Swann a baron de Charlus. Swann navazuje na rozhovor a prohlašuje, že už nemá téměř žádné potěšení z toho být v milenčině posteli a zdá se mu dokonce ošklivá. Baron de Charlus ale odpovídá: „Včera večer byla kouzelná.“ Následuje

rozhovor téměř totožný s knihou, v němž Swann vyzvídá na baronovi de Charlus, jaký byl večer s Odettou v Chat-Noir a zda znala hodně lidí. Také prosí, aby ji Swann šel navštívit a obeznámil ji s tím, že pojedou do Bagatelle.

Film tedy začíná v okamžiku, kdy kniha téměř končí. Ocitáme se totiž na večírku u paní Saint-Euverte, pouze s menšími odchylkami. Baron de Charlus potkává Swanna až na místě, nejde s ním z jeho domu, ale okamžitě odchází doručit Swannův vzkaz. Film je také obohacen o vypodobnění barona de Charlus jako homosexuála a rozhovor, v němž se ho Swann táže, zda s Odette spal.

Swann zůstává sám a pozoruje dění. Ve filmu může pozorný divák objevit naprosto nedůležitý rozhovor z knihy o přátelích, kteří mají jméno jako most (Iéna), jen osoby pronášející rozhovor se mění (v knize jsou to kněžna de Laumes a generál Froberville, ve filmu generál Froberville a Basin – manžel kněžny de Laumes) a také rozhovor, v němž v knize paní de Gallardon upozorňuje kněžnu de Laumes na Swannovu přítomnost. Tento rozhovor figuruje i ve filmovém zpracování, nicméně první z dam není představena a v době rozhovoru nemáme ani povědomí o tom, kdo je druhá dáma. Ve filmu zůstává i uštěpačná poznámka paní de Gallardon, že Swann je z lidí, kteří by se neměli přijímat, a následná odpověď kněžny de Laumes, že ona to přece musí vědět, když ho tolikrát zval, a on nikdy nepřišel. Až když dochází ke Swannovi, který ji oslovuje jako Oriane, divák chápe, o koho jde. Následuje rozhovor Charlese, Oriane a Basina. Tato postava je ve filmu oproti knize navíc. To on zve v tomto zpracování Charlese ke Guermantovým a Oriane teprve doplňuje, že by se její tchyně zbláznila radostí. Čistě intimní rozhovor Oriane se Swannem z knihy je tedy ve filmu společenským rozhovorem manželské dvojice a jejich přítele. Po krátké povrchní konverzaci se Charles odebírá s Oriane poslouchat koncert. Její výrok, že taburet ji donutí držet se zpříma a že ještě vzbudí rozruch a budou ji pomlouvati, je nicméně ve filmu oproti knize pronášen k Charlesovi. Usedají k poslechu klavírního koncertu, který v knize (i filmu) natolik uchvátil paní de Cambremer. Právě v této chvíli vedou rozhovor o tom, že život je strašný a jak krásně žertují. Rozhodnou se odejít, když Swanna zadrží zvuky houslí. Kamera je zblízka zaměřena na Swanna a jeho pohnutí. Scéna je doplněna pouze o rozhovor dvou dam (paní de Cambremer a neznámou druhou dámou), které pronášejí to, co v knize říká kněžna de Laumes večer manželovi – je směšné, aby muž jako Swann trpěl pro osobu, která není ani zajímavá, ani chytrá. Následuje také zmínka o tom, že Swann je konvertita. Swann opouští místnost a naráží na Basina, který s ním diskutuje o umění. To, co v knize nastiňuje modelový autor, je ve filmu vloženo do úst právě jemu v monologu, ve kterém upozorňuje Swanna, že

ohrožuje své společenské postavení, a pokud by si Odette vzal, nikdy by je nemohli jako pár oficiálně přijímat. Swann odchází a divákovi je zprostředkován už jen rozhovor mezi Basinem a Oriane, který dává ještě více pocítit, jaké jsou jejich názory ohledně Swannovy lásky.

Stříhem se dostáváme do restauračního zařízení. Nalezneme zde barona de Charlus, který uvolňuje místo u stolu neznámému mladíkovi – židovi, kterému číšník odepře přístup do jedné části restaurace – a zapřede s ním rozhovor o náboženství a umění. Mezitím přichází do zahrady Swann, na kterého tam čeká Odette zavěšená do pana de Forcheville. Ve filmu probíhá jejich představení na tomto místě, nikoli u Verdurinů, a představuje ho Odette osobně. Forcheville se ptá, zda si Odette dá čokoládu. Její odpověď: „To záleží na tomto pánovi. Nelíbí se mu, když se okolo mne někdo točí,“ je převzatou pasáží z knihy, kdy Odette dává najevo Forchevillovi, že nemůže jít k ní domů, protože její čas patří Swannovi. Forcheville odchází a pak odjíždí na koni pryč. V této scéně se také dozvídáme o Odettině nenávisti k Rémymu – Swannovu kočímu.

„Zase jsi tady s tím hlupákem Rémyem?“

„Je to velice oddaný hoch.“

„Mne popouzí. Má drzý pohled.“

Detail, který se zdá být nepodstatným, představuje jeden ze střípků, které skládají dohromady celistvý obraz vztahu mezi oběma milenci. Swann žádá Odettu, aby se odebrali k ní, nicméně dvojice se na její přání přesouvá do restaurace. Swann se také snaží doptat na pana de Forcheville, který je mu ve filmu zatím neznámý. U stolu společně sedí baron de Charlus, Odette, Swann a neznámý mladík. De Charlus upozorňuje Odette, že když u ní byl, čekala na ni jakási dáma. Odette odvádí hovor jinam a zmiňuje Swannovu práci o Vermeerovi i to, jak by ho ráda přiměla k práci, kdyby to dovolil. Řeč přichází na Verdurinovy. Swann se nabízí Odette večer jako doprovod k nim a před baronem de Charlus je brání, stejně jako plnost jejich života, inteligenci a jejich zájem o umění. Odpoledne je u konce a milenci se společně vracejí kočárem domů:

„To je smutné. Dnes není třeba urovnat orchideje, nemohu se oddávat svým hříčkám, je to smutné.“

Jedná se tedy již o období, kdy je reference na rovnání orchidejí platná. To znamená, přinejmenším v knize, už období po tom, co Swann minul Odette u Verdurinových a

pološílený ji hledal ve městě. Filmové uchopení příběhu je ale jiné a my se v podstatě nikdy nedozvíme, kdy došlo k prvnímu rovnání cuttlejí a sblížení obou milenců.

Pár přijíždí k Odette, na kterou čeká neznámá žena. Ze Swannova výrazu je znát zmatek. Nicméně Odette ho posílá do pokoje a slibuje rovnání orchidejí:

„Odette, mám pro tebe moc důležitou záležitost. Je to dáma z vyšší společnosti, která chodí do nevěstinců, někde tě viděla.“

Tato pasáž v knize není, ale je předehrou pro situaci, která nastane.

„Čekala na mne skoro dvě hodiny. Nabízela mi jakoukoli cenu.“

Následuje pasáž z knihy, v níž Odette zmiňuje, jaké nabídky dostává a jaký by byl Swann pyšný, kdyby viděl, jak se zachovala. Následuje dotaz o kuplířkách, nevěstinci a pasáž o Odette a její minulosti, zvláště co se týče vztahu k ženám. Její odpověď „snad dvakrát, třikrát“, na Swanna dopadne stejně jako v knize. Zůstává stát s prázdným výrazem ve tváři.

Swann ve filmu říká Odette, že by si byl nikdy nepomyslí, že to bylo tak nedávno, a už na to ani nepomyslí. Vnitřní svět, který je v knize pouze záležitostí jeho nitra, je ve filmu převeden do dialogu. Slíbené rovnání orchidejí přeruší Odettino chystání se do opery. Její špatný vkus a Swannova nelibost jsou promítnuty do dialogu, v němž Swann ženě vyčítá zálibu ve Victoru Massém a Kleopatřině noci. Odette odchází a retrospektiva při jejich loučení staví do kontrastu její chování v začátcích vztahu, a její nynější chlad.

Swann se vydává do nevěstince. Až v detailu záběru kamery nás obraz obeznamuje s existencí tajemného listu. Tak se nepřímo dozvídáme o anonymním dopisu, který Swanna posílá právě do vykřičeného domu, pokud se chce o Odette dozvědět více. Celá epizoda z nevěstince je zcela odlišná od knihy, ale samozřejmě pro filmového diváka poutavější.

Swann se vrací domů, bloudí bytem a my tak máme možnost vidět to, co je v knize pouze popsáno: jeho umělecké sbírky, knihy. Retrospektivou se vracíme k jedné z prvních Odettin návštěv u něho: Odettino překvapení, že gentleman jako on bydlí na podobném místě, scéna, kdy Swann říká, že Odette se podobá Zephoře od Boticelliho, rozhovor o přítelkyni, která má nábytek z 18. století - „středověký, celý ze dřeva“ - i Swannovo pobavení nad tímto výrokem.

Právě po tomto vzpomínání Swann odchází hledat Odette do města – po skončení opery. Rozhovor Swanna a Rémyho je naprosto totožný s knihou, stejně jako hledání Odette v restauracích, jen děj ve filmu je posunutý. Swann najde Odette ne tak, že na ni narazí na ulici, ale protože ji nalezne při večeři s Verdurinovými. Přejde do celého setkání kroužku věrných, kde narazí i na pana de Forcheville, který navrhuje projížďku k pyramidám. Patrný je odklon paní Verdurinové od Swanna. Celá večeře je ukázkou pokleslé měšťanské zábavy a rozhovorů, které Swann jen sleduje, dokud si paní Verdurinová nevykloubí čelist. Následuje hra sonáty, při které si Odette sama sedne vedle Swanna a prohlásí skladbu za „národní hymnu jejich lásky“. Odette mluví o svém záměru jet do Egypta a i když se jí líbí představa, že by Swann najal loď, zároveň mu naznačuje, že chce s Verdurinovými jet sama, a nepřímo ho žádá o peníze, aby jim mohla oplátit pohostinnost. Při loučení Verdurinovi berou do kočáru Forchevilla a Odette, zatímco Swannovi se vysmějí. Následuje rozhovor paní Cottardové se Swannem, který se v knize odehrává až v dostavníku po jejich návratu z výletu. Swann se vrací, sám, stejně jako v knize, a propuká v samomluvu a agresi. Voice-on je zde logičtější než voice-over postavy. Dokresluje tak ještě více Swannovo šílenství a úzkostnost jeho stavu.

Po tomto střihu se nám otevírá další scéna, která je čistě filmová. Z kočáru barona de Charlus utíká mladík z restaurace, kterému baron zjevně dělal návrhy. Jejich rozhovor je uměleckou licencí režiséra a scénáristů, jako ostatně jeho zdůrazňovaná homosexualita, jejíž neustálé vyobrazování ve filmu nám není úplně jasné. Možná měla být nemožnost dosáhnout štěstí barona de Charlus analogií ke Swannovu osudu, ale tato dějová linka je od hlavního příběhu tak odtržená a nesourodá se zbytkem díla, že její zařazení budí více otázek než odpovědí.

Swann se vrací se šíleným výrazem v kočáře domů a retrospektivním střihem vzpomíná na jedno z prvních rovnání cuttlejí Odette. Nechává zastavit kočár a jde Odette klepat na okno, když vidí, že je rozsvícené. Omyl s oknem z knihy se opakuje. Odette po zaklepání na své okno vychází a zve Swanna dál. Dostává perlový náhrdelník, hraje Swannovi jejich sonátu, ale Swanna se zmocňuje žárlivost a začíná prohledávat byt. Následuje scéna s vázou, po které Swann ale oproti knize zůstává a tráví s Odette noc. Odette vypráví o přítelkyni, jejíž přítel se rozhodl, že se s ní ožení, a poprvé tak zazní úvaha o manželství jako určité variantě vztahu ústřední dvojice.

Stříhem se dostáváme do stejné scény jako na začátku filmu: Komorník dívající se z okna, Swann v posteli píšící deník. Kruh se uzavírá. Přichází baron de Charlus a Swann přiznává, že je nutné vrátit se k práci. Přichází jeho kadeřník:

„Když jsem se dnes ráno probudil, náhle jsem byl odpoután od Odetty. Nyní se ode mě vzdaluje i její obraz.“

Jak se dozvídáme, jde o období těsně před tím, než Odette odjede na cestu do Egypta s Forchevillem a Verdurinovými. Swann pronáší závěrečnou větu knihy.

Poslední pasáž filmu je od knižní předlohy už zcela odlišná. Baron de Charlus se pouze ptá: „Kdy se s ní oženíte?“ A Swann se usměje. Kamera nás přenáší o několik let později, kdy je Swann již viditelně starší, vede s Basinem rozhovor o umění a také má již dceru, která na něho čeká v kočáře. Přichází i Oriane a nabízí mu, aby s nimi jel další rok do Itálie. Charles zmiňuje svou těžkou nemoc, prý umírá. Dceru nepředstavuje, protože Oriane by ji ani Odette stejně nepřijala. Poslední scéna vyobrazuje Charlese, jak se prochází s baronem de Charlus mezi prvními automobily. Kritizují vývoj doby i módy. Poprvé je uvedeno i jméno Swannovy dcery Gilberty, která si hraje v parku, když jsou oba okolo. Vedou rozhovor o smrti, životě, přátelství. Poslední záběr je na Odette – již paní Swannovou, která přijíždí v kočáře a jde parkem. Zní už pouze voice- over dvou přihlížejících mužů:

„Znáte ji? Paní Swannová! Nic vám to neříká? Odetta de Crécy.“

„Odetta de Crécy? Také jsem si to říkal. Ty smutné oči...“

„Teď je paní Swannová.“

„Ale víte, že už není nejmladší? Vzpomínám si, že jsem s ní spal ten den, kdy podal Mac-Mahon demisi. Bylo to 500 franků nebo nic.“

Tímto dialogem končí celý film. Abychom ještě lépe znázornili distribuci klíčových událostí v obou provedeních, přikládáme matici, v níž jsou jasně patrné pilíře děje (Příloha 1). V levém sloupci jsou události literární, v pravém filmové a modře jsou vyznačené styčné body, které nalezneme v obou zpracováních. Základní literární matici příběhu jsme také očíslovali, aby byl zjevný jejich posun a rozdílné rozložení ve filmovém příběhu. V knize i filmu se samozřejmě objevují i další shodné epizodické scény. Nepovažovali jsme je ale za natolik klíčové pro rozvoj děje, abychom se jim blíže a hlouběji věnovali. Přestože atmosféru filmu a základní ladění příběhu považujeme za zdařilé a velmi přesně vycházející z knižní předlohy, rozdíl ve vnímání finálního díla je jasně patrný. Díky popisům vnitřních stavů postav má kniha citovější ladění a Swannova proměna z muže, kterému je Odette lhostejná,

do muže zasaženého láskou a žárlivostí, je v literárním zpracování daleko evidentnější než ve filmu. Ten, vzhledem k tomu, jakých pilířových scén využívá, má daleko sexuálnější ladění a s ohledem na moment, kdy příběh začíná, se Swann jeví jako daleko oddanější, šílenější, zamilovanější a jeho poslední věta, která je pro dílo klíčová, se pro diváka stává hůře uvěřitelnou.

5. Závěr

V naší práci jsme se blíže seznámili s teoretickouází především Umberta Eca, která nám posloužila jako východisko metodologické kapitoly. Obeznámili jsme se s instancemi čtenáře a autora, jejich rolemi, rozdíly mezi typy empirickými a modelovými, obsáhli teoretický základ pojednávající o fikčních světech, otevřenosti díla a míře spolupráce mezi čtenářem a textem. Na vybraných pasážích *Swannovy lásky* jsme si následně řadu z těchto poznatků ověřili a získané teoretické znalosti aplikovali v praxi. Poslední část naší práce nám posloužila jako srovnávací prvek mezi literárním a filmovým zpracováním, nejen co se látky týče, ale i co do přístupu čtenáře a diváka k dílu a co do konstrukce fikčního světa a jeho otevřenosti.

Po těchto třech kapitolách stojíme opět před otázkou, která zaznívá i v názvu naší práce. Jedná se o dílo otevřené? Odpověď není jednoznačná, a to ani z pohledu knižní předlohy, ani její filmové adaptace. Ukázali jsme, že Proust není z autorů, jejichž tvorba by se dala jednoduše včlenit do jakékoli škatulky. Přístup k jeho dílu tedy musí být stejně komplexní jako dílo samo. Kniha *Swannova láska* rozhodně předpokládá svého čtenáře. Čtenáře trpělivého, který se chce ztratit v čase, chvílemi se toulat a otálet v prostoru za zvuků imaginární Vinteuilovy sonáty, chvílemi se zmítat v tísnivém a horečnatém záchvatu žárlivosti. Vyžaduje čtenáře, který nebude na věty spěchat. Na druhou stranu tímto čtenářem může být kdokoli. Aby došlo k pochopení Swannova vytříbeného vkusu a jeho práce, není nutná znalost estetiky Vermeera van Delft a pro orientaci v jeho přátelích z vyšších kruhů není nutná znalost francouzské šlechty ani politického pozadí. Interpretace díla jako dramatické studie *l'amour-fou*, popisu života pařížské aristokracie a buržoazie nebo pouhého zamilovaného románu červené knihovny? Všechny takové výklady jsou možné. Nadinterpretace a vyvození nestandardních závěrů? Možná jen v podobě směšování vypravěče a reálné postavy Marcela Prousta. O jiných nevíme a ani nás nenapadají.

Film skýtá podobná (neřekli bychom menší) úskalí. Není natočen natolik specifickým způsobem, že by vyžadoval diváka vzdělaného v moderních kinematografických postupech, aby došlo k docenění díla. Nepředpokládá ani diváka, který je s knihou a Marcelem Proustem nějak obeznámen. Předpokládá ale diváka naladěného na komorní drama, ne na milostný příběh s happy-endem. Filmy mají v rovině vztahu s divákem obecně lepší postavení, než mají knihy ve vztahu se čtenářem. Filmy se brání nadinterpretaci lépe a ostřeji, protože už jednou interpretovány jsou. Kniha své obranné mechanismy čerpá sama ze sebe a aktivně nás

usměrňuje jen tokem a směřováním textu. Film je již audiovizuální reprezentací příběhu takového, jak ho vidí režisér. Divák, který přistoupí ke sledování filmu naladěm jinak, než se předpokládá, je usměrněn daleko rychleji a uvědomí si velmi záhy, že jeho presupozice byly chybné. Musíme také zdůraznit, že analýza ideálního čtenáře jedné vybrané části díla se nemusí plně shodovat se čtenářem díla celého. Zvláště pokud bychom hovořili o čtenáři kompletního cyklu *Hledání ztraceného času*, už narazíme na dojem, že mluvíme spíše o ideálním čtenáři postiženém onou známou „ideální nespavostí“, již Umberto Eco zmiňuje v souvislosti s Joyceovými *Plačkami nad Finneganem*. Ač jsme zde přednesli důkazy podporující obě dvě stanoviska, přece jen se na základě našeho zkoumání přikláníme jen k jednomu z nich a Prousta v jeho literárním i filmovém zpracování označujeme spíše za uzavřeného. Typ diváka i čtenáře, kteří jsou pro pochopení díla předpokládáni jako ideální, je přece jen specifický, stejně jako obě zpracování příběhu, a výklad tohoto díla přece jen neumožňuje neomezeně volný počet interpretací. Nicméně v těchto nejednoznačných případech uzavřenosti díla zůstáváme přinejmenším my otevření. Debatě, novému čtení a novému otálení ve fikčních světech.

6. Seznam použité literatury

Primární literatura:

PROUST, Marcel. *Swannova láska*. Vyd. tohoto překl. 2., v Mladé frontě 1. Praha: Mladá fronta, 1997. Klasická knihovna (Mladá fronta).

Swannova láska. Režie Volker Schlöndorff, 1984.

Sekundární literatura :

BARNES, Julian. *Flaubertův papoušek*. Vydání druhé. Přeložil Miloš URBAN. Praha: Odeon, 2016. Světová knihovna (Odeon).

BARTHES, Roland. *Le Plaisir Du Texte*. Paris: Editions Du Seuil, 2000.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Přeložil Josef FULKA. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán).

BESIERE Irene. *Le Récit Fantastique; La Poétique De L'incertain*. Paris: Larousse, 1973.

COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. Možné světy.

COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Vyd. 1. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : PUF, 1970.

DOLEŽEL, Lubomír. *Identita literárního díla*. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2004.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. Možné světy.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. Velká řada (Votobia).

ECO, Umberto. *The open Work*. Cambridge : Harvard University Press, 1989.

ECO, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington : Indiana University Press, 1979.

FILLMORE, Charles J. *Ideal Readers and Real Readers*. Berkeley: Cognitive Science Program, Institute of Cognitive Studies, University of California at Berkeley, 1983.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. Theoretica.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*.

- Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. Ars.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1974.
- KONŮPEK, Jiří. *Proust a jeho románový svět*. 1. vyd. Praha: Pulchra, 2012, 247 s. Testis.
- KUBÍNOVÁ, Marie. *Text v pohybu četby: (úvahy o významové a komunikační povaze literárního díla)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. Literární řada.
- KYLOUŠEK, Petr. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. Strukturalistická knihovna.
- MAURIAC, Claude. *Proust*. Olomouc: Votobia, 1997, [8] s. obr. příl.
- PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. Možné světy.
- RICŔEUR, Paul. *Temps Et Récit*. Paris: Éd. Du Seuil, 1991.
- SCHOLES, Robert E a Robert L KELLOGG. *Povaha vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. Teoretická knihovna.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust: životopis*. V Podlesí: Dauphin, 2014.
- TRAILL, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. Praha: Academia, 2011. Možné světy.
- WELLEK, René. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996. Velká řada (Votobia).

PŘÍLOHA I

KNIHA:

Uvedení Verdurinových
Uvedení Odette
Uvedení Swanna
Retrospektiva - seznámení
Uvedení Swanna k Verdurinovým
Retrospektiva - sonáta
Swann a ženy, románek s dělnicí
Loučení, chryzantémy
První návštěvy
Minutí Odette a její hledání (1)
První rovnání cuttlejí
Swann hájí Verdurinovi (2)
Odklon Verdurinů, uveden Forcheville
Omyl s oknem (3)

FILM:

Swannův pokoj
Swann, deník, vzpomínky
Retrospektiva, cuttleje, seznámení
Večírek u Saint- Euverte (8)
Baron de Charlus (důvěra, pomoc)
Výlet, představení Forchevilla
Oběd – de Charlus, Swann, Odette
Swann hájí Verdurinovi (2)
Návrat kočárem k Odette
Neznámá žena
Dotaz na kuplířky (9)
Hádka o Odette minulosti (10)
Žádost o vynechání opery (6)
Loučení, chryzantémy

Nenalezení Odette při návštěvě	Vykřičený dům (12)
Četba Odettiných dopisů	Retrospektiva – první návštěva
Večeře v B. lesíku	Odette a její hledání (1)
Odette odjíždí s Forchevillem (4)	Večeře Verdurinových,
Samota, návrat, šílenství (5)	Prosba o peníze (7)
Žádost o vynechání opery (6)	Odette odjíždí s Forchevillem (4)
Výlety, kam Swann není zván	Samota, návrat, šílenství (5)
Prosba o peníze (7)	Epizoda barona de Charlus
Pomoc barona de Charlus	Omyl s oknem (3)
Adolf, pobyt v Nize	Žárlivá scéna, rozbití vázy (11)
Důvěra v barona de Charlus	Swann jako při první scéně
Odettin chlad	Příchod barona, holiče
Večírek u Saint-Euverte (8)	Závěrečná věta (13)
Doprovod barona de Charlus	Swann u de Laumes, de Charlus
Odchod barona de Charlus k Odette	Odette

Večírek,
konverzace, sonáta

Cesta do Egypta s
Forchevillem

Anonym

Hádka o Odetti ně
minulosti (9)

Dotaz na kuplířky
(10)

Žárlivá scéna,
rozbití vázy (11)

Vykřičený dům (12)

Jachta a cesty s
Verdurinovými

Dostavník s p.
Cottardovou

Popis vadnoucí
lásky

Sen o Odette

Probuzení, příchod
holiče

Závěrečná věta
(13)