

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Literatura a nelidské.
Texty Alaina Robbe-Grilleta a posthumanistické myšlení o literatuře

Literature and the Inhuman. Alain Robbe-Grillet and Posthumanist criticism

Ondřej Sýkora (Český jazyk a literatura)

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval/a samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

OBSAH

Poznámka k tématu	4
I. POHLED A NE-LIDSKÝ OBJEKT UMĚNÍ	6
1. Zrcadlo (namísto úvodu)	6
2. Neutrální rukopis	8
3. Od antihumanismu k dehumanizaci vnímání	13
4. Povrch a popis	20
5. Roussel a Robbe-Grillet	25
6. Pohled, struktura Druhého a čtení	30
7. Od oka kamery k obrazu-krystalu	36
8. Ultraobjekt	47
II. LITERATURA, SMRT, TECHNIKA	55
9. Smrt jako problém textu	55
10. Literární dílo v prostoru smrti	58
11. Smrti autora a diskontinuity subjektů	65
12. Text a artikulace, figura a nečitelnost	74
13. Technologie, stroj, simulakrum	82
Závěrem	91
Přílohy	93
Obr. 1 a 2: Polouzavřený kruh <i>Gum</i> ; Plán města v <i>Gumách</i>	93
Obr. 3 a 4: Schémata Butorových <i>Degrés</i>	94
Obr. 5 a 6: Duchampův objekt <i>Je-li dáno...</i> (pohled zvenčí; pohled dovnitř)	95
Obr. 7: Lyotardova rekonstrukce Duchampova objektu	96
Textová příloha: A. Robbe-Grillet: Tajná komnata	97
Literatura	101
Resumé / Summary	105

Poznámka k tématu

Protože se bude zdát, že samotné Robbe-Grilletovy romány jsou spíše v pozadí následujících úvah, než že by jim poskytovaly hmatatelný literární materiál, je třeba uvést, že prvotním impulsem bylo skutečně jiné, další čtení Robbe-Grilleta. V českém kontextu je dělí čtyři desetiletí od doby, kdy se o jeho dílech velmi často psalo a diskutovalo (na stránkách *Světové literatury*, kde vycházely poprvé i některé překlady, ale i v časopise *Orientace* či *Tvář*) výhradně v souvislostech hnutí „nového románu“, možnosti či nemožnosti nové avantgardy, nové literatury, v atmosféře doznívající marxistické kritiky a interpretace, jež k novému románu přistupovala velmi vážně, nejen s rezervovaností směřující k jeho „čitelnosti“, ale i s nadějami či očekáváním, co vlastně způsobí, jak promění soudobý vývoj literární „fronty“.

Mezitím nový román a jeho pokračování inspirovaly tvorbu jiných autorů (u nás příznačně především experimentálního zaměření, například Karla Mílotu) nebo paralelně vznikaly texty, jež nastupovaly cestu alespoň vzdáleně podobným „literárním prostorem“ (Věra Linhartová, některé postsurrealistické texty), zároveň se začalo hromadit zvláštní negativní svědectví o tomto díle na periferiích naratologických klasifikací (to jsou mezi jinými ony otazníky v Stanzelově kruhu vyprávěcích situací) či v extrémních jevech rozvíjejícího se mapování literárních možných a fikčních světů („nemožné světy“ Doležela či Eca).

Literární teorie, estetika, filozofie na hranici strukturalismu a poststrukturalismu je s touto literaturou spjatá přímo geneticky. Toto sepjetí je výrazem celého epistemologického zlomu, jak ho v závěrečných kapitolách *Slov a věcí* naznačuje Foucault, souvisí s objevením nové řeči nejen literatury, ale i toho, co bylo doposud považováno za humanitní vědy. Toto myšlení uvádí v poněkud novém světle i pojem jedinečnosti (který byl dosud velmi úzce svázán s konceptem génia, umělce či prostě Autora), přináší několik příkladů přístupů k dílu jako k singularitě a jinakosti; neshromažďuje díla či autory do velkých celků, nepostupuje na základě hledání podobností, příbuzností k tomu, co lze zobecňovat (Barthes: „V některých Sadových románech se hodně cestuje.“), a v tomto smyslu nepřirazuje ani nevylučuje. Jak stojí v Deleuzově a Guattariho kafkovském vyznání: „Věříme jen v Kafkovu *politiku*, která není ani imaginární, ani symbolická. Věříme jen v Kafkův *stroj* nebo *stroje*, které nejsou ani strukturou, ani fantasmatem. Věříme jen v *experimentování* Kafky, bez interpretace a signifikace. Jen protokoly o experimentu a zkušenosti ...“

Robbe-Grillet „nového románu“ už je definitivním faktem, dalo by se říci, že tento literární celek byl jednou z možností, jak jeho texty vůbec přijmout, ať už ve významu porozumění, přivlastnění nebo ovládnutí (ovšem každé zasazení do kontextu se rovná malé smrti, velkému otupení ostrých hran). Ale i dnešní čtení, hodnocení a přijímání Robbe-Grilleta se stále rozděluje mezi dva krajní póly: zaprvé, co s Robbe-Grillem? Jeho nový román byl slepou uličkou, nebyla to ta správná cesta pro literaturu, tyto sterilní, nečitelné, stále stejné a nudné texty literaturu spíš umrtvily; zadruhé, Robbe-Grillet je svěží, za těmito matoucími, komplikovanými popisy a scénami stojí čirá „radost z vyprávění“, a protože Robbe-Grillet si s námi hraje, můžeme si i my hrát s ním a radovat se. V prvním hodnocení se odráží představa, že literatura se může nějak zdokonalovat, jejíž nevykořenitelnost mohla být připomenuta i Robbe-Grilletovi, který jí sám na počátku podléhal; v druhém čteme tu nejvšeobecnější formuli, jež v lidských kategoriích urovnává šok z prázdnoty nebo hypertrofie vyprávění, které je abnormální, a jež rozhodně není toutéž formulí jako „rozkoš z textu“, kde existuje jen hra textů a psaní.

Jedinečnost Robbe-Grilletova díla a jakési *distant reading*, které po mně jeho texty vyžadují – to je spojení, jehož jsem se držel a jež nutně vede k protržení kontextu a jeho rozšíření, možná *neúnosnému* (z pohledu literatury).

Poznámka ke slovu „nelidské“: je to slovo, které se dosud objevuje překvapivě zřídka, a ani tento text nepřinese jeho definici. I když má více různých konotací (popravdě řečeno všechno, co se obrací proti rétorice „lidského“), jeho základní význam – sám dvojitý, zdůrazňovaný někdy odlišováním nelidského a ne-lidského – zůstává neopotřebovaný a „silný“, nachází se někde mezi negativitou (jeho temnější stránka) a neutralitou (jeho jasná, ale nepřístupná cizost), v jejich neustálé ambivalenci. V úvodu ke knize *L'inhumaine* Jean-Francois Lyotard, rozlišuje také dva druhy nelidského, jež se liší pouhým akcentem a jež je právě proto třeba udržovat v rozdílu: nelidskost systému a nelidskost uvnitř lidského – o obou přináší svědectví psaní, myšlení, literatury, umění v podobách nesouladu, heterogenity, figurálního, nečitelného.

Část I: POHLED A NE-LIDSKÝ OBJEKT UMĚNÍ

„Rád připouštím, že každý kulturní předmět, a zejména každý předmět figurativní, je proniknut lidskou řečí. Ale opak je rovněž pravdou. Každý kulturní předmět je rovněž obrazem.“ (Pierre Francastel)

1. Zrcadlo (namísto úvodu)

V jedné z krátkých povídek ze 30. let prozaika Karla Schulze, která se jmenuje *Zrcadla* a která je poněkud zvláštní, ne úplně jasná a možná taky ne úplně skvěle napsaná („Bylo již napsáno mnoho věcí o zrcadlech a tato z nich nebude ani nová, ani nejlepší ...“¹), se setkáváme s anonymním hrdinou-vypravěčem, o němž víme, že je novinářem, a který má – podobně jako mnozí jiní lidé – problém se zrcadlem. Zatímco jedni se před ně neodvažují při stmívání a druzí nedokážou pohledět déle do očí svému vlastnímu odrazu a jiní zase zrcadla zakrývají, když jdou spát, tohoto hrdinu děsí všechno dohromady, shrnuto pod prostým, ale výstižným pojmenováním „moje zrcadlo“. Před setrváváním doma, byť jen v jeho blízkosti, dává přednost, nebo lépe řečeno snaží se o osamělé bloudění prázdnými nočními ulicemi města. (Proti krutému odrazu zrcadla je tu v jednom okamžiku postavena krása hudby, „božího doprovodu“, resp. jejího *odrazu* v pozemském koncertu, který hrdina navštíví.) Skleněná hlubina „jeho zrcadla“ ho totiž přitahuje silou, která tím, že ho pohltní, hrozí vyvolat šílenství. To když vidí sám sebe v podobách cizích postav, když v těchto neznámých tvářích poznává i přes jejich deformovaný výraz sám sebe a svou samotu. Ale především se ukazuje, že největší hrůza přichází s obludnou jasností jeho vlastních vzpomínek a věcí, které se v zrcadle vynořují, aniž by skutečně byly v místnosti. „Tu jsem tam viděl krajinu přesně orámovanou jako diapozitiv, kde jsem se procházel, čekaje na své rodiče, s nimiž půjdu na výlet. Přítel, který byl v jiných zemích a jehož dopis jsem očekával, hovořil ke mně ze zrcadla jako živý, a nejen to, také jsem viděl všední a banální příhody z novin, sochy zemřelých umělců viděné v mládí v kterémsi galerii a ještě nějaké vzpomínky.“²

Zrcadlo, první forma, prostřednictvím které se rodí vědomí já a člověk začíná formovat svou identitu,³ je tu náhle v roli, jež sama diktuje, vnucuje tvary a obrazy, a

¹ Schulz, K.: „Zrcadla“, in týž: *Blázen před zrcadlem a jiné prózy*, Odeon, Praha 1966, s. 129

² Tamtéž, s. 134

³ V tomto stadiu se stýká několik funkcí: zajištění (přirozeného) vztahu organismu a prostředí, počátky existenciálního dramatu (vrženost do dějin), nekonečného sebepotvrzování, „obranu ega“ (Lacan, J.: „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já“, *Aluze* 3, 2000, č. 1, s. 158-164).

to obrazy přesycené oním já do té míry, že hrozí šílenstvím z já. „Můžete mi namítnout, že pak bylo lépe se vůbec nedívat. Ale tato vaše námitka je mi směšná. Neboť já, když se to stupňovalo natolik, že jsem ani nemohl přejít kolem skleněné plochy bez děsu, že přijdu o rozum, nejenže jsem se tam již nedíval, ale zastíral jsem zrcadlo, jakmile se setmělo v mém pokoji. Nuže, bylo to ještě horší. Neboť jsem věděl, že ti lidé a věci *tam jsou, i když se nedívám*.“⁴

Věci, které člověk vnímá pouze prostřednictvím sebereflexivity, které si dosud přivlastňoval skrze odkazování k sobě samému, do nichž projektoval sám sebe a jimž takto dával smysl, se náhle osamostatňují a objevují se neodbytně i ve chvílích „zakrytí“ této funkce. Je to skutečný šok, dosud bylo totiž možné i nechladnějším věcem, s nimiž se člověk setkával (dokonce i samotnému zrcadlu...), vdechnout život, přisoudit jim místo, význam a ten nejhlubší lidský smysl: „Jedenkrát mne mé novinářské zaměstnání povolalo na místo železniční katastrofy. Roztřískané vagóny, šílená panika, auta úřední i lékařská. Tenkrát jsem poznal, jak dovedou být věci smutné a co to jsou jejich slzy (*lacrimae rerum*). Neboť zohavené mrtvoly do řad položené podél tratě a pokryté zakrvácenými prostěradly z lůžkového vozu nebyly to nejstrašnější. Ale daleko smutnější byla jejich ozdoba, střevíček na rozervané noze mrtvé ženy a zbytečná pýcha náramků u zápěstí, smutnější byla aktovka pevně svíraná zabitým mužem, smutnější byl sváteční klobouk, cár hedvábí, odtržený rukáv, vyrvaný a odhozený zápisník, celý tento hřbitov věcí a úlomky nedokončených událostí, smutnější bylo kabelkové zrcátko dívky, která se právě ve vteřině katastrofy pudrovala a ležela nyní na pražcích mrtva, dosud pevně svírajíc toto ubohé zrcátko, do něhož jsem náhodou pohlédl a viděl jen kus oblohy a dívčí rty, již popelavé.“⁵

Setkání s osvobozenými věcmi, které se objevily ve chvíli, kdy člověk zakryl své zrcadlo, je ale ještě krutější zkušenost – přivádí k otázce, jež už samou povahou své formulace, přeplněné citovým vkladem subjektu, odhaluje past: „Anebo raději vše opustit a obrátit se k věcem? Milovat družnost prostých a obvyklých věcí, těšit se nad jejich střízlivostí, rozradostnit se jejich klidem a jejich lhostejností, nalézt klid v jejich mlčení?“ – Je to totiž znovu past sebe sama: lze nalézt tyto pozitivní vztahy k věcem bez toho, aniž bychom se vrátili k propastem onoho já, k jeho tužbám a zdrceným očekáváním? Něco už naznačuje, že neexistuje podobná útěcha v takto rozklíženém, nevyrovnaném vztahu. Hrdina povídky se rozhodne po racionálně

⁴ Shulz, K.: cit. d., s. 134 (kurzíva K. S.)

⁵ Tamtéž, s. 135-136

nevysvětlitelném šoku ještě jednou – radikálně, „střízlivě“ – pohlédnout do zrcadla. Návrat ke ztracenému klidu jednoty (nebo vytouženému původu) už ale není možný: „A tehdy, chtěje přece jen zvítězit, po dlouhých a logických úvahách a rozumových důvodech o nemožnosti toho všeho, donutiv se k nejstřízlivějšímu uvažování a vysmívaje se sám sobě, sebral jsem všechny své síly a všechnu statečnost a naklonil se nad zrcadlem, dlouho a soustředěně se v něm pozoruje; náhle jsem viděl, že mizím z jeho rámu i skla a přes plochu se přelévá mlha a stín a mlha a stín a mlha a stín v dlouhých vlnách, v nichž zcela zanikám.“⁶

2. Neutrální rukopis

Jestliže na počátku jsme byli vedeni přesvědčením, že jako úvod k Robbe-Grilletovi může posloužit celkem jakákoli ukázka z jemu předcházející literatury (a svým způsobem se této myšlenky nevzdáváme: dílo, o kterém budeme psát, sice své formy vytváří radikalizací předchozích, ale zároveň se umísťuje jako nový začátek po „konci starého“, čímž vytváří dojem alespoň minimální kritické mezery), Schulzova povídka – jak už naznačuje interpretační oblouk, kterým jsme sklenuli některé její momenty možná i proti jiné chronologii, již vyprávění nabízí – skýtá až překvapivé množství robbegrilletovských motivů, navíc provázaných složitými vztahy. Zrcadla – přeludy – obvyklé věci – věci bez člověka – zmizení subjektu. Schulzova *Zrcadla* nejsou ani tak prozaickým, jako především zdramatizovaným obrazem něčeho, co s technickou precizností rozvíjí Robbe-Grillet ve svém nejdůležitějším teoretickém textu, který později zaujme klíčové místo v souboru *Za nový román*, eseji „Příroda, humanismus, tragédie“ z roku 1958.

Podílňictví, skrytá jednota mezi člověkem a věcmi, jakýkoli trvalý vztah anebo dokonce jakákoli forma korespondence (Schulz: nalézt svůj klid v klidu věcí, v jejich mlčení) je nemožná, je to iluze humanity, a jejím následkem je pohled, ve kterém se ztrácí nejen subjekt (*ve vidině* harmonie), ale i sám objekt, věc jako něco vzdáleného, jako cizí nebo jiné. (Tak se zrcadlo v povídce ztrácí ve vlastní mlze a stínech, které vytváří, zatímco se ovšem jeho princip, přesycení já, rozšiřuje do veškeré reality hrdinova života, nakonec ho pronásleduje i v ulicích, kde se scény zdvojují, a v baru, kde končí smíchem šílenství nad skleničkou rumu.) To, co totiž takovou představu

⁶ Tamtéž

korespondence přináší, je fatální prožívání vlastní existence jako tragédie a hledání útěchy v ideji solidarity mezi lidský a nelidským.

Vztah této solidarity analyzuje Robbe-Grillet na příkladu básnických analogií, především na antropomorfních metaforách (personifikace). Jeden ze signifikantních příkladů rozvádí: metaforu „vesnice schoulená v hloubi údolí“. „Co by ztratila vesnice, kdyby byla jen ‚umístěna‘ v hloubi údolí? Slovo ‚schoulená‘ nám neposkytuje žádnou doplňující informaci. Místo toho přenáší čtenáře (vedeného autorem) do předpokládané duše vesnice; přijmu-li slovo „schoulená“, už vůbec nejsem divákem. Po dobu trvání jedné věty se stávám sám vesnicí a hloub údolí funguje jako prohlubeň, v níž bych nejraději zmizel.“⁷ Zdá se, že Robbe-Grilletovi tedy skutečně nepůjde o zmizení člověka, ani o důsledné vymazávání reality. To by bylo nakonec jen definitivní zpečetění oné korespondence, onoho hledání totální jednoty mezi subjektem a okolním světem. A čtenář by nemohl být divákem, tím, k čemu je ve vztahu k věcem vždy odsouzen být. Divák – to je ono zastavení se před zmizením, jeden z oněch bodů znehybnění, na kterých Robbe-Grillet svým dílem spočine. – Pokud se vrátíme k půdorysu Schulzovy povídky, nepůjde s hrdinou dál do hloubi sebezpytujících stavů a šílenství z bolestného nalézání ztracené jednoty; zastaví se vždy na nejstatičtější možné úrovni, která tuto bolest neutralizuje: chladný, čistě fyzikální efekt zrcadla (zdvojení, zmnožení obrazu), konstatování stavu věcí, minimum či diskontinuita „já“ anebo čistý pohled, což jak se ukáže, se nemusí navzájem vylučovat.

Jak se ale tato zastavení slučují s podivným požadavkem „informace navíc“? Jaktože atribut „schoulená“ nic k obrazu vesnice nepřidává a po jaké doplňující informaci Robbe-Grilletova maximálně „doslovná literatura“ (podle Barthesovy charakteristiky) může vlastně toužit? Na úrovni slov dotyčná schoulenost přidává vesnici poetický přídomek, ozvláštnění, ornament, na úrovni produkce významu (který odhaluje Robbe-Grilletova kritická analýza diskurzu, vycházející z premisy, že ani metafora není nevinou figurou) je to však jen překopírování „lidskosti“. Schoulenost nejenže je pouhou projekcí lidského stavu do popisu vesnice – takže v tomto smyslu je to stav už známý, nevyvolaný nutností vidět vesnici, ale vidět ji konkrétním, výrazně sémanticky zatíženým způsobem – ale je také druhotně sugescí nějakého nitra věci, na jehož úroveň nebo přímo do něhož se lidské může přesunout

⁷ Robbe-Grillet, A.: „Příroda, humanismus, tragédie“, in týž: *Za nový román*, Odeon, Praha 1970, s. 39-40

(význam řeckého *metaforé* je právě přesunutí). Hledanou informací, to znamená tím, co nám může něco říct o věci, je prostě popis, popis fyzických dat, z místa, z distance, která je člověku mezi objekty přisouzena – proti němu stojí (nebezpečná, zrádná) schopnost humanismu přesouvat se, stále jen touž silou pronikat povrchem, „*všeho* se zmocňovat, včetně toho, co se mu snaží vytyčit meze, dokonce i toho, co jej odmítá jako celek“.⁸

Ačkoli to není hned zřejmé, odmítnutím veškerých figur analogie (či z jiného hlediska: jakékoli *komunikace*, přenosu významů)⁹ neodmítá Robbe-Grillet celou říši poezie, která je na metafoře postavená – jednoduše proto, protože poezie nikdy nechce být poznáním, ale výrazem –, ale ten druh románového rukopisu, který takovou metaforu jen používá mezi jinými prostředky, jimiž se domnívá objektivně postihovat realitu člověka. Z realismu se ve skutečnosti stává sentiment a romaneskní se přesycuje tragédií.

Surrealistický princip *analogonu* je tak třeba vnímat na podobné úrovni a ve stejné historické pozici jako metody nového románu: tzn. jako kritiku tradičního pojetí objektivity; a samotnou Robbe-Grilletovu techniku množování podobností označit spíše za seriální než analogickou. Jde sice často o podvojnost, tedy neurčitost identity postav nebo míst (romány *V labyrintu*, *Dům milostných schůzek*), ale toto zdvojení se nikdy netýká nitra postav, nerýsuje tak žádnou záhadu, tajemství či vnitřní konflikt. Je vždy jen otázkou vnější identity: jména, vzhledu, výskytu v místě, role ve scéně či funkce v příběhu. A jakmile nejde o „rozdvojení osobnosti“, princip se nezastavuje na pouhé dvojici, ale dál množuje a rozvíjí celou sérii, podobně jako surrealistický analogon zakládá namísto metafory potencionálně nekonečnou metamorfózu. Robbe-Grilletovy seriální technika a technika *mise en abyme* (propadávání, obraz v obraze atp.) je koneckonců technikou metamorfózy („distribucí stavů“) i v návaznosti na Kafkovu destrukci metafory, symbolismu a významu. Jemný rozdíl by spočíval jen v rozdílu slov „proměna“ a „obměna“ (modifikace).

Jaké jsou důsledky humanizace pro samotnou četbu, tedy jak se proces vciťování dostává přes hranici díla do sféry recepce a čtenářské produkce významu, je

⁸ Robbe-Grillet, A.: cit. d., s. 37

⁹ „*Všechny* analogie jsou nebezpečné. Snad nejnebezpečnější analogie jsou ty, v nichž člověk není jmenován, ty jsou nejpotměšilejší. [...] Společná přirozenost bude opět a ještě jednou jen věčnou odpovědí na *jedinou otázku* naší řecko-křesťanské civilizace: sfinx je přede mnou, klade mi otázky, ani jsem se nepokusil, abych pochopil podmínky předložené záhady, existuje jen jedna možná odpověď na všechno: člověk.“ (Tamtéž, s. 42-43)

zřejmé. Jaké mohou být další důsledky (morální představitost, modely jednání) a jak je tato problematika přímo geneticky spjatá s rozvojem klasického románu, ukazuje studie Thomase W. Laqueura o tzv. „humanitářských vyprávěních“. Mezi základní znaky tohoto typu narativu patří empirický detail jako stavební jednotka techniky barthesovského *l'effet du réel*, jako svědectví pravdy, dále jednotlivé osobní tělo, které ať je živé nebo mrtvé, znázorňuje konkrétní utrpení a vyvolává celý řetězec příčinnosti a lidského konání s přesahem do politiky, a konečně (autorské) vědomí moci literární strategie. Stejně charakteristiky pojí s románem 18. a počátku 19. století tehdy se rozvíjející lékařské anamnézy a pitevní zprávy, které v čisté formě představují „hromadění a uspořádávání obrovského množství podrobností“ a z lidských těl dělají „společný základ humanitářské senzibility“.¹⁰ Pitvání vnitřku (mrtvých) věcí, které proto Robbe-Grillet vylučuje stejně jako psychologickou analýzu, tu zakládá stejný rétorický účinek.

O pět let dříve (Robbe-Grilletův esej poprvé vyšel roku 1958) publikuje Roland Barthes *Nulový stupeň rukopisu*, kde podává neméně radikální kritiku lživých prostředků románu, v tomto případě efektů jednoduchého vyprávěcího času (francouzského *passé simple*) a konvenční třetí osoby. *Passé simple*, společný čas románů a historie, a třetí osoba, „lidský akt“ svazující tvorbu s historií nebo s existencí, jsou tu svrchovanou zárukou literárnosti, tzn. iluze a zároveň jejího přiznání, samotnou podvojností umění jako umělosti a hlavním účastníkem „souhrnu solidárních akcí“. Tyto akce v intencích Barthesova zájmu (sociální vymezení *écriture*) znamenají především vždy stvrzení všech možných dohod mezi spisovatelem a společností, uzavíraných s cílem, „aby se spisovatel ospravedlnil a společnost se uklidnila“¹¹. Umělost (dvojsmyslnost románu, který lže, ale zároveň na svou masku ukazuje, třeba právě prostřednictvím času a osoby) se tak stává sama maskou – ideje společné přirozenosti (přírody) napříč „rozdílnými řády“. U Barthesa jde o společenské třídy, u Robbe-Grilleta explicitně o řád lidského a nelidského, jen rozptýl prostředků je u každého různý: u prvního jde o komplicitu mezi literaturou a třídou prostřednictvím rukopisu, u druhého mezi subjektem a objektem prostřednictvím metafory. Společným úběžníkem je, nyní ovšem už vždy falešné, dramatinování této přirozenosti, produkce rozporů a tragédie.

¹⁰ Laqueur, T. W.: „Těla, detaily a humanitářské vyprávění“, in Jonathan Bolton (ed.): *Nový historismus/New Historicism*, Brno, Host 2007, s. 167

¹¹ Barthes, R.: „Nulový stupeň rukopisu“, in týž: *Kritika a pravda*, Praha, Dauphin 1997, s. 33

Ústředním produktorem, o němž tu zatím nebyla řeč, původcem jednoty či podle Barthes „plošné projekce zaobleného a svázaného světa“ dějin nebo příběhu, je velký vypravěč 19. století, který „má tu moc odmítnout neprůsvitnost a samotu existencí, z kterých se svět skládá, poněvadž může každou větou svědčit o spojení a hierarchii dějů, poněvadž konečně, řečeno krátce, ty děje mohou být redukovány na znaky“¹². Vypravěč románů v prostém minulém čase se staví nepokrytě do stejné pozice jako demiurg ve vztahu ke kosmogoniím, anebo, což je důležitější, jako bůh ve vztahu k mýtům – literatura se stává tvorbou, rituálem bezpečnosti, řádem stvrzujícím řád Přírody, mýtem o tragické přirozenosti.

Ve stavu *écriture* v roce 1953, na sklonku jeho cesty od „mýtu literatury“ k „utopii řeči“, odhaluje Barthes dva nejvýraznější směry:

1) rukopis restituující samy o sobě už klasické pokusy o imitaci (reprodukcii) sociální řeči (přírody), to znamená tzv. běžné mluvy nejčastěji nižších vrstev, už ne však jako nějaké dokreslení reálné sociální krajiny, ale jako zásah do celého rukopisu a způsob jeho proměnění; rukopis reprezentovaný různými autory od Prousta, přes Céline až po prostoupení mluvenosti celým rukopisem v Queneauově tvorbě.

2) rukopis osvobozující se „od vší služebnosti řádu poznamenaného jazykem“¹³ (řádu mýtu, řádu stylu), který chce být „čistý“, „transparentní“, „indiferentní“, nepatetický, nikoli bezcitný, ale „nevinný“. Onen stupeň rukopisu, jež by chtěl zaujímat tutéž „nulovou“ pozici, jakou v lingvistice zaujímá např. v posloupnosti způsobů indikativ nebo v příznakovosti jmenných rodů rod střední–„amodální“, neutrální; rukopis počínající už u Mallarméa, ohlašující se v Camusově *Cizinci*.

Když Robbe-Grillet ve stejnou dobu hledá svou cestu k novému románu a nové literatuře (jeho první vydaný román *Gumy* je z roku 1953), objevuje tento druhý rukopis,¹⁴ který je zároveň koncem románu, překročením literatury a nehumanistickým rukopisem, na rozdíl od rukopisu mluvené řeči, který má být opětovným „usmířením slova spisovatelova se slovem lidí“ a tedy „rýsuje možnou oblast nového humanismu“.¹⁵ Robbe-Grillet zavrhne nejen Sartra, ale dokonce i

¹² Tamtéž, s. 33

¹³ Tamtéž, s. 69

¹⁴ Dojde tak k logickému setkání s Barthesem, který zase objeví Robbe-Grilleta a věnuje jeho prvním textům speciální teoretické články: *Littérature objective* (1954; *Gumy*, *Trois Visions réfléchies*, část rukopisu *Voyeur*), *Littérature littérale* (1955, *Voyeur*), *Il n'y a d'école* Robbe-Grillet (1958, R.-G. vs. Butor), *Le point sur Robbe-Grillet* (1962, předmluva k Morissettově monografii).

¹⁵ „... ze všech prostředků *popisu* (jelikož až dosud si to literatura zvláště přála) pochopení skutečné řeči je pro spisovatele nejlidštější literární akt. A celou jednou částí moderní literatury procházejí více

Camuse. Objeví indikativ přítomnosti, neutrum – které právě francouzština nezná; proto je to pokus o nemožné – neosobnost a čistý pohled.

3. Od antihumanismu k dehumanizaci vnímání

Ještě než se podíváme na Robbe-Grilletovu konkrétní polemiku s literárním existencialismem, je třeba se zastavit u dvou do očí bijících míst v jeho eseji, totiž u slov „vše je nakaženo“ a ještě o něco dříve „svět věcí bude tak dokonale nakažen mým duchem“... Jsou to jediná místa, jež snad mohou odkazovat k událostem, které dějiny označily za největší katastrofu lidskosti (druhá světová válka a holokaust), ovšem je to spíš na rovině slov, jež – nyní – vypadají jako přenesená z nacistické rétoriky. Faktem je, že jak Barthes, tak Robbe-Grillet se vrací daleko do předcházející doby (realismus 19. století, klasický román, buržoazní rukopis) a že ani v jednom momentě nepřiznávají zkušenost vyhlazování jako explicitní impuls k vlastním teoriím; obdobně Blanchot říká, že o bezvýznamném umírání a „smrti bez hloubky“ svědčí Teror a revoluce a nikoli válka – zatímco faktem (argumentem, a nejlépe řečeno pozadím rétoriky) opačné strany, totiž veškeré kritiky tohoto nového antihumanismu, se stane právě holokaust jakožto míra každé další možnosti vyslovit se k tématu nelidského, jako kdyby opravdu došlo k velkému vyjasnění a svět (západní svět?) se musel nadále dělit už jen na dva názory: vše, co mluví pro člověka, se opírá o krutou zkušenost vyhlazení; a vše co se odedneška vysloví proti humanitě, se automaticky staví na stranu nacistického násilí (židé pochopitelně začali fungovat jako obraz lidství obecně).

Když se objevil nový román, byl často nazýván intelektuálním terorismem, a Robbe-Grillet to nikdy nepřestal popírat: „On také byl. Terorismus byl součástí marketingu.“ (Anebo „manifestu“, jak poznamenává de Man k Barthesově první knize.)¹⁶ Nepochybně by ale byl tím posledním, kdo by souhlasil s jakýmkoli přesahem do politiky, jež by tento terorismus chtěl zbavit primární vazby na teritorium umění. Pomoci načrtnout ještě zřetelněji obraz takového vyhocení kritiky by mohl příklad z nedávné doby, vracující se ke vztahu surrealismu dvacátých až padesátých let a násilí: francouzský teoretik a kurátor Jean Clair dal po 11. září 2001

či méně určité cary tohoto snu: literární řeč, která by spojovala s přirozeností řeči sociálních.“ (Barthes, R.: cit. d., s. 73)

¹⁶ Viz de Man, P.: *The Dead-End of Formalist Criticism*, in též: *Blindness and Insight*, s. 229-230

do přímé souvislosti útok Al-Káidy na World Trade Center a slovní útok Luise Aragona z roku 1925 proti „bílým budovám“ New Yorku, aby podpořil svou tezi, že surrealistická protizápadní (protikolonialistická) ideologie pomohla „připravit myšlení“ evropské civilizace nikoliv na revoluci, ale na antihumanismus odpovědný za podoby totalitarismu a státního teroru, který následoval, od stalinských čistek až po holokaust.¹⁷ I v tomto případě jsou to jen zlomky rétoriky, které mají ale velkou moc sdružovat se a stahovat do blízkosti velkých událostí, respektive podléhají moci určitého myšlení je k nim přiřazovat. Sartre v roce 1945 napsal: „Pokládám Flauberta a Goncourty odpovědné za represe, které následovaly po Komuně, protože nenapsali ani řádek, aby jim zabránili...“ Texty, o které nám jde, o takových událostech v tomto smyslu mlčí. Texty, které je kritizují, vylučují nejen ze svého zájmu, ale i z literatury vůbec žánry, jež ke katastrofám lidskosti nemohou promluvit angažovaným slovem. Tak Sartre ve studii *Co je to literatura?* (1947) – která byla pro Robbe-Grilleta, jak později vzpomíná, stejně zásadní jako Barthesova, ale v negativním smyslu – vylučuje z literatury poezii; a obecně přijímaná teze, že po Osvětimi už poezie není možná, se náhle ukazuje spíš jako přání (a přitom je to patetické přání, je to zvolání, je to poezie sama) psát už donekonečna jen právní obžaloby a autentická svědectví hrůz a pouštět televizní dokumenty.¹⁸

To, co přibližuje v tomto ohledu Robbe-Grilleta k surrealismu, jsou tedy zaprvé zlomky rétoriky, která sice není nevinná, ale slouží k radikalizaci uměleckého, nikoli lidského postoje, zadruhé nepopiratelná revoluční vize, která zavdává podnět k politickému čtení (viz články *Cesta pro budoucí román* či *Nový román, nový člověk*), zatřetí však, a to je nejdůležitější, hlavní smysl reakce proti existencialisticko-fenomenologickému pojetí angažovaného subjektu (ať už šlo o rozchod s Camusovým *Člověkem revoltujícím*, 1951, Marleau-Pontyho intersubjektivitou v *Humanismu a teroru*, 1947, nebo Sartrovým angažovaným spisovatelem): totiž úplná *svoboda psaní*. To je ta nejobecnější formulace, která neznamená, že jde o formalistickou autonomii literárního díla, jež by vylučovala jakékoli spojení s politickou nebo jinou rovinou. Jak by řekl Barthes, psaní je vždy politické, a jak ho později doplňuje Sollers, „není neposkvrněných, surových, prapůvodních, čistých, bezprostředních, lidových, prvních nebo posledních forem,

17 Srov. Eburne, J. P.: „Antihumanism and Terror: Surrealism, Theory, and the Postwar Left“, in K. Conely, P. Taminiaux (eds.): *YFS 109 (Surrealism and Its Others)*, New Haven, Yale University 2006
18 Což podle některých ústí naopak v nové vyhlazování paměti, srov. o holokaustu jako o ryze televizní události: Baudrillard, J.: *O svádění*, Olomouc, Votobia 1996.

neexistuje nultý stupeň významu“. Veškerá revolučnost se tak vlastně týká hlavně proměny způsobu psaní jakožto celku zkušenosti. Pokud bychom sestoupili o stupeň níž, řekli bychom s Robbe-Grillem, že „pro spisovatele je jediná angažovanost – literatura“.¹⁹ A na nejnižší úrovni, té, která nás dále bude zajímat nejvíc, nacházíme právo na umělecké dílo jako na *objekt*, jehož jediným násilím je, že oslabuje svou komunikační schopnost, a tak může být obráceno proti lidskému vnímání a myšlení, aby ho proměnilo. „Poezie a umění začaly existovat následkem setkání s publikem; na oplátku byly formy intersubjektivit navrhované existencialisty střídavě zprostředkovány *ne-lidskými* objekty a texty, které provokovaly myšlení a interpretaci tím, že odporovaly okamžitému porozumění.“²⁰

Stejně jako ono mlčení o „katastrofické události“, onen oblouk, který Robbe-Grilleta přivádí od románu (starého) zase jen k románu (novému) nás i předchozí sestup může přivést od čistě politických konotací, od nějaké touhy odlidštit či vymazat člověka, to znamená od toho, co bývá označováno jako antihumanismus, opět jen k nehumanistické literatuře a psaní, to znamená k *odlidštěnému umění*. Právě tak se jmenuje esej José Ortegy y Gasset z roku 1925, k němuž je třeba se vrátit.

Ortegův esej je vůbec první pokus o to, definovat moderní umění konce devatenáctého a prvních desetiletí dvacátého století prostřednictvím pojmu „nelidského“, vycházejícího ovšem výlučně z prostoru estetiky, totiž z prostoru vnímání a rozumění díla jako umění. Otázka popularity, sociologické pozadí nebo, jak autor sám říká, vnější inspirace jeho eseje, je tedy v podstatě jen jeden z mnoha efektů něčeho, co je zakódováno v samotné povaze díla, a ustupuje tak problému nové senzibility, která má u Ortegy téměř biologické důsledky (jiné než efekt „masovosti“ recepce u Benjamina). Moderní umělecké dílo není nepopulární ani v konkrétních historických podmínkách – s tím, že později či pro jiné publikum by se mohlo náhle stát populárním –, ani záměrně, jako reakce proti masovému vkusu, ale je antipopulární svou povahou, strukturou zakládající buď rozumění, nebo neporozumění. „Jestliže moderní umění není srozumitelné pro všechny, znamená to, že prostředky, které používá, nejsou všeobecně lidské.“²¹ Hlavními prostředky anebo strategiemi jsou na rovině zobrazovaného: potlačení lidského objektu, „živých podob“ ve prospěch pouhých stop po nich, anebo přímo nelidských útvarů; na rovině

¹⁹ Robbe-Grillet, A.: „Nový román, nový člověk“, in *týž: Za nový román*, s. 100

²⁰ Eburne, J. P.: cit. d., s. 51 (zvýraznil Eburne)

²¹ Ortega y Gasset, J.: „Dehumanizácia umenia“, in *týž: Eseje o umení*, Bratislava, Archa 1994, s. 11

způsobu zobrazování: odmítání podobnosti (mimésis) a prosazování extrémní stylizace, derealizace jako nástroje vytváření nepodobnosti; na rovině autorské instance díla: mizení sféry osobního, izolace individuality za účelem proměny v anonymní hlas či přímo materiální substrát (např. akustiku verše). V tomto bodě se také objevuje nežádoucí konfúze hranic, motiv „nákazy“ či „kontaminace autobiografií“ a odpovídající přijímatelovou citlivostí, která je ve skutečnosti jen setrvačnou, prázdnou citovostí: „To se prosazuje noblesní slabost vlastní člověku, prostřednictvím které si zvykne nakazit bolestmi anebo radostmi svého bližního. Toto nakažení není duchovní povahy, je to jen mechanická ozvěna, podobně jako trnutí zubů, vyvolané dotykem nože se sklem. Jde o automatický efekt, o nic víc. [...] Umění nemůže spočívat v psychickém kontaminování, protože ono [kontaminování] představuje podvědomý fenomén, umění musí být tak jasné jako poledne pochopení.“²²

Tento požadavek jasnosti, kterou Ortega nachází u soudobých umělců, nemá ještě tak technologické konsekvence jako u Robbe-Grilleta (přesnost popisu), je sice v protikladu k citovosti také požadavkem čistě rozumové tvorby a rozumového přístupu k rozumění dílu, ale podstatný tu zůstává duchovní aspekt jasnosti. Proto Ortega nemluví o nákaze duchem, ale o kontaminaci mechanismem (ačkoli ve výsledku oba míří zřetelně na tentýž antropologický stereotyp). A proto také pro něj ještě metafora může být „nejradikálnějším prostředkem odlidštění“. V ní Ortega – v jednom z nejspornějších míst eseje²³ – vidí „božský“, svrchovaný, bezpochyby především básnický nástroj (píše o Mallarméovi), kterým umění uniká realitě: místo aby ji zkrášlovala ornamentem jako dosud, má schopnost obrátit se „proti přírodním věcem a zabít je“. Přirovnává však metaforu k překročení tabu, a to tabu reality. Přisuzuje jí funkci, kterou bychom přiznali podle všeho spíš jejímu zvláštnímu typu, totiž alegorii – která opravdu nahrazuje jeden objekt jiným, ale ne proto, aby se mu vyhnula, aby ho zničila, ale aby se k němu dostala jaksi z jiné strany, prostřednictvím jiného jména, protože tabu se vztahuje na doslovné znění tohoto objektu. Právě Ortegovy příklady – třeba indiána, který, protože je tabu dotýkat se uloveného zvířete rukama, položí své ruce na nohy (ruce se tak stanou metaforicky nohama) a může tak zvíře sníst – ukazují, že jde naopak o vyhnutí se tabu, ne realitě, naopak o přiblížení se realitě formou úskoku, falše.

²² Tamtéž, s. 24-25

²³ Dalším je spojení fenoménu intrascendentnosti umění s kultem sportu, tělesnosti a mladosti v závěru eseje.

Domyšlení statutu metafory v otázce lidského vztahu k realitě by možná dovedlo Ortegu ke stejnému odmítnutí jako u Robbe-Grilleta, takto se scházejí (ale nám samozřejmě nejde jen o to, sledovat tu detailně jejich shody a rozchody...) jen v dílčích formách obrazného destruování komplicity subjektu a objektu. Mezi dalšími prostředky dehumanizace umění Ortega uvádí jakousi novodobou explozi ikonoklasmu, nahrazování živých forem geometrickými tvary (např. slunce svastikou), a zároveň alternativu k takovému, možná příliš mechanickému pozměňování prvotní formy věci.

Nejde totiž o to, zříct se definitivně živých tvarů nebo vymyšlených lidských objektů, k nimž se pohled uchyluje v setrvačné vidině „možnosti spolužití“. Jak říká Ortega, není to ani možné, a to ze dvou důvodů: zaprvé vždy zůstává míra, na pozadí které nelidské může existovat a být vnímáno, a tou je „žitá realita“, neustále pronásledující a přítomná v umění alespoň ve zbytcích či „stopách živých podob“ rýsujících možnost minimálního porozumění; zadruhé umění v útěku od lidského nezajímá tolik „termín *ad quem*, bizarní fauna, ke které proniká, jako termín *a quo*, lidský aspekt, který destruuje“.²⁴ Z jen mírně jiného úhlu to znamená, jak píše Adorno v eseji o třepení uměleckých druhů, že vztah umění k empirické vrstvě není podstatný kvůli realitě, ale pro umění samo. V pozůstatcích, které v estetickém objektu utkvívají automaticky, nebo v záměrně montovaných zlomcích empirické reality nejde o odraz nebo nápodobu, ale o věčnost, která je virtuální, o vytvoření věci, „o níž nevíme, co to je“.²⁵

Onou destruktivní alternativou je „jednoduchá“ změna perspektivy. Pod Ortegovými pojmy infrarealismu a suprarealismu se skrývají dva spojené způsoby radikalizace realismu: ponor pod „přirozenou perspektivu“, detailní zkoumání jemných věcí, pocitů a vztahů, a převrácení hierarchie, monumentalizace, nebo spíš přemístění dosud bezvýznamných věcí do popředí (techniky, se kterými se setkáme u Prousta, Ramona Gómeze de la Serna, Joyce;²⁶ to je také přemístění, kterým Robbe-Grillet později neguje, nebo přinejmenším znejišťuje možnost metaforického přesunu).

²⁴ Tamtéž, s. 21

²⁵ Adorno, T.: „Umění a umělecké druhy“, in V. Zuska (ed.): *Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Praha, Karolinum 2003, s. 199n

²⁶ Henry Miller říká o Joycovi a Proustovi: „Jeden nás vyčerpá tím, že se rozprostře po tak olbřímím, uměleckém plátně, druhý nás unaví tím, že zvětší svou prťavou fosilii natolik, že přesáhne práh toho, co jsou naše smysly schopny zachytit.“

Kapitola „Obrat naopak“ jen dokazuje, že v novodobé metafoře, stejně jako u dalších prostředků expresionismu, kubismu a dalších směrů, jde o inverzní pohyb. „Estetická intence změnila svoje znaménko“, někdejší ornamentální metafora, která se k realitě jen přidávala, a tak zůstávala stále „mimo“, takže reálnost objektu nebyla dotčena, se mění v metaforu realizovanou, krade realitu, zabíjí nejen realitu faktu, věci, ale i realitu idey, to znamená samotnou reálnost jako jejich možnost – obraz se stává realizovaným „obrazem-irealitou“. Co je nejdůležitější, toto vzhledem k materialitě představy paradoxní pojetí lze vztáhnout na povahu každého moderního uměleckého díla-objektu. Klíčovou, silně vizuální interpretaci, zdůrazňující u nelidského díla změnou perspektivy vyvolanou potřebu nové senzibility, nabízí Ortega již v úvodu:

Jde tu o otázku, která má celkem jednoduchou optiku. Abychom mohli nějaký objekt vnímat, musíme určitým způsobem přizpůsobit svůj zrakový orgán. Když naše přizpůsobení nebude adekvátní, objekt neuvidíme, anebo ho uvidíme nesprávně. Kdyby si čtenář laskavě představil, že se dívá na zahradu skrz okenní sklo. Naše oči se přizpůsobí tak, že zrakový paprsek pronikne sklem bez toho, aby se na něm zastavil, a kochá se v květech a listí. Protože cílem pohledu je zahrada, zrakový paprsek je zaměřený na ni, neuvidíme sklo. Náš pohled pronikne skrz bez toho, že by si ho všiml. Čím čistší bylo sklo, tím méně bychom ho viděli. Když však vynaložíme úsilí, můžeme také nevidět zahradu zadržet zrakový paprsek na skle okna. Tehdy zahrada přestane pro náš zrak existovat a uvidíme z ní jen rozmazané fleky barev, jakoby přilepené k okennímu sklu. Proto vidět zahradu a vidět sklo jsou dva neslučitelné akty, z nichž jeden vylučuje druhý a které si vyžadují různé přizpůsobení zrakového orgánu.

[...]

Tak tedy většina lidí není schopna zaměřit svou pozornost na sklo a na transparentci, kterou je umělecké dílo. Namísto toho prochází skrz něj bez povšimnutí a vášnivě zaměřuje svou pozornost na lidskou realitu, ke které se dílo vztahuje. Pokud se mají vymanit z tohoto zajetí a zaměřit svou pozornost na samotné umělecké dílo, tvrdí že v něm nic nevidí, protože totiž skutečně v něm nevidí lidské záležitosti, ale jen umělecké transparence, čistou virtualitu.²⁷

Sklo je oním reálným obrazem-irealitou, hmatatelným, ale průhledným, vnímatelným, ale virtuálním, je vlastně svrchovanou metaforou moderního uměleckého, už čistě estetického objektu, ortegovského *ultraobjektu*, který vyvolává „sekundární emoce“.

Radikálním dílem, které „zahradu“ už nikoli neodsouvá, ani nepřilepuje z druhé strany, bude Duchampovo *Velké sklo* neboli *Nevěsta svlékaná svými*

²⁷ Ortega y Gasset, J.: cit. d., s. 12-13

mládenci, dokonce (1915-23):²⁸ zahradu v Ortegově slova smyslu, „vymyšlenou lidskou záležitost“, úplně zruší a nahrazuje ji nelidským soustrojím, které umísťuje *do skla*, takže je viditelné z obou stran –vždy jinak – a vždy s ním splývá. Anebo Robbe-Grilletovy plochy: zkonstruované ze složitých narativních a deskriptivních postupů (konstruuujících něco jako umělou přírodu), které jsou umístěny do samotného ultramikroskopického pohledu, takže je nemůžeme nevidět, ale zároveň uzavřeni v technologii psaní vidíme stále jen pohled, a tak ačkoli text sám nikdy tak daleko nedojde, představa ireality oka viděného sebou samým se neodbytně vrací. „Tento jakoby mrtvou aparaturou pořízený popis je současně popisem uměleckého díla, jež vzniká podle určitého principu.“²⁹

V zavinutí umění do sebe samého se skrývá nejen obrat pozornosti k diskurzu (od lidského použití idejí jako věcí k nelidskému použití idejí jako idejí), ale i nejextrémnější zdvojení, jaké může nastat, obrat ironie umění proti sobě (tedy nakonec pohyb až k irealitě idejí). V odhalení nevyhnutelnosti ironie, „ironického osudu“ umění se Ortega nakonec přibližuje k horizontu, jehož díla a reflexe mají teprve přijít, ať už to bude Baudrillardův ironický osud svádění nebo postsurrealistická ironie na druhou. Pro jeho optiku je zatím nejzávažnějším důsledkem dehumanizace umění jeho intranscendentnost (jí věnovaná kapitola esej završuje). Vlastimil Zuska srovnáním Ortegy s Patočkovým pojetím „subjektivního stylu“ v moderním („novém“) umění ukazuje, že zatímco „subjektivní styl“ je sice v protikladu k principu vnější nápodoby, ale zůstává vlastně mimetickou formou, protože rozšiřuje mimesis přes hranici vnitřní/vnější (vyjádření tvůrce jako by bylo mimesis „vnitřního“ světa, hloubky), a tudíž udržuje vertikální osu intence, dehumanizované umění „míří opačným směrem, k ‚horizontální‘ extenzi o možné i nemožné, k možným či fiktivním světům“.³⁰ V této extenzi je už však problematické hledat transcendentální intenci (vzhledem k tvůrci i vnímátele), princip distance, ústřední pojem Zuskovy estetiky, je u Ortegy opakem transcendence, protože tkví právě v ironii.³¹

Netranscendentní pojetí ironie přesouvá klamavou strukturu díla na jeho povrch a lépe tak osvětluje charakter klamu, který Barthesovi vadí u klasického

²⁸ Ortega ho ještě nemohl znát, bylo vystaveno dlouho po svém vzniku proti vůli autora.

²⁹ Grebeníčková, R.: „Věc a člověk v próze Robbe-Grilleta. Znovu o ‚novém‘ románě“, *Plamen* 2, 1960, s. 126

³⁰ Zuska, V.: *Mimesis, fikce, distance. K estetice XX. století*, Praha, Triton 2002, s. 76

³¹ Je zajímavé (v souvislosti s tématem estetické distance dokonce překvapivé), že v Zuskově práci se s pojmem „ironie“ ani jednou nesetkáme.

románového rukopisu a Robbe-Grilletovi na romaneskním pojetí postavy. Obojí je dvojznačností, která zůstává uvnitř, udržuje prostor hloubky: lživé prostředky románu, na jejichž lživost je upozorňováno, ale jimž je ponechán tradiční statut (čas, osoba, postava...), zůstávají prostředky znovuoobnovování společného řádu umění a přírody. Naproti tomu klam, který udržuje (post)moderní dílo (Robbe-Grilleta a Duchampa vnímám jako hraniční případy moderny a postmoderny, ne-li přímo jako ztělesnění přechodu či spíše momentu nerozlišitelnosti), se už z předstírání nevymaní, protože byly eliminovány transcendentní prostory, kam by se ironie mohla uchýlit před nekonečným klouzáním po povrchu.

Když Ortega načrtává dispozice možného adresáta celého nového „biologického stylu“ (dnes bychom už spíše řekli biotechnologického), který se mu na počátku odhaluje v sociologickém projevu antipopulárnosti (a který se blíží barthesovskému *écriture*, a nikoliv stylu jako řemeslu) charakterizuje vlastně nový druh senzibility, nový biologický druh, umělce v širším významu, člověka-umělce, který bude umět žít-vnímat mezi ironií umění a ironií reality, mezi nimiž už žádná mezera není.

4. Povrch a popis

Robbe-Grilletově radikálnosti nestačí popsat klišé klasického románu, respektive stereotypy humanistického psaní vůbec (metafora, personifikace) – s velkým sebevědomím se pustí do odhalování slabin dvou děl, které mají ve francouzské literatuře dosud nezpochybněný status modernity; podobně překvapivě působí vztah k jiným moderním dílům, který za autory „nového románu“ vyjadřuje Nathalie Sarrautová v *Éře podezírání* („Avšak pro většinu z nás se Joyceovo a Proustovo dílo tyčí již v dálce jako svědectví dovršené doby.“). Nic nemohlo popudit Robbe-Grilleta víc než jedny z úvodních vět *Nevolnosti*:

Tak například tady je kartónové pouzdro s mou lahvičkou inkoustu. Měl bych se pokusit vypovědět, jak jsem je viděl předtím a jak je teď. Tak tedy, je to pravoúhlý kvádr, je připevněn na – je to pitomé, nedá se o něm nic říci.

„Popudit“ možná není to pravé slovo, ale přesto: nejde o to, že by se Sartre nacházel na nějakém předchozím, nižším stupni (románového) poznání, ale o to, že

vlastně jde obrácenou cestou. Hrdina *Nevolnosti* Roquentin zažívá proměnu vnímání věcí z pouze povrchového, které mu nic neříká, k hlubšímu – k odhalení existence věcí. To je smysl onoho prázdného místa ve větě z úryvku; *Nevolnost* je rámovaná poznámkou vydavatele, který předkládá nalezené zápisky z pozůstalosti hlavního hrdiny, a toto je jedno z chybějících slov, která nejprve přikládáme zmatenosti či uspěchanosti autentického deníkového záznamu. Teprve později se ukáže, že toto slovo nemohlo být ještě napsáno, a to ze dvou důvodů: román je teprve hledáním nejen správného popisu hrdinovy proměny, ale i proměny samé, a tato proměna nespočívá už v jiném „vidění“ (a nakonec ani hmatání či cítění, jež jsou pro Sartrův kontakt s věcností přinejmenším stejně tak důležité: „všudy do mě vniká existence, očima, nosem, ústy...“), ale ústí v *prozření*.

Robbe-Grilletovi nemůže vadit ani tak to, že o věcech se nedá nic říct – naopak, o to právě jde a přesně to sám dělá, když píše, vlastně o nich nic neříká – ale že by tato absence významu měla být, řečeno se Sartrem, pitomost, a už vůbec že lze říct něco jako „moje lahvička inkoustu“. (Problémy podobného typu zní samozřejmě velmi směšně, Robbe-Grillem předložený kontext humanizace věcí antropomorfními figurami je ale silný argument, pod jehož úhlem je třeba tuto kritiku stále vnímat.) Roquentinovo poznání, nebo jak sám říká „osvícení“, ale spočívá právě v tom, že se věci náhle ukazují provázány existencí se vším okolo, a s člověkem především, v tu chvíli „se rodí pod perem slovo Absurdita“ a je „nalezen klíč k Existenci a Nevolnosti“ – to znamená k podobné matici, jaká osvítil Nea v závěru filmu *Matrix*, kdy se před ním celá domnělá realita zhroutí a odhalí svůj skutečný původ (kód) ve světélkování počítačového programu.

Vzalo mi to dech. Nikdy, až na několik posledních dnů, jsem netušil, co to znamená existovat. Byl jsem jako ti druzí, jako lidé, kteří se procházejí po břehu moře v jarních oděvech. Jako oni jsem říkal, moře je zelené; ten bílý bod v dáli je racek, necítil jsem však, že to existuje, že racek je racek existující; existence se obvykle skrývá. Je tu, kolem nás, v nás, je my, nelze říct dvě slova a nezmínit se o ní, ale koneckonců se jí nedotýkáme. [...] Když jsem se díval na věci, byl jsem dokonce na hony vzdálen představě, že existují: připadaly mi jako dekorace. Bral jsem je do rukou, sloužili mi jako nástroje, předvídal jsem jejich odpor. Ale to vše se odehrávalo na povrchu. Kdyby se mě byl někdo zeptal, co je existence, byl bych odpověděl s nejlepšího svědomím, že to není nic, tak nanejvýš prázdná forma, jež se připojuje k věcem zvenčí, aniž cokoliv mění na jejich podstatě. A pak to tu náhle bylo, bylo to nad slunce jasné: existence se náhle odhalila. Ztratila neškodný vzhled abstraktní kategorie: bylo to vlastní těsto věcí, kořen stromu byl vhněten do existence. Nebo spíš zmizel i ten kořen, mříže parku, lavička, nádherný drn trávníku, všechno to zmizelo; rozmanitost věcí, jejich individualita byla

pouhým zdáním, nátěrem. Nátěr se rozplynul, zůstaly jen monstrózní, měkké, neuspořádané hmoty – holé ve své děsivé, obscénní nahotě.

(*Nevolnost*, s. 133)

Je až podezřelé, jak snadno se odsud dostaneme k Robbe-Grilletovu psaní: prostým převrácením, anebo redukcí, prostřednictvím které se ostatně on sám vrací nejen před *Nevolnost*, ale jakýkoli předchozí román. Vše je na povrchu. „Střídání ploch už nebudí dojem hloubky.“ Existence se naproti tomu jeví jako čistě lidská forma, která sice byla objevena ve věcech, ale vědomím, které toužilo překonat jejich prázdnotu či doléhající cizost, takže výsledkem je stejný a společný úděl. Kde se u Sartra objeví tento společný úděl „*přespočetnosti*“ (věcí, člověka, všeho), vrcholný pocit absurdity, u Robbe-Grilleta nacházíme před očima jen dokonale matematický obraz plantáže. „Marně jsem se pokoušel *spočítat* kaštany a situovat je ve vztahu k Vellédě, srovnat jejich výšku s výškou platanů,“ říká Roquentin už definitivně v moci Existence. Neosobní vypravěč *Žaluzie* popisuje: „Na úbočí proti svahu, na kterém stojí dům, se rostliny snadno počítají zdola až k vrchnímu konci hořejších polí; hlavně na dílcích na stráni, přímo proti domu, kde je porost mladý.“ A opravdu podrobná pasáž, kterou bychom tu mohli ocitovat celou, končí takto:

Jsou to čísla čistě teoretická, poněvadž zralé banánovníky už byly odříznuty těsně při zemi. Ve skutečnosti se skládá čtvrtá řada z devatenácti zelených chocholů a dvou prázdných míst, a v páté řadě je dvacet chocholů a jedna mezera – nebo počítáno zdola nahoru: osm chocholů, mezera, dvanáct chocholů.

Bez přihlídnutí k vzájemnému střídání banánovníků opravdu viditelných a banánovníků odříznutých dává šestá řada tato čísla: dvacet dva, dvacet jeden, dvacet, devatenáct – udávající počet rostlin v obdélníku, v pravém lichoběžníku, v lichoběžníku se zakřivenou stranou a konečně v témž lichoběžníku po odečtení useknutých pňů.

Pro další řady dostaneme tyto cifry: dvacet tři, dvacet jedna, dvacet jedna, dvacet jedna. Dvacet dva, dvacet jedna, dvacet, dvacet. Dvacet tři, dvacet jedna, dvacet, devatenáct atd.

(*Žárlivost*, s. 19)

Robbe-Grilletovo psaní tedy nemůže být vyhocením existencialismu důsledkem neudržitelného napětí mezi subjektem a světem, chce být opravdu nulovým stupněm, novým začátkem, sebemenší reflexivitu nebere vůbec v potaz, a tak se musí postavit proti *Nevolnosti* (cizost pocitovaná v odporné blízkosti věcí) i proti redukovanému rukopisu Camusova *Cizince* (cizost v neúčastné vzdálenosti

věcí), rukopisu, ve kterém Barthes ještě viděl výrazný příklad *vyčištěného* jazyka. A nakonec se obrací i proti neobvyklým básnickým prózám, textům-zátiším Francise Ponge (např. *Na straně věcí*, 1942), jejichž popisy se, jak napsal Blanchot, snaží mluvit z nelidského rubu světa, beztvarého světa rostlin či věcí. Vylučující sice všechno subjektivní kromě smyslů, pro Robbe-Grilleta je však nepřijatelné, že pronikají opět k podstatě, ke skrytému řádu, to znamená příliš do hloubky, že lhostejnost vůči lidskému a nedostatek smyslu *skrývají*. Úběžníkem *Přírody*, *humanismu*, *tragédie* se tak stává neúčastný popis, jenž se blíží geometrii, neboli pohled, který nehledá v přírodě své zrcadlo, protože podle Robbe-Grilleta nám věci náš pohled nevracejí (natož aby samy mluvily, jako u Ponge), pohled, který se ve chvíli, kdy jde skutečně o nějaké předměty (což nejsou celé jeho texty), pohybuje ani ne po barevných odstínech (už vůbec ne po tkáních či vnitřních strukturách), jako po tvarech, ohraničeních a v rozmezí vzdáleností, to znamená po vnějších prostorech. Je to manické psaní, bezohledné naplňování vize, která chce přivést k co největší zřetelnosti indiferenci mezi objekty a v jejich vztahu k subjektu a touto neutralizací zpochybnit konflikt, který předpokládá daný řád, jež by umožnil identifikaci (který tedy skrývá ideu totožnosti).

Úzké provázání francouzského existencialismu s fenomenologií umožnilo i vznik interpretací, jejichž prototypickým příkladem se stala monografie Bruce Morrissetta. Jak shrnuje Josef Fulka, toto pojetí, které robbegrilletovský román považuje za velmi specifickou formu narace, jež systematicky mapuje, jakým způsobem předměty poukazují k afektivním obsahům lidské mysli a konstituují tak „univerzum existenciální fenomenologie“ (Morrissette), se ukazuje jako neudržitelné: věci v těchto textech jsou zbaveny významu a neodkazují již k žádnému smyslu, byť by se tento smysl nesl třeba ve znamení absurdna, jsou to tedy „věci bez nás“ především v tom smyslu, že nám neposkytují smysl.³²

Ona indiference podle Fulky potřebuje lidský pohled, ten se však jakoby obrací proti sobě, a tento obrat je významem oné dehumanizace. Nejenže tento pohled se nesnaží napodobit běžný pohled člověka, ale jeho nástrojem je popis, který se definitivně vymyká kontrole vyprávění. Sama fenomenologie rozlišuje přinejmenším dva druhy popisu: primární a sekundární. „Primární popis je většinou neopakovatelný, snaží se vyhnout pojmenování, které je opakovatelné, a proto je primární popis nutno vždy provádět znovu; v opakování popisu (např. na základě

³² Fulka, J.: „Věc a pohled (Poznámka k Robbe-Grilletovi)“, *Souvislosti* 14, 2003, č. 3, s. 320-321

zápisu) většinou ukazování mizí, popis se stává domnělým pojmenováním. Jazyk nás svádí k domnění, že věc již známe, ale obvykle máme jen formulace.“³³ Primární popis je podle Rezka doménou fenomenologie v radikálním smyslu, spočívá v onom odkrývání, otevírání se; sekundární je otázkou analytického přístupu, který chce ukázat, jak jsou jednotlivé části skloubeny v celek a který pojmenovává jen zdánlivě srozumitelnými slovy. Je zřejmé, že Robbe-Grilletův popis není ani jedním z nich, přesto se však blíží spíš sekundárnímu typu: často se opakuje, často se vrací, ale ne v nových souvislostech a v nové perspektivě, naopak používá stále stejný arzenál geometrizujících pojmů (oněch „zdánlivě srozumitelných slov“). Prostorová určení chtějí ukázat, jak jsou části skloubeny v celek, ten se pohledu ovšem neukazuje, neodkrývá, naopak se rozpadá. Ukazování mizí, máme jen formulace...

Tradice vztahu narace–deskripce³⁴ ukazuje základní imperativ: deskripce je nebezpečná, je třeba mít ji neustále pod kontrolou, vždy musí odkazovat k vyšší instanci, v případě diskurzu (vyprávění) je touto nejvyšší instancí narativ, v případě hierarchie subjektů člověk. Robbe-Grillet se vymyká tomu, co Hamon nazývá metaforickou asimilací lidské/ne-lidské, prostřednictvím metonymické redundance ne-lidské/ne-lidské. Slepé uličky popisu, jeho abnormální, kognitivně neúnosné a nečitelné rozvinutí včetně tzv. „prázdné tematiky“ (pohled bez vidění, atributy krystalického a čistého), to vše se ve velké míře objevuje již v klasickém realismu a naturalismu (zvláště u Zoly). Ale popis zde často nepřimo odkazuje k charakteru nějaké postavy (který ale je a musí být zároveň garantován ještě jinými prostředky), a v posledku téměř přímo k realistickému projektu autora. „Dekorace tak již byla obrazem člověka: každá ze stěn nebo každý kus nábytku v domě představoval dvojníka osoby, která dům obývala – bohatou nebo chudou, přísnou nebo slavnou – a navíc byl vystaven stejnému osudu, stejné fatalitě. Čtenář, který příliš spěchal, jen aby už znal celý příběh, si dokonce směl namluvit, že má právo přeskakovat popisy. Vždyť šlo jen o rámeček, který kromě toho měl smysl identický se smyslem obrazu, jež měl obejmout.“³⁵ Zároveň tak platí, že popis vyžaduje pohled jen v oblasti metody realismu, kdy je pohled oním výzkumem, který předchází záznamu. Faktem, který už od počátku takový projekt u Robbe-Grilleta vylučoval, je, že objekt se od své determinovanosti ze strany popisujícího pohledu může odloučit a popis se sám

³³ Rezek, P.: „Fenomenologie pop-artu“, in *týž: Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha 1981, s. 12-13

³⁴ K tomu srov. práce Philipa Hamona a *Hranice vyprávění* Gérarda Genetta.

³⁵ Robbe-Grillet, A.: „Čas a popis v dnešním příběhu“, in *týž: Za nový román*, s. 103

rozmnožuje do neslučitelných variant, a navíc kolem těchto variant, které už samy jsou virtuální, neúměrně nabaluje ještě ony prázdné výběžky typu „atd.“, „to by mohl stačit“ či kondicionálního „kdyby“: „Kdyby třetí okno, vedoucí na tuto stranu, nemělo spuštěné žaluzie, lilo by se světlo do pokoje plným proudem.“

5. Roussel a Robbe-Grillet

„Mylně jsme se domnívali, že literatura absurdity, od níž jsme se konečně a přednedávnm osvobodili, představovala zároveň jasnozřivé a mytologické uvědomění našeho údělu; že byla jen slepou a negativní stránkou zkušenosti, jež se v naší době vynořuje na povrch a učí nás, že co chybí, není smysl, nýbrž znaky, které ovšem značí pouze prostřednictvím tohoto chybění... V zamlžené hře existence a dějin jednoduše odhalujeme obecný zákon Znakové Hry, v níž se naše rozumné dějiny odehrávají.“ Tato slova už nepatří Robbe-Grilletovi a nebyla pronesena nad žádným z existencialistických románů, patří Michelu Foucaultovi a posledním stránkám jeho *Raymonda Roussela*³⁶, knihy, kterou lze považovat za jednu z prvních poststrukturalistických interpretací literárního díla (vyšla roku 1963, varianta první kapitoly byla publikována časopisecky 1962): nepřistupuje k němu ani s hotovým systémem pojmů, ani se takový systém nebo metodu v dialogu s dílem nepokouší vytvořit – nechává se spíš pohltit jeho jedinečnou řečí, komplikovanost, které náhle stojí tvář v tvář, neparceluje a nezjednodušuje tříděním a generalizacemi, ale spíše ji zdvojuje vlastním komentářem, který je konec konců už sám zdvojen tím, že texty vnímá prizmatem komentáře samotného Roussela (*Jak jsem napsal některé své knihy*), jenž je na tom se vztahem „výkladu“ vůči vlastnímu dílu podobně nejednoznačně.

Ve stejné době jako Foucaultova kniha, vychází i Robbe-Grilletův článek „Hádanky a průzračnost u Raymonda Roussela“, který se záhy objevuje v souboru jeho esejů v rámci oddílu Ukázky z moderní antologie po boku Joe Bousqueta a dalších autorů: ukazuje se, nakolik bylo pro Robbe-Grilleta vždy klíčovým pojmem imaginárno; na Rousselovi ho fascinují mechanismy textu, který je „strojem k reprodukování i strojem k modifikování“, všechno to, co už zdomácnělo v jeho vlastních románech, ale zrak, který je imaginární, produkuje obrazy, které jsou

³⁶ Foucault, M., *Raymond Roussel*, Praha, Herrmann a synové 2006, s. 201

reálné, a obojí se spojuje v umění jakožto bdělém snu: surrealistické imaginárno se pomalu, ale jistě převažuje k hyperrealitě, kde už protiklad reality a surreality neplatí. Všechno je znakem, a nikoli znakem něčeho jiného, ale znakem sebe sama. Jak říká Foucault: „[...] reprodukce tak anonymní a tak univerzální, že nemají vztah k žádnému modelu; nereprezentují bezpochyby nic jiného než sebe samé (jsou reprodukovány, aniž by se musely něčemu podobat)“.³⁷

Robbe-Grilletova zkušenost s Rousselem sahá do dřívějších dob, než kdy začal být v šedesátých letech znovu vydáván, naznačuje to už fakt, že román *Le Voyeur* (1953) se měl původně jmenovat *La Vue* (Pohled) – mělo jít o nezakrytý odkaz k jednomu z Rousselových prvních textů, básni *La Vue* (1904), která spolu s *La Dublure* (Dublér, ale také Podšívka, 1897) patří k jeho takzvaným „deskriptivním“ textům. Komerční důvody (neprodejnost románu s tak abstraktním titulem) zasáhly do dějin titulů nového románu ještě několikrát (v tom není tato oblast literatury žádnou výjimkou – ale vzhledem k povaze textů tyto případy na sebe zvlášť upozorňují).³⁸ Možná v zájmu menší humanizace titulů se v dalším románu Robbe-Grillet rozhoduje pro dvojznačné slovo „jalusie“ – a inspiraci lze hledat opět u Roussele, u něhož se objevuje v obou svých významech, stejně jako většina slov, z nichž jsou vystavěny texty založené na „postupu“: *jalusie à crans* jako „zoubkovaná žaluzie“ a „trest uvalený ze žárlivosti“ (v *Dojmech z Afriky*). Kritika, interpretace, překlad i dějiny si z dvouznačného titulu *La Jalusie* vybíraly opět tu verzi, za kterou se byť v letmých obrysech rýsuje osoba: žárlivost. Co se pak rýsuje za „žaluzií“, jež je sama podvojným objektem (figurou otevření-uzavření) a které dává, nevyslyšen, přednost Robbe-Grillet? Žárlivost implikuje celou soustavu citů, afektů a činů, žaluzie jen pohled – fragmentární nikoli v čase, ale prostorově rozčleněný.

Voyeur vykazuje několik dalších inspirací Rousselem: už čistě jazykové hry některých seriálních prvků, jako například slova *ficelette*, *fillette*, *cigarette*, *bicyclette*, *mallette*, *mouette*, *Violette*, série žensky zakončených diminutiv, elementů pojících se k sadistickému zločinu na mladé dívce (včetně jejího jména zahrnujícím navíc slovo „violence“), anebo Mathiasova obsese figurami ve tvaru osmičky, jež v prvním vydání knihy dokonce jednoznačně vedou k bílému místu textu, jež – na prázdné straně 88 – dělí román na dvě poloviny a mlčí o jeho „nejdůležitější“

³⁷ Tamtéž, s. 140

³⁸ Butorův román *La Modification* (Obměna, Pozměnění) byl přeložen kufkovsky jako Proměna, pozdější *L'emploi du temps* (Rozvrh hodin) ve slovenském vydání jako Bludisko času.

scéně.³⁹ Oproti Rousselovi je na všech úrovních techniky patrná redukce, jak ukazuje Foucault, k podobnému místu mlčení dochází Roussel ve svém nejradikálnějším textu *Nové Dojmy z Afriky* cestou několikanásobného systému závorek, jež strukturují text do prakticky nečitelné soustavy do sebe zapadajících plošin. Zatímco Rousselovy čocky (etiketa na lahvi, obrázek v násadce pera!) jsou figurami kruhu, případně linkami stočenými do kruhu, a tak zrcadlí věci ve svém okolí, Robbe-Grillet jde s minimalizací ještě dál. Svá zrcadla, fotografie, obrazy, průhledy rámuje ostrými hranami, jež se pokud možno ostře vyřezávají ze svého okolí. Zároveň málokde najdeme všeobsahující obraz (labyrint z výšky) v té podobě, v jaké ho podává Rousselova viněta na dopisním papíru (*Koncert*) či etiketa na lahvi. Redukce se netýká jen způsobu zobrazení, ale i zobrazeného: postava v zrcadle přesunuje nejbližší objekty, několik málo věcí (*Gumy*), postava se zvířetem ve výloze, na něž se opět upírá zájem v ohledávání titěrných detailů a znaků, reduplikuje postavu na ulici (*Dům milostných schůzek*). Postavy defilující napříč obrazy, alternující v realitě a třeba divadelní hře už nemají masku jako dublér ze stejnojmenné básně, mezi níž a jeho vlastní tváří je meziprostor, trhlina, jež oddaluje vnitřní vrstvu viditelnosti od vnější vrstvy neviditelnosti. Výrazy a gesta těchto postav jsou indiferentní, nezávislé na prostředí (skutečnost, hra), jsou zároveň tváří a maskou bez možného rozlišení.

Foucault se ve své knize o Robbe-Grilletovi nikdy explicitně nezmíní – přesto je jeho četba nepochybně v četbě Roussela přítomná, totiž rozpuštěná podobným způsobem jako později v Deleuzově *Diferenci a opakování*. Prostý fakt, že bez předcházející podstatné zkušenosti s novým románem, Robbe-Grillem, Butorem, Beckettem či Barthesem, o níž mluví v jednom z rozhovorů, by Foucaulta Rousselův text *La Vue* pravděpodobně nezaujal,⁴⁰ odkrývá i klíčový význam těchto autorů pro přestrukturování samotných filosofických projektů.⁴¹ A analogii mezi Rouselem a Robbe-Grillem je tak možné hledat i v tom, v jakém vztahu k sobě jsou raný *Pohled* a pozdní *Nové dojmy z Afriky* (coby nemožný „Nový Pohled“) u prvního a „díla pohledu“ (*Voyeur, Žárlivost* či *V labyrintu*) k seriálním permutacím *Loni v Marienbadu* a následujících děl (označovaných někdy jako nový nový román) u

³⁹ Ve Voyeurovi se poprvé objevuje pohled jakožto imaginace, jež se blíží halucinaci, jak poznamenává Grebeníčková, právě tyto scény směřují k prázdnému místu Mathiasovy sadistické vraždy.

⁴⁰ Foucault, M.: „Archeológia jednej vášne“, in týž: *Moc, subjekt, sexualita*, Bratislava, Kalligram 2000, s. 107

⁴¹ Tzn. pro výmluvný posun od témat *Bytí a čas*, *Bytí a nicota* k tématům *Slova a věci* či *Diference a opakování*.

druhého: „Na místě bytí, které v *Pohledu* dodávalo každé věci její ontologickou tíži, tu nyní nacházíme již jen systémy opozic a analogií, systémy podobnosti a nepodobnosti, v nichž se bytí vypařuje, šedne a nakonec mizí. Hra identity a difference, jež je rovněž hrou opakování (opakování, jež se samo opakuje v průběhu všech těch výčtů, které Roussel ve své básni staví jeden za druhý), zastínila jasné procesí bytí [...]“⁴²

K čemu míříme, bude ještě zřetelnější, ocitujeme-li pasáž z pozdějšího článku, v němž se Foucault nakonec explicitně dostává k rukopisu obou autorů:

Jak u Roussela, tak u Robbe-Grilleta neznámá popis žádnou věrnost jazyka vůči objektu, ale neustále obnovované zrození nekonečného vztahu mezi slovy a věcmi. Jak jazyk postupuje, bez přestání vyvolává před sebou nové předměty, oživuje světlo a stín, tvoří praskliny na povrchu, rozrušuje linie. Nepodřizuje se vnímání, vytyčuje mu cestu, a v jeho němých stopách se věci počínají třpytit samy pro sebe, zapomínajíce, že se o nich, napřed, ‚mluvilo‘. Obráceny, na počátku hry, jazykem, věci už nemají tajemství; a nabízejí se jedna vedle druhé, bez objemu, proporcí, v ‚doslovnosti‘, která je klade – všechny stejné, podobně zbavené tajemství, nalakované a také znepokojující a houževnatě zde setrvávající, na bezvýznamný povrch frází. Robbe-Grillet obdivuhodně analyzoval ve vztahu k Rousselovi tutu ‚banalitu‘ pohledu a jazyka, za níž není nic, co by mohlo být řečeno či viděno.⁴³

Laurent Jenny, který později tuto banalitu zkoumal na úrovni rukopisného kliše – jež má nevyhnutelně neosobního vypravěče a kdy se stírá to, co bychom mohli nazvat Rousselovým originálním stylem, ve prospěch parodování nebo demystifikování stereotypů, „opotřebovaných rétorik všeho druhu“, které zakládají rukopisy dané kulturní epochy – zdůraznil sporný moment foucaultovského přístupu, nebo alespoň dojem, který dělá: že totiž takové použití jazyka zakládá nějakou novou ontologii. „Z mnohosti rukopisů vyvstává jediná skutečnost – Rétorika.“ Z této perspektivy je také možné, jak to dělá Jenny, proti této přesycenosti, která anuluje smysl tím, že ho mění na formu, postavit vymazávání smyslu rukopisem nového románu, jehož transparentnost (např. objektivní, hodnocením nezabarvená adjektiva proti subjektivním u Roussela) se jeví jako „jen další rétorická konvence obtížená smyslem, byť ten by měl jen rozměr kulturní“.⁴⁴ Právě Robbe-

⁴² Foucault, M.: *Raymond Roussel*, s. 170

⁴³ Foucault, M.: „Pourquoi réédite-t-on l'oeuvre de Raymond Roussel? U précurseur de notre littérature moderne“, in *týž: Dits et écrits I*, Paris, Gallimard 2001, s. 450

⁴⁴ Jenny, L.: „Struktura a funkce kliše (na příkladu *Afrických dojmů* Raymonda Roussela)“, in *Znak struktura, vyprávění*, Brno, Host 2002, s. 230

Grillet se ale v období, jež – pomineme-li první filmy – začíná *Domem milostných schůzek* (1965), dostává na podobně přesycené pole, využívající narativní i rukopisná klišé populární literatury a napříč jimi především všudypřítomné kontradikce, které „deformují společenské kódy konotující *signifiés*“.⁴⁵ Tedy stejná nemožnost zobrazení skutečnosti v konfliktu nepravděpodobných setkání, stejná „třaskavost“ diskontinuity. To je však i součást Foucaultova ambivalentního závěru: ona úzkost z Označujícího, ne z absurdity nebo existence, a z inverzního obrazu lingvistického prostoru (jak ho ještě udržuje strukturalismus): „[...] neexistuje systém, který by byl společný existenci a řeči; je tomu tak z prostého důvodu, totiž že řeč, nic jiného než řeč tvoří systém existence. Právě řeč, spolu s prostorem, který rýsuje, tvoří místo, na němž vyvstávají formy.“⁴⁶

Otázka, zbývá-li v tomto prostoru ještě úroveň, na které by mohla vyvstávat ontologie, se vlastně objevuje i v Deleuzově pojetí opakování jakožto moci nebo síly jazyka (zabývá se v tomto ohledu také Rousselem). Funkcí jeho krajního typu, který by se analogicky k diferenci nazýval „ontologické opakování“, by nebylo zrušit všechny typy materiálních repetice (rytmus, znaky), ale na jedné straně mezi ně distribuovat diferenci a na druhé produkovat samu iluzi, která je předstírá. „Zahrnovala by všechny, ničila by všechny a vybírala mezi nimi.“⁴⁷ Deleuze uvádí tři velmi disparátní příklady: repetice moderní hudby (prohlubování „motivu“ v Bergově *Wojckovi*; dodejme, že krajním případem by byl třeba Reichův repetitivní minimalismus), způsob, jakým malířský pop-art vytváří kopie kopie až do extrémního bodu, kdy se převrací a stává se simulakrem (u Warhola), a nakonec románový postup Butorovy *Proměny* nebo Robbe-Grilletova *Loni v Marienbadu*, jehož mechanické repetice se dostávají od malých modifikací (které utvářejí opakování paměti) k jakési ultimátní repetici: k „opakování umění“, k převracení kopií v simulakra, k „simultánní hře všech opakování, s jejich přirozenými i rytmickými rozdíly, přemísťováním, vzájemným zastíráním, divergencí a decentrováním, zapouštění jednoho do druhého a jejich rozbalováním v iluzích, jejichž „efekt se případ od případu mění“. Toto ontologické opakování umění už však nemůže být přístupem k bytí, ale spíš do samého jádra smrti, destrukce či mizení bytí, slovy Deleuze, svobodou ke konci světa.

⁴⁵ Matthews, F. J.: „Neukožený spisovatel“, in A. Robbe-Grillet: *Dům milostných schůzek*, Host, Brno 2005, s. 166

⁴⁶ Foucault, M.: *Raymond Roussel*, s. 195

⁴⁷ Deleuze, G.: *Différence et répétition*, Paris, P.U.F. 2000, s. 374

5. Pohled, struktura Druhého a čtení

Voyeur nakonec stvořil hlavní postavu románu, skutečného nositele pohledu, který ovšem neskýtá žádnou jistotu, jak existenciálně, morálně nebo citově posuzovat to, co je vidět, natož to, co žádnými očima nikdy neuvidíme (zločin). Z voyeura se dokonce stává „penseur“ (myslící), z evidujícího subjektu se stává subjekt kombinující za účelem vybudování časového alibi.⁴⁸ Není náhodou, že používá instanci vypravěčské třetí osoby, která pohled postavy rámuje, a tak ho vlastně neustále vytváří.

V *Žaluzii/Žárlivosti* je tento typ dvojité románové iluze zrušen, Robbe-Grillet se vrací k nenaplněnému záměru *Pohledu* – nevytvářet nic jiného než viděné, nepopisovat nic než vidění. Logicky – a v tom je třeba spatřovat největší drzost třetího románu – se uchyluje k doméně, která je sice tradičně spojována i s vnějším viděním, ale v zásadě je hluboce psychologickým projevem, který produkuje spíš vnitřní obrazy vykonstruované žárlivým citem. Jak vyplývá mimo jiné z Roussetova srovnání tohoto ztvárnění s Prevostovým *Histoire d'une Grecque moderne*, 1. osoba „pera vedeného láskou“ bude čtenáři nesrovnatelně bližší, protože za něj bude říkat ono „já“ a ručit věrohodností, zatímco Robbe-Grilletova věrohodnost je nerozhodnutelnost, váhání, nejistota v tom, co je reálné a co smyšlené, slepota.⁴⁹

Způsob Robbe-Grilletova psaní nám v řeči vyprávění předestírá co nejvíce vnějšího, pohled je rubem subjektu, zároveň ho ale nijak nevynezuje. Je to právě gesto oddálení, odsunutí – nikoli někam do hloubky, kam bychom se museli zanořovat pro ztracené vědomí, ale po povrchu (těsně, ale *za* oponu) –, jež vykonává pohled literární řeči ve své anonymnosti a automaticnosti. Pohled tu k postavě neodkazuje, ale odsunuje ji. Přítomnost pouhého pohledu způsobuje, že pozice subjektu se zároveň posouvá o stupeň „blíž“ – tím stupněm jako by byl čtenář, do velké míry obdobně jako v případě 2. osoby Butorovy *Proměny* (... sedíte v kupé, díváte se z okénka...), a stával se samotným aktérem příběhu – tedy vyrovnáním absence. To by ovšem znamenalo ze strany textu jeho totální zahrnutí a spoutání, uzavření čtenáře do přesné trajektorie, upření volnosti (dokonce i v přeskakování: když se posune v textu, hrozí, že bude součástí stále té samé scény, jen nepatrně

⁴⁸ Viz Pujman, P.: „O Robbe-Grilletovi a také o jiných“, *Světová literatura* 3, 1961, s. 224

⁴⁹ Viz Rousset, J.: *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Chosé Corti 1973

pozměněné), volnosti i toho, co by mohl vidět na povrchu věcí – vidí jen to, co se „oku samo nabízí“.

Kdybychom prázdný subjekt *Žárlivosti* četli pouze jako odkaz k chybějícímu manželovi, nezůstane tato negativní pozice nakonec ničím jiným než literárním efektem, technickou piruetou, která má nejprve v zlomyslné hře se čtenářem vytvořit nejasné místo v příběhu a pak nabídnout prostředky k jeho postupnému odhalování – dobře ale víme, že tu žádná postupnost není a že dokonce prázdné místo je prozrazeno předem. „V *Žárlivosti* se v textu objevují jenom dvě postavy, ale na obálce knihy se objevila tato upoutávka: ‚Vypravěč, manžel, který hlídá svou ženu...‘, což zavádí třetí postavu, která je neviditelná, ale zásadní. Je to taková berlička, velmi užitečná pro kritiku,“ řekl v jednom rozhovoru autor.

Jak je tedy možné mluvit v takto jasně rozvržené *lidské* situaci o nějaké nelidské struktuře, abychom se vždy znovu neocitli jen na úrovni diskurzivity jako takové? Existuje román, který předkládá do jisté míry inverzní podobu elementární situace já–svět, než jaká se objevuje u Robbe-Grilleta. V knize *Pátek aneb Lúno Pacifiku* Michela Tourniera z roku 1967, která je velmi důkladným „přepsáním“ Defoeova Robinsona Crusoea, to nejsou dvě postavy a absence nějakého ústředního já, ale trosečník, „první osoba“ na ostrově bez druhých. Nejenže tu působí náhlá hrůza z podvojnosti nově objevovaného světa, zároveň plného neznámých věcí a úplně prázdného, co se týče druhých lidí, mezi nimiž byl hrdina dosud zabydlen, ale i dva simultánní procesy vyvolané tímto šokem: na jedné straně produkce zde chybějícího světa známých věcí (zemědělství, technika, nástroje, ale i zákony, knihadeník apod.) – to je ještě experiment v duchu celého Defoeova románu, ale už vychýlený směrem k nadprodukci, jež přesahuje potřeby jedné osoby –, na druhé straně však postupné mizení něčeho, čemu Deleuze říká „struktura Druhého“ – to už je čistě Tournierův experiment.

V jednom z apendixů knihy *Logique du sens* Deleuze na základě Tournierova románu domýšlí roli druhého při konstituování jakéhokoli našeho vnímání.⁵⁰ Druhý se vždy ukazuje jako nezbytný prostředník mezi vnímajícím subjektem a věcmi – přičemž pohled tu v intencích románu a celé filosofické tradice zůstává základním smyslem – které se tak ukazují v přijatelné posloupnosti, hierarchii a rozlišení.

⁵⁰ Viz Deleuze, G.: „Michel Tournier a svět bez druhého“, in M. Tournier: *Pátek aneb Lúno Pacifiku*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2006, s. 205-226. Deleuzova interpretace míří proti teoriím, jež sice tuto roli druhého uznávají, ale zůstávají u tradičních kategorií, objekt, subjekt a jejich simultánnost při vnímání, anebo strukturu druhého definují pohledem, jako je tomu u Sartra (kapitola „Pohled“ v *Bytí a nicotě*).

Vědomí, že nějaký předmět, jeho okraj nebo neviditelná hloubka, pokud je zrovna nevnímám, *může* být vnímán někým druhým, vytváří základní předpoklad i pro mé vlastní vnímání. Protože druhý je neustále „vyjádřením možného světa“, který existuje už v samotné této možnosti, nemůže mě žádný nový předmět překvapit natolik, že by nebyl spojen s pozadím nebo hloubkou pole obývaného druhým; druhý zajišťuje pozvolné přechody a spojování podobností a především odděluje vědomí subjektu od jeho předmětu a vytváří časovou dimenzi vnímání.

Důležité však je, že na této základní úrovni, tedy ještě před vnímáním, tento Druhý není konkrétní osobou, subjektem nebo objektem, ale doslova strukturou, perceptivním pozadím, jež samo vytváří kategorii konkrétních druhých a zajišťuje jejich distribuci v poli vnímaného; pohled teprve strukturu vyplňuje. To je totiž důvod, proč když se na ostrově v Tournierově románu objeví Pátek, nemůže už se stát tímto druhým: pro Robinsona zmizela struktura, na základě níž by ho mohl takto vnímat. „Robinson se musí vrátit k povrchu, čirý povrch je možná to, co nám druhý skrýval. Možná že na povrchu se jako pára uvolní neznámý obraz věcí ze země nová energetická figura, energie povrchu bez možnosti druhého člověka.“⁵¹

Také u Robbe-Grilleta, přestože rozehrává zrcadlení mnoha prostorů, se setkáváme pouze s jejich povrchy, dokonce je třeba tu mluvit o vzájemném „míjení“ dvou základních povrchů: povrchu světa a povrchu oka. Právě proto ale nejsou vztyčené ve stejném smyslu jako u Deleuze, posunují se podél sebe, bez přestání, bez prolamování, bez toho, aby jeden vpadl do hloubky druhého, bez toho že by oko proniklo k pozadí světa a povrch věcí a těl se dostal dál, než k slepě evidující a nic nepropouštějící sítnici. A toto míjení je strukturované jen automaticností aparátu, stříhem: Tma. Cvaknutí. Žlutavé světlo. Cvaknutí. Tma. Cvaknutí. Matné pološero. Cvaknutí. Tma. (*V labyrintu*). Je též příznačné, že moment, kterým druhý běžně přestrukturovává celé pole a v němž svým vpádem způsobuje i „vpád já“ (sebevědomí), tedy moment pohledu druhého, je vyprázdněn. Protipohled je vlastně „šev“ (sutura, jak se nazýval ve filmové teorii záběru a protizáběru), v jehož okamžiku dochází k decentraci subjektu – v Sartrově metafoře „výpustního otvoru“ k jeho vykrvácení –, přemostění mezery mezi záběry a k prolomení hranice; ze sféry akce postav míří jakoby ven z plátna, zachytává pohled, mysl, samo divácké místo. Jaké jsou tyto Robbe-Grilletovy protipohledy? „Široce rozevřené oči zírají na stěnu.“ Spoutání vlastním pohledem. „Nepohne se jediný tah, ani víčka s dlouhými řasami,

⁵¹ Tamtéž, s. 220

ba ani panenky uprostřed zelené duhovky.“ (*Žárlivost*) Totální nemožnost, bežešvost: „... a ukáže mu svůj pravidelný obličej s široce rozevřenýma očima, souhlasnýma, vzdorovitýma, pokornýma, prázdnýma a bezvýraznýma očima.“ (*Dům milostných schůzek*)

Zbývá otázka, která by nad Tournierovým *Línem Pacifiku* byla navíc, snad příliš banální, anebo dokonce nemožná (ačkoliv Robinson sám stále píše knihu, svůj lodní deník, jeho zkušenost nikdy nepřejde do alegorie psaní), ale nad Robbe-Grilletovými texty, nad jeho všudypřítomnou technikou, která pohlcuje, protože sama neustále něco píše a píše, nemůže překvapit. Co to je čtení? Není přece čtení stejně jako vnímání vždy strukturováno nějakým druhým? Podobně jako Deleuze koneckonců definuje tuto strukturu Foucault v případě funkce autora: „Autor je to, co dává znepokojujícímu jazyku fikce jeho jednotu, uzly souvislosti, včlenění do skutečnosti.“⁵² Autor a čtenář, ať už je poměr jejich sil vychýlen v jakýkoli extrém, to jsou všechny formy nerozlučnosti, jaké si jen dovedeme představit, a objevuje-li se v teorii sebevětší snaha o diseminaci, rozptýlení tohoto perceptivního pole, například v naratologických soustavách typu empirický autor – abstraktní autor – implikovaný autor – vypravěč – naratee – implikovaný čtenář – čtenář, přesto vidíme, že tu neustále funguje tendence k většímu či menšímu zrcadlení dvou základních pozic (druhý je zrcadlem věcí, ale i mě samého). Toto zrcadlení jde napříč dílem a má stále tutéž funkci: text nás nikdy nemůže úplně děsit, protože struktura druhého, prostřednictvím níž ho vnímáme, je vždy uklidňující: osvětluje hierarchii, zahlazuje přechody, dává naději, že cizorodé prvky mají nějakou souvislost s důvěrně známým, a to, co děsí, může dokonce přijmout natolik za své, že text (nebo jeho důležitost) úplně zmizí. Možný příklad: zmatený text plný opakování a podivných obrazů – psychóza vypravěče – cynická hra spisovatele. Anebo: hypertrofie příběhů donekonečna zasouvaných do sebe – radost z vyprávění.

Co však objevuje literatura oním prostorem, rozprostírajícím se mezi plochou jednotvárných postav/předmětů a prázdným místem vypravěče? Zbývá tam ještě vůbec nějaký prostor, anebo je vše pohlceno prázdným prostorem subjektu, který se neomezeně rozšiřuje, ale už jen ve směru čtenáře?

Manifestační vyrovnávání se s konkrétními formami či figurami Druhého není v dějinách literárního myšlení nic výjimečného: už ruský formalismus se vymezil vůči

⁵² Foucault, M.: „Řád diskurzu“, in *Diskurz, autor, genealogie*, Praha, Svoboda 1994, s. 16

biografickému autorovi, nová kritika ve čtyřicátých letech vůči autorskému záměru a (post)strukturalismus na konci šedesátých let vůči funkci autora; Robbe-Grillet mezitím v roce 1957 skoncoval s postavou, odsoudil ji mezi další „zastaralé pojmy“. Mizení celé struktury, jak ukazuje Tournier, je ale otázka pozvolné proměny. Prvotní absence může sublimovat buď do náhrady za druhého, již je čtenář pojímaný jako absolutní úběžník psaní, a textu, jako jediná instance literatury, nebo do rozmanitých figur diskontinuity, čítajících neantropomorfně pojímaného čtenáře a mnoho dalších formací vymezovaných rozmanitými pojmy od „plurality“, přes „stroj“ až po „rizoma“. Ukazuje se ale, že od velmi podobných východisek, jimiž jsou v případě poststrukturalistických redefinování struktury (druhého) gramatika narativních situací či teorie mluvních aktů, lze dojít i k úplně protikladným teoriím, jež se ukazují jako extrémní sublimace „chybějícího světa“.

Jak píše Deleuze, druhý je výrazem možného světa, zalidňuje svět možnostmi, struktura druhého je zároveň jejich strukturou. Nepřekvapí tedy, že zmíněnými teoriemi zde myslíme teorie možných světů aplikované na svět literárních textů a extrémními sublimacemi jejich nejnovější podobu ve formě Doleželovy narativní sémantiky či kognitivní naratologie. „Narativní sémantika založená na teorii akce radikálně psychologizuje příběh a zároveň vyzdvihuje roli fikčních postav jakožto osob pro konání a v konání,“ charakterizuje svůj přístup autor knihy *Heterocosmica*.⁵³ Teorie akce a interakce však s sebou do tohoto přístupu k literatuře přináší nejen konání osob, ale i chování zvířat, působení přírodních sil, emoce, akcidenty lidských vlastností, kognitivní systém motivace atd. A aby všechny rozmanité (inter)akce ve všech možných literárních světech bylo možné postihnout, je třeba se opřít o poznatky relevantních vědních oborů, takže do hry vstupuje filozofie (analytická), psychologie (motivační, sociální), sociologie, lékařství, antropologie, sémiotika kultury, tedy celý lidský svět, aktuální svět (srov. klasifikaci světů například u Ryanové). Z mnoha dílčích důsledků, které z toho plynou, lze ukázat třeba následující postřehy: osoby se musejí vyrovnávat s přírodními událostmi; nikdy neustávající pohyb přírody, přírodní síla je složkou všech narativů; hlavním zdrojem příběhu je interakce osob jako jednotlivců nebo skupin atd. Jiným extrémním znovustvořením lidského světa „uvnitř literatury“ je aplikace kognitivních rámců a scénářů kontinuálního vědomí na jednotlivé myslí postav: tak například Palmer odhaluje i za Hemingwayovým a Waughovým behavioristickým narativem

⁵³ Doležel, L.: *Heterocosmica*, Praha, Karolinum 2003, s. 67

(objektivní narativ, vnější fokalizace) síť fikčních myslí a kategorie řečových aktů (přímá řeč atp.) již přestávají stačit.⁵⁴

Je zřejmé, že v obou případech funguje sporná představa, že čím méně informací o postavě či fikční mysli, tím kreativnější musí být její čtenářská rekonstrukce.⁵⁵ Iser, když se příznačně zastavuje, jak sám říká, na prahu antropologické sféry nedourčenosti, popisuje případ Becketta: „Na vysoký stupeň nedourčenosti se odpovídá ohromnou projekcí významu, jejíž platnost je zdůrazňována ještě tím, že významy podkládané textům nabývají alegorického charakteru. Ať už tato alegorizace má jakýkoli účel, je zřejmé, že jejím cílem je učinit význam, který je dílu připisován, co možná jednoznačným.“⁵⁶ Na druhé straně ale Odysseovi přiznává, že „román se nabízí spíše jako odpor proti potřebě seskupování, kterou při četbě neustále uplatňujeme“. Jak Doležel, tak Palmer se pohybují na úrovni postav, otázka je, co s kognitivními kategoriemi myslí dále – patrně se budou zajímavé jevit opět přechodná pásma: vypravěč – autor, a tak se možná vrátí do literatury člověk ve své „plné“ kráse. Ale: jeden extrém zde kritizujeme jen jiným extrémem; těžko poměřovat Robbe-Grilletovými světy, které sám Doležel charakterizoval jako nemožné, celou teorii fikčních světů. Ale vezmeme-li v úvahu, že to, co právě dělá literaturu „literární“, nemůže být zároveň to, co ji staví na úroveň fungování modelů v aktuálním světě: vyprávění, komunikace, interakce, přírodní síly, lidské afekty atd., pak je myslím možné krajní případy teorie možných světů problematizovat; i ony totiž chtějí být, jak jinak, především teorií čtení – toho, jak funguje autentifikace, imaginace. Popravdě řečeno nemůže jít o to, popírat jedno na úkor druhého, prosazovat verzi s lidským pozadím či základem tohoto pohledu, anebo naopak nelidské směřování veškeré literatury. Jde o to zachytit tenkou linku, jemný rozdíl, kdy se jedno prolamuje v druhé, kdy úzkým, anebo v případě Robbe-Grilletových obsesivních popisů rozšířeným průhledem propadáváme do naprosto nepředstavitelné polohy, kdy zvláštní pohled odhaluje „úplně jiné bytí“ (Lyotard) – ale cítíme, že slovo „bytí“ je tu, i pokud ho na nejvyšší míru oprostíme, i pokud jím myslíme neosobní neutrální bytí (ono je), jiné bytí, nemožný svět nebo smrt, stále

⁵⁴ Palmer, A.: „The Mind Beyond the Skin“, in D. Herman (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Chicago, The University of Chicago Press 2003

⁵⁵ Tamtéž, s. 324-325, srov. také 333

⁵⁶ Iser, W.: „Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy“, in M. Červenka, M. Sedmidubský, I. Vízdalová (eds.): *Čtenář jako výzva*, Brno, Host 2001, s. 58

příliš hutné, příliš „zbytnělé“; bylo by lepší mluvit o pouhé „přítomnosti“, té která se stále opakuje, aniž na sebe musí nutně vzít podobu nějaké lidské zkušenosti. Slovy Chalupeckého, dílo, meaningless work, tedy i literární dílo, je „jako nějaká mezera ve světě, jako nějaká rána v něm, jako nějaká otevřenost k něčemu docela jinému“.

7. Od oka kamery k obrazu-krystalu

Setkání s Robbe-Grilletovou technikou mělo ráz zjevení, které vedlo v první řadě k tomu, že byla zpochybňována sama povaha její literárnosti – nastoupilo hledání nejrůznějších výrazů, jež by byly schopné reflektovat tuto novost, nový román náhle logicky zasahoval všechny ostatní druhy umění: film, malířství, fotografii, drama. Objevovaly se nejrůznější pojmy, jež buď ustavovaly nové typy technologického aparátu (Genettovo „pero-kamera“, které evokuje mechanismus podobný stroji z Roussetova románu *Locus Solus*, jež ze zubů skládá obrazy), anebo hledaly kompromis mezi lidským a nelidským jako Stanzelovo „oko kamery“ (pocházející původně z Dos Passosovy *USA*; do češtiny byla „camera eye“ přeložena čistě filmově jako „záběr“). Jakmile se pak Robbe-Grillet sám začal orientovat na film – po scénářistické spolupráci s Resnaisem na *Loni v Marienbadu* začal od roku 1961 režírovat vlastní filmy – a přišel s vydáváním tzv. kino-románů, zdály se teorie o „kinemato-grafické“ povaze jeho techniky a o tom, že každý jeho román lze vlastně číst jako jakýsi scénář, potvrzené.⁵⁷ Robbe-Grillet přitom možná jen v extrémní podobě ztělesnil to, co Derrida nazval „okem jazyka“ a co měl na mysli Barthes, když napsal, že každý popis je pohledem a každé psaní je viděním. Každopádně i tato kapitola se opět dotkne filmového aspektu jeho románů, směřujíc ovšem od techniky k problému „diváka“.

Přesto bychom se ještě chtěli zastavit u Stanzelovy klasifikace v *Teorii vyprávění*, jež je příznačná nejen proto, že kapitola o „oku kamery“ je v knize situována na úplný závěr, a to za kapitolu o „umírání v ich-formě“ (tedy: posmrtná technika?!), ale i proto, jakou roli v obou hraje problém vnitřního monologu.

⁵⁷ V doplňujících poznámkách k druhému vydání Stanzel cituje J. Wiswanathana („Le roman-scénario: étude d'une forme romanesque“, *Journal Canadien de Recherche Sémiotique*, 1980, 125-149): „Podle Benvenistovy klasifikace a jeho dělení na ‚histoire‘ a ‚discours‘ na základě užití časů a osoby by se dalo říci, že scénář sleduje časový systém diskurzu, ale přijímá systém gramatických osob jako ‚histoire‘. Tutéž kombinaci najdeme např. v *Žárlivosti* Robbe-Grilleta. Tato kombinace vyvolává efekt citového odcizení (systém gramatických osob), provázený bezprostředním zájmem o diegezi (časy diskurzu).“

Stanzelův kruh vyprávěcích situací založený na křížení různých kombinací osoby, perspektivy a modu vyprávění je natolik opřen o reálný koncept „point of view“ zajišťovaný určitým vědomím, že tak radikální přístup k psaní, jako je „umírání v ich-formě“ musí vést ke skandálnímu závěru: „Z tohoto hlediska se personálně-autorská forma ztvárnění scény umírání projevuje jako výhodnější nežli forma vnitřního monologu přinejmenším v tom, že poskytuje větší prostor pro zachycení individuality umírajícího než přísná vnitřní perspektiva vnitřního monologu nebo čistě personální VS.“⁵⁸ Jinými slovy: smrt je z hlediska vyprávění příliš jednotvárná; Stanzel vysloveně píše, že postupné vyhasínání vědomí nabývá v zobrazení z vnitřní perspektivy snadno poněkud stereotypní rysy a že lepší je personálně-autorská technika, kdy vypravěč svým způsobem „pomůže umírajícímu“... Přitom je jasné, že právě Beckett, o nějž se kapitola opírá, se se svým psáním, jež bylo ustavičnou destrukcí individuality, redukcí funkcí existence na minimum, a kde samotná pozice vypravěče je tou nejméně jistou oporou, přibližoval právě indifferenci smrti v jejím nelidském (neosobním) aspektu.

Z poněkud jiného úhlu je třeba Stanzelovo pojetí vnitřní perspektivy korigovat i v případě robbegrilletovského exkurzu:⁵⁹ samotné schematické srovnání oka kamery a vnitřního monologu ukazuje, že jsou si navzájem blízké pouze v jedné ze čtyř charakteristik, totiž v použití přítomnosti – času bez času („tense without tense“ podle C. P. Casparise). Klíčový rys iluze neartikulovaného vědomí, asociativní běh představ, samozřejmě chybí, protože za okem kamery skutečně žádné vědomí není – její umění chce být také vůči oku pouze povrchovým, „sítnicovým“. A jestliže totální kaleidoskopičnost pozdních Beckettových fragmentů má jen dvě možnosti, jak nalézt své místo v Stanzelově kruhu, totiž mimo něj, buď v jeho neutrálním středu (nulovém

⁵⁸ Stanzel, F. K.: *Teorie vyprávění*, Praha, Odeon 1988, s. 274

⁵⁹ Že z hlediska poststrukturalistického pojetí řeči jako „vnějšku“ je možné kritizovat i sám pojem vnitřního monologu či proudu vědomí v případě jejich kanonických děl, naznačuje např. J. Kristeva (*Slovo, dialog, román*, Praha, Sofis/Pastelka 1999, s. 10), když píše – v souvislosti s mluveným diskurzem jakožto diskurzem druhého –, že vnitřní monolog je forma prožívání identity a transcendence, restituování tzv. psychické reality „slovního proudu“, tudíž „interiorita“ západního člověka je jen omezeným literárním efektem (vznání, souvislá psychologická promluva, automatické psaní), fikcí vnitřního hlasu. Srov. též O. Klimeš (*Tělo jako způsob myšlení literárního díla*, Praha, FF UK 2005): „V 15. epizodě (*Kirké*; charakteristickou technikou jsou halucinace) tak panu Bloomovi ‚vzduté zrcadlo předvádí unylého umorousaného usouzeného Booloohoooma‘: Zrcadlo reprezentuje, odráží nebo vyznačuje, samo Slovo, což poznáváme podle jeho zakřivení. V odrazu přitom mizí arbitrární nezúčastněnost běžného jazykového označování; řeč vstupuje do řádu bytí věcí (svět nyní může mluvit, řeč může blábolit). Joyce takto své dílo ‚stahuje z oběhu‘ a vylučuje z jazyka tematizováním hranice, která probíhá napříč dílem. Řeč díla, která dokázala vzbudit zbrklé domněnky o ‚vnitřním monologu‘ a ‚proudu vědomí‘, náhle opouští člověka a zůstává stát na místě nebo přesněji, slovy Michela Foucaulta, zůstává stát sama na sobě: přestává být diskurzem.“

bodů), nebo v jeho úplném opuštění („literatura mlčení“), otazník u Robbe-Grilletovy *Žárlivosti*, jež je nejradikálnějším pokusem o iluzi dehumanizovaného vnímání, by měl na rozdíl od Butorovy *Proměny*, která se od běžného vyprávění liší v zásadě pouze druhou osobou, směřovat k podobné otázce.

Pohled,⁶⁰ který sleduje, uspořádává, organizuje, vytváří svět Robbe-Grilletových románů, udržuje vše ve stejné vzdálenosti, na stejné úrovni. Když se zaměří na nějaký detail (odchlípnutý lak na dřevě, pramínek krve...; stonožka v *Žaluzii* sama o sobě ještě není detailem, jsou to až články jejího těla), jeho význam nikdy nevystoupí nad význam celku, sám tento detailní záběr jen na nějakou dobu převrací perspektivu, aby ukázal, že velké a malé mají úplně stejnou hodnotu. Nic se nemůže vymknout seriální struktuře, nic nevystoupí z plochy.

Jakmile se zdá že něco z tohoto světa nabírá jasnější obrysy, pevný charakter, že se nějaká postava zhutňuje – tím, co říká, nebo v posloupnosti svých gest – jakmile se naznačená scéna začíná rozplývat v událost a ta se stává základem možného příběhu, v jehož světle by mohly získat význam předchozí scény a jenž by vytvořil kontext pro to, co bude následovat, tehdy dochází okamžitě k přechodu (přemístění). Robbe-Grillet používá čím dál častěji jeho extrémní druhy. Ve strukturování *Gum* jde ještě o pokus tyto náhlé změny obejít: román se jeví jako „chaotická tříšť popisných pohledů o různé šířce záběrů“ (Aleš Haman), ale jednotlivé scény, události jsou od sebe (grafickou pomlčkou) odděleny, jako kdyby pro každou existovala vlastní perspektiva či vypravěč, a díky těmto pomlčkám nečiní takový problém se mezi nimi pohybovat (přepínat). V *Žárlivosti* už se objevuje zaprvé stříh – to, co v umění koláže tříští kontext a očekávání, to, co je nadmíru zřetelné – a zadruhé postup, na němž je založen celý *Dům milostných schůzek*: přechod k jiné postavě, scéně, místu, gestu, to

⁶⁰ Ze sféry ostatních smyslů se často věnuje pozornost zvláště zvuku (Robbe-Grilletovy prózy samozřejmě tematizují hmotu, a tedy i hmat), zvláštní je, že tato pozornost bývá upřena na zvuky přírody nebo věcí; to, že postavy často promlouvají a jejich řeč musí patřit mezi slyšitelné počítky, je zastíněno silou pohledu – jako by mu podléhala i mluva (mluva pohybujících se úst) a stávala se pouhými němými gesty osob stejně jako jejich mávnutí rukou nebo pohled očí (na otázky nepřítomně „třetí osoby“ Franck vždy odpoví: „Pořád stejně.“; v *Labyrintu* hlasy, šepot a bručení splývají v neslyšné obrazy: „Rozvinula se výměna názorů; nejvíc mluví mladá žena, která něco kvapně, ale zešířoka vysvětluje, a v její řeči, jak se zdá, se několikrát opakují stejné skupiny slov se stejným odstínem v hlase.“). Jiné zvuky jsou zajímavé z opačného důvodu: jsou to zvuky věcí, které nejsou vidět (mechanické, identické skřeky nočních dravců). Ovšem to nejzajímavější se objevuje, když se různé světy prostupují a mody kříží: „část zvuku může také pronikat přímo pokojem přes žaluzie“. A stejně jako ticho nikdy není doopravdy tichem, ale třeba „ustavičným sykotem plynové lampy“ anebo „ohlušující vřavou cvrčků, bez konce, bez začátku“, tak pro Robbe-Grilleta neexistuje ne-pohled, celé jeho dílo může být pohledem zavřených očí, před nimiž se na víčka promítá obraz. Zvuk je „tlumený a pronikavý zároveň a naprosto neproměnný, plní hlavu a celou noc, jako by nepřicházel odnikud“. (Právě toto propojení zvuku, pohledu a noci dává vyvstat i lévinasovské anonymní neosobnosti bytí, *ono je*.)

vše jako pozvolná metamorfóza, nepochybná, protože kontext se, byť nepatrně, proměňuje, ale hůře zachytitelná, protože mnoho znaků zůstává stejných a chybí rozhodující zlom, bod, hrana.⁶¹

Metamorfóza je vlastně kolizí metaforického (korespondence) a metonymického (řád prostorových a časových souvislostí), na kterou upozorňuje Genette na základě Jakobsonových pozorování: „Robbe-Grilletovo umění spočívá v uspořádávání materiálu metaforické povahy v metonymickém řádu románové narace a deskripce, protože je výsledkem analogií mezi odlišnými prvky nebo transformací identických prvků. Po určité scéně určitého Robbe-Grilletova románu čtenář očekává legitimně, podle klasického řádu vyprávění, jinou scénu příbuznou v čase či prostoru; to, co mu nabízí Robbe-Grillet, je tatáž scéna nepatrně pozměněná nebo jiná analogická scéna. Jinak řečeno, rozprostírá horizontálně, v časoprostorové kontinuitě, vertikální vztah, který sjednocuje různé varianty jednoho tématu, uspořádává sériově členy jednoho výběru, převádí konkurenci na zřetězení jako afatik, který by skloňoval slovo v přesvědčení, že vytváří větu.“⁶²

Pády a vrcholy zanikají v ploše, možnosti vertikálního prožitku (které čekáme od události) se rozprostírají v indiferentní horizontále, afatikova slova nevytvoří syntagma s plastickou tematicko-rematickou strukturou, ale jednotlivá slova-objekty, izolované částice paradigmatu. Tak se z příběhů stávají obrazy.

Spojení pohledu jako privilegovaného smyslu deskripcí a obrazů, které mohou, ale nemusejí na něm být závislé a mohou být generovány stříhovým nebo kaleidoskopickým způsobem vyprávění, to je spojení, které uvádí psaní do souvislosti s vizuálním uměním. Uvažování nad Robbe-Grillem často vede k jednoznačným gestům, jako kdyby autorova přesnost a technika samy vyžadovaly přesný popis, anebo je to dojem totální homogenosti, kterou jeho materiál vzbuzuje. Takže se objevují tvrzení typu: Tento pohled je jako pohled objektivu kamery, anebo na druhé straně: Tento obraz nemá nic společného s obrazem fotografie. Ale jak ukazují různé podoby přemísťování a transformace (Morissette píše o „modulaci“ mezi dvěma scénami románu), můžeme mluvit spíše o deleuzovském „stávání se“, krystalizaci, o

⁶¹ Technika násilného přechodu by mohla být přirovnána k filmové technice prolínání, dokonce by za ní zaostávala (robbegrilletovská metamorfóza či zřetězení jsou představitelné spíše v současném trikovém filmu), ale sám Robbe-Grillet se pokusil ji převést na plátno filmem *Loni v Marienbadu* (1961). Alain Resnais, který film režíroval, zase trval na tom, že pro techniku jeho románů nelze použít termín filmového „prolínání“, Bruce Morissette ho však úplně nezavrhuje, naopak v podobnostech vidí možnost hledání kompromisu a vůbec pojmů, které by nově definovaly filmové techniky psaní. (srov. Morissette, B.: *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit 1965, s. 187)

⁶² Genette, G., „Znehyněná závrať“, *Svět literatury* 17, 2007, č. 35, s. 205-206

tuhnutí v obrazy. Ve ztuhnutí, paralýze, nehybnosti běžně očekáváme disponibilitu, stav, který způsobuje, že bychom mohli daný obraz uchopit, že se nám nevzpírá a je plně v naší moci. Robbegrilletovský obraz je ovšem i v tomto falešný: na jedné straně se nás týká, tehdy, když ničí děj, pohyb, na který jsme si zvykli, tehdy tuhne a odlamuje se, na straně druhé už ho ale nemůžeme zachytit, protože se objevuje *téměř* identický znovu, anebo přichází stříh na úplně *jinou* perspektivu. Noříme se skrz domněle transparentní text vyprávění, abychom našli konečně neprůhledný obraz, a přitom se text za námi mění v neprostupnou plochu a nechává nás uvnitř transparentního obrazu, v prázdnu.

Josef Fulka (stejně jako Bruce Morisette v knize *Les romans de Robbe-Grillet*, 1963) zdůrazňuje, že technika zůstává literární, akcentuje její destruktivní povahu, jak u typu inženýrského popisu banánovníkové plantáže („je tak neuvěřitelně přesný, že neposkytuje mysli žádnou možnost utvořit si vizuální představu“⁶³), tak na příkladu slavného popisu čtvrtky rajčete v *Gumách*. V jádru soustavného blokování představivosti je jazyková forma této techniky, verbální báze, uspořádání slov a vět – extrémní přesnost, která se nepřetržitě rozplývá v lineárním, detailním procesu čtení, vlastně v zrazované aktualizaci, kdy se abnormální blízkost mění v nekonečnou vzdálenost a nedosažitelnost. Otázkou je, jestli tato blízkost v textu (textu), která odsouvá nebo definitivně odkládá referent, není v povaze jazyka obecně – pak by u Robbe-Grilleta bylo třeba mluvit o poněkud odlišné rovině, nějaké sekundární vizualitě (rytmu písma, zastavení pronikání skrz text na jeho povrchu) manifestované nehybností vnímání. Ta už by ovšem nebyla sférou výlučně literární techniky, dokonce ani ne sférou pouhé techniky, a mohli bychom znovu hledat analogie ve filmu (či fotografii).

Lyotard, který vyšel naopak od techniky filmové (italského neorealismu), se dostává velice blízko této jiné vizualitě, když v *Ideji svrchovaného filmu* přehodnocuje své starší pojetí, založené na libidinální ekonomii dívání se: „Pokoušel jsem se v tom textu [„Acinéma“, 1973 – v knize *Dispositifs pulsionnels*] ukázat, jaký důsledek mají oba póly [nehybnost ‚živého obrazu‘, vzruch a neklid lyrické abstrakce] na libidinální vztah mezi dílem a pozorovatelem. Bylo to poněkud naivní: tvrdil jsem, že znehybnění námětu vyvolává v pozorovateli nesmírné vzrušení, zatímco při pohledu na neustálý a neuspořádaný pohyb zachycený na plátně reaguje téměř senzomotorickým ochrnutím. [...] Ale ve skutečnosti se z hlediska vnímání oba póly

⁶³ Fulka, J.: cit. d., s. 322

liší jen málo: předmět, který pozorujeme příliš dlouho, nám nakonec uniká a mizí před očima, protože ztrácí své kontextové souřadnice, a rychlý pohyb může být naopak, podoben vodnímu víru na hladině, chápán jako nehybná forma.“⁶⁴

Lytardův text nabízí několik styčných bodů popisu nového románu a techniky neorealistickej kamery (prázdný pohled, zpoza něhož ustoupil subjekt; zastavení času; objekt-věc), ale zároveň naznačuje podstatný rozdíl. Jako příklad si bere filmový záběr rendlíku ležícího na plotně. Jeho popisu přisuzuje vlastně stejné místo a funkci, jaké mu jsou připisovány u Robbe-Grilleta. Robbe-Grilletův popis rajčete nebo banánovníků není statický, jde lineárně po detailech, úsecích, takovým způsobem, že nikdy nedosáhneme dojmu celku, jež jsme chtěli obsáhnout, vše se okamžitě rozpadá (ještě dříve než bychom mohli věci jako celku dát nějaký smysl), výsledkem je prázdno, prázdno stop po částech. Ale nemůže tímto druhým způsobem zabírat věc i filmová kamera? Také může postupovat po detailech, aniž by někdy zabrala celek předmětu, i ona může být lineární. Jak by se potom lišila literární technika od filmové, jenom slovním materiálem? „Skrze popisné vakuoly, jež jsou jakými okny, [popis] zjišťuje, že realita – tedy prvky, které přísluší vyprávěnému příběhu – se vůči tomuto příběhu vyznačují jistou nezávislostí.“ Tedy něco podobného neutralitě, nesignifikantnosti věcí v novém románu, která ale neznamená, jak uvidíme dále, preexistenci reality. Také neorealismus přestává být organickým obrazem reality.

Rozdíl je jasný v případě statického záběru kamery, obrazu – ten nám nabízí věc ve svém celku, jakoby celkový obraz věci. „Ale kamera se také může úplně zastavit, rezignovat na jakékoli pohyby, hloupě trčet před nějakým předmětem a hledět na něj nepřítomným a zasněným pohledem. Z rendlíku se tak stává dvojznačná skutečnost, která na jedné straně žije svůj život, podřízený autoritě formy vyprávění, ale na druhé straně se projevuje ve své svrchované, nehybné, unikavé materiálnosti [...]. V těchto chvílích ‚se zastavuje čas‘.“⁶⁵

Toto zastavení chronologického času lze nazývat křečí, stažením časoprostoru vnímání, městnáním, stází (Paul Schrader) či obrazem-časem samotným (Deleuze), anebo atemporální stází, již navrhuje Lyotard. Částečně ji lze dát do souvislosti i s jednou ze dvou perspektiv čtení, ke kterým dochází Ricoeur v *Času a vyprávění III*, a jíž je přerušování („stasis“): „Pokud čtenář podrobí svá očekávání světu textu, zbavuje se své reality podle směrnic neskutečnosti fiktivního světa, do něhož uniká.

⁶⁴ Lyotard, J. F., „Idea svrchovaného filmu“, in týž: *Návrat a jiné eseje*, Praha, Herrmann a synové, s. 101-103

⁶⁵ Tamtéž, s. 104-105

Četba se pak pro něj stává čímsi neskutečným, kde myšlení odpočívá před sebou samým.“⁶⁶

Důležité však je, že stáze podle Lyotarda o rendlíku nic nevypráví, je pohledem, a ani předmět-rendlík nevyvolává všechna možná vyprávění, které by kolem sebe (do minulosti i do budoucnost) mohl rozvíjet, ani on nemůže vyprávět. „Jednotlivé skutečnosti jsou podřízeny senzomotorické a kulturní organizaci našeho těla i ducha a současně vycházejí z jiné pravdy, pro niž tato organizace není způsobilá.“ Také u Robbe-Grilleta funguje senzomotorická báze (vzdálenost a recepce) ale v statickém modu je neustále na prahu proměny, obratu, zvrácení se, sebebopření tím silnějšího čím neutrálnější vnímané věci jsou – „zvláštní pohled odhaluje [...] úplně jiné bytí“.

Ačkoli tu není vypravěč, postava, ani režisér, ani kameraman, ale „rendlík pozoruje slepé a jemné oko, jež tkví v samotné podstatě viditelné věci a lidského pohledu“, přesto Lyotard určitou formu vyprávění nachází. Vyprávění jsou spolupřítomná ve virtuální simultánnosti, nikoli v představě či našem nevědomí, ale v jakémisi „nevědomí skutečnosti“. Nevědomí filmového obrazu je benjaminovský (ale možná ještě starší) motiv, právě on píše v souvislosti s filmem o „optickém podvědomí“ a dokazuje ho psychotickým, halucinačním, snovým charakterem událostí filmového příběhu či obrazu.⁶⁷ Nový román se vůči takové implikaci (kamera, ale i pero jako svého druhu dokonalá psychanalýza) vymezuje hlavně v teoriích Sarrautové, která je se svým zájmem o nejsubtilnější proměny řeči jakožto hovoru a rozhovoru asi „nejhlouběji“ zaměřenou autorkou.⁶⁸ A je zřejmé, že pokud sledujeme příklad rendlíku jako staticky popisovaného neutrálního objektu, blížila by se taková interpretace opět jisté formě projekce.

„Askeze potlačení vůle, eliminace všech cílů, odmítání veškeré identifikace“, které Lyotard nachází na autorské straně, jež už však není ničím jiným než svrchovaným (neorealistickým) filmovým obrazem – a tak vlastně odkazuje k diskurzu ve Foucaultově pojetí –, bychom měli na základě nezvratné symetrie přijmout za své i jako diváci nebo čtenáři. „Svrchovanost je pravý opak autority, nebo

⁶⁶ Ricoeur, P., *Temps et récit III. Temps raconté*, 1985. Citováno podle Holý, J.: „Wolfgang Iser, pražská škola a některé souvislosti“, in O. Sládek (ed.), *Český strukturalismus po poststrukturalismu*, Praha Host 2006, s. 99. Komplementem stasis je podle Ricoeura envoi, nový začátek: „Pokud však čtenář při četbě – ať vědomě či nevědomě – svůj pohled na svět obohatí, aby jeho hotovou čitelnost zvýšil, není už pro něj čtení místem (lieu) odpočinku, ale prostředím (milieu), jímž putuje“ (tamt.).

⁶⁷ Srov. závěr „Uměleckého díla ve věku své reprodukovatelnosti“, in W. Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon 1979

⁶⁸ Sarrautová, N.: „Rozhovor a podtext rozhovoru“, in táž: *Éra podezírání*, Praha, Odeon 1967

s ní spíše nemá nic společného. Otevírá před námi svět, který není zaslíbený ani zapovězený, ani dobrý, ani špatný, ani nahoře, ani dole, ani bílý, ani černý, nebo spíše který je nerozeznatelně vším současně [...]. Je to svět, který je všude kolem nás, ale který nám může odhalit pouze kamera nebo pero, pokud nic nepokazí a pokud zůstanou v pozadí.“⁶⁹

Ono „uvnitř“, uvnitř obrazu, který nás ale zároveň nemůže přijmout, protože jeho svět není světem koherence, nalézáme i v pojetí jednoho z Deleuzových „obrazů-časů“, totiž „obrazu-krystalu“. V klasifikaci opřené mimo jiné o Robbe-Grilletovy filmy (*Muž, který lže*, *Loni v Marienbadu*, *Trans-Europa Express*) a romány Deleuze definuje rozdíly mezi organickým a krystalickým režimem obrazu, a to na čtyřech úrovních, respektive ve čtyřech aspektech: popisu, protikladu reálného a imaginárního, vyprávění a statutu pravdivosti.

- 1) Zatímco popis organického režimu předpokládá na sobě nezávislý, vlastně preexistující předmět, který má popisovat (to by byl čistě realistický výklad Robbe-Grilletovy věcnosti, vysvětlující jeho psaní jako touhu po poznání), krystalický popis objekt svého zájmu vysloveně nahrazuje, vlastním diskurzem, který předmět zároveň vytváří a vymazává.
- 2) V klasickém (organickém) obraze nacházíme imaginární prvky pouze jako protiklady reálných uvnitř spojitého světa, který zůstává základem pro iracionální odbočky či výkyvy; druhý režim naproti tomu vytváří přímo obrazy-sny (ale stejně bychom mohli říct obrazy-reality), které vznikají rozpojováním nebo nepřetržitou proměnou rozdílných prvků v „nerozlišené“.
- 3) Chronologický čas, euklidovský prostor, senzomotorická schémata jednání postav, řeč jako činitel rozvíjející pravděpodobnost, věrohodnost – to jsou znaky organického vyprávění; klamné vyprávění obrazu-krystalu omezuje řeč na variace a opakování popisu, senzomotorická schémata se hroutí, postavy přestávají reagovat a stávají se samy diváky, místo akce zaujímají vize, neeuklidovské prostory zakládají přímé zobrazení času, obraz-čas. „Pohyb tak může směřovat k nulovému stupni, postavy zůstávají

⁶⁹ Lyotard, J.-F.: cit. d., s. 111

fixovány nebo je fixován sám záběr: je to znovuobjevení pevného záběru.“⁷⁰

- 4) Čtvrtý aspekt, který je silně implikován v předchozím, je podstata klamného vyprávění: krize pravdivosti. Proti jednotné „formě pravdy“ organického vyprávění Deleuze nakonec nestaví Leibnizův pojem *impossibilních světů* (tzn. světů, které jsou možnými světy samy o sobě, ale ne vzájemně)⁷¹, ale nietzscheovskou „moc klamného“, která „nahrazuje a sesazuje z trůnu formu pravdy, protože předkládá simultaneitu *impossibilních přítomností* nebo koexistenci nikoli nutně pravdivých minulostí“.⁷²

Co spojuje všechny aspekty krystalického režimu (tohoto nového typu popisu-vyprávění), je i přes důležitost otázky času (ta je tu myšlena ve vztahu k recepci), otázka konstrukce: formace obrazu v čisté podobě, jednoznačný odkaz k čistě *optickým situacím* (pro film samozřejmě platí: i zvukovým). Pro příběh už v těchto situacích není místo: popis se stává autonomním diskurzem, vyprávění se zabývá vlastní klamavostí, napětí pravdy a snu nahrazuje kruhová směna reálného, imaginárního a virtuálního. Ještě polo-uzavřený kruh *Gum*, kruh v němž se setkávají pohyb časem a pohyb prostorem města (viz Ricardouovo schéma a Robbe-Grilletův náčrt v obr. příloze 1 a 2), střídá v *Žárlivosti* a v dokonalé podobě v *Domu milostných schůzek* samotný princip nekonečného otáčení, a *Projekt revoluce v New Yorku* (1971) už nemůže mít ani začátek v pravém smyslu, vyjma tematizování kruhového běhu naprázdno, který ničí jakoukoli referenci a v němž se ztrácí i vlastní totožnost ne-reference:

První scéna se odehrává velmi rychle. Cítíme, že už se několikrát opakovala: každý zná svou roli nazpaměť. Slova, gesta teď za sebou následují plynule, souvisle, řadí se bez zaváhání jedno za druhým jako nezbytné součástky dobře namazaného mechanismu.

Pak následuje bílá, prázdný prostor, mrtvý čas neurčité délky, během něhož se nic neděje, ani očekávání toho, co má přijít.

A náhle znovu akce, bez varování, odehrává se opět stejná scéna, ještě jednou... Ale jaká scéna?

(*Projet pour une révolution à New York*, s. 7)

⁷⁰ Deleuze, G.: „Síla klamu“, in týž: *Film 2: Obraz-čas*, Praha, NFA 2006, s. 154

⁷¹ Lze srov. s Doleželem a Ecem, kteří pro Robbe-Grilleta vyhrávají jednoduše „nemožný svět“.

⁷² Deleuze, G.: cit. d., s. 158

Deleuzův robbegrilletovský exkurz má ještě jakýsi druhý závěr v podobě sémiotického dodatku na okraj. Nejen že se v obraze ukazuje sama hranice, kdy končí možnosti příběhu, ale dokonce už nelze tak jednoznačně připustit návrat od vizuálního k *vyprávění*, totiž k jazykovým strukturám se syntagmatem a paradigmatem „skrytým pod obrazy“, tak jak to dělala sémiologie ovlivněná lingvistikou (Metz, Chateau, Jost; druzí dva jsou též autoři prací o Robbe-Grilletových filmech), když ztotožnila obraz s výpovědí a sekvenci záběrů s vyprávěním obecně. Deleuze trvá na tom, že „vnímatelné typy [smyslově vnímatelné formy obrazů a odpovídající senzitivní znaky] nemohou být nahrazeny jazykovým procesem“.⁷³

V případě malířství hájil stejnou neredukovatelnost proti „lingvistickému imperialismu“ obecné sémiologie už v šedesátých letech Pierre Francastel,⁷⁴ v novější době například David Summers, když znovu promýšlí vztah konceptuálního a perceptuálního zobrazení (ten připomíná i názor Umberta Eca z konce 70. let, že pojem lingvistického znaku je nadále neudržitelný): v sémiotice non-verbálních děl přestává stačit lingvistický paradigmatický znak.⁷⁵ (Srov. též zde kap. 12 v II. části.)

Krystalizovaný obraz, dysnarativ (Robbe-Grillet) už tedy není vysvětlitelný lingvistikou (gramatikou) vyprávění, ne protože ruší příběh ani protože nekonečně rozšiřuje nebo naopak nezřízeně redukuje počet syntaktických vzorců vyprávění, anebo naprosto mění jejich hodnotu v celku narativu, ale protože vstupováním do oblasti vizuality úplně mění řád reprezentace a percepce.

Vidění je tradičně spojováno se subjektivitou. „Já“, které nám chybí v *Žárlivosti*, prázdné místo vypravěče, nahrazujeme automaticky – dovoluje nám to zákon, který vyvolává uvolněné místo, Deleuzova „prázdna pozorovatelná“ – „já“ čtenářským, sebou samým, vyplňujeme prázdný, ale do jisté míry koherentní pohled tohoto románu lidským obsahem. Přetržité záběry pozdějších dysnarativů, chronických (ne-chronologických) vyprávění-obrazů, už tolik nedovolují. V *Domu*

⁷³ Tamtéž, s. 164

⁷⁴ Viz „Rozhovor s P. F. o interpretaci malířství a strukturalismu“, in M. Grygar (ed.): *Pařížské rozhovory o strukturalismu*, Praha, Svoboda 1969; ve stejném rozhovoru Raymond Bellour charakterizuje film jako „útok proti mezeře“ mezi verbální a vizuální oblastí.

⁷⁵ Srov. Summers, D.: „Reálná metafora: pokus o novou definici ‚konceptuálního‘ zobrazení“, in L. Kesner (ed.): *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o vizuálních dílech*, Jinočany, H&H 2005, s. 153-154

milostných schůzek dokonce najednou Robbe-Grillet *použije* (v technickém i politickém smyslu slova) já 1. osoby – samozřejmě nikoli jako vyprávěcí instanci hierarchicky výš než ostatní postavy (to jen v samotném začátku románu, jež se sám záhy *zhroutl*), ale jako jednu z mnoha jiných neurčitých identit, řekněme na úrovni postav, které mohou libovolně střídat jména a perspektivy. Čtenářské já udržuje tedy ve větší distanci, a navíc, podle řádu rychle se proměňujícího kontextu, stříhů a pravých a falešných přechodů, rozkládá jednotu já do diskontinuitní řady destruovaných a znovuobnovovaných pohledů.

Kdykoliv autor nebo vyprávění (obraz) nemá pravdu (nenárokuje si ji), zvykli jsme si, a netýká se to jen tohoto díla, předávat toto právo plně na stranu čtenáře. Jak ale zdůrazňuje i Deleuze, tady už neexistuje žádné „každému jeho pravdu“, jedinou pravdou je mocnost klamu. Klamné vyprávění je prostě klamné, dokonce i v doslovnosti, není co dotvářet vlastní fantazií. I fantazii Robbe-Grillet uzavřel do svého vyprávění. Realita, imaginace i fantazie nemá žádné mezery, žádná ingardenovská „místa nedourčenosti“, Robbe-Grillet bere vše.

Ať už je pohled fragmentarizovaný nebo odkazuje alespoň k minimální jednotě, můžeme, jak naznačuje William V. Dunning, mluvit jak v případě postmoderního malířství, tak postmoderní literatury o „post-karteziánském diváku“. Karteziánského diváka vytvořila malba italské renesance, období baroka a první poloviny devatenáctého století, když udržovala stabilní iluzi jednotného prostoru a pevného pohledového bodu (identického s postavením malujícího). Předpokládal já, které se proměňuje, ale kontinuálně, jen cestou do hloubky prostoru obrazu, které se projektuje do jeho „přírody“. Postnaturální svět, „tyranizovaný lidskou kulturou“, přinesl mimo jiné místo tohoto přírodou inspirovaného vertikálního postavení kulturou formované „rovinné obrazové plochy“ (Leo Steinberg), horizontální povrch, jaký nacházíme například u kombinovaných Rauschenbergových obrazů, a odpovídající fragmentarizovaný složený úhel pohledu. „Jakmile jediná z fotografií či jediný kolážový prvek vytvořily nechtěnou iluzi hloubky, Rauschenberg je bezohledně překryl skvrnami nebo přetřel barvou, aby upozornil na to, že povrch je plochý.“⁷⁶ Jiný případ představuje sítnicové umění, inspirované holandským malířstvím sedmnáctého století, jeho pojetím

⁷⁶ Dunning, W. V.: „Pojem já a postmoderní malířství: konstrukce post-karteziánského diváka“, *tamtéž*, s. 231

nesituovanosti, neurčenosti plochy, rámu a divákova stanoviště: divák není nikde, „nemůže se promítnout do obrazového prostoru své vlastní sítnice“.⁷⁷

Mezi rozkládáním pozorujícího subjektu na aktivitu rozmanitých kontextů (úhlů pohledu) a úplným vymazáním jakéhokoli jeho vkladu podobně osciluje i Robbe-Grillet, v krátkých textech, které představují zvláštní sérii v jeho tvorbě a které byly publikovány souhrnně pod názvem *Instantanés* (Okamžiky či Momentky), se pak zastavuje v paradoxním středním bodě, jak chceme ukázat v následující duchampovské kapitole.

8. Ultraobjekt

Jestliže Robbe-Grillet neustále opakuje, že novému románu záleží jenom na literatuře, je třeba tomu rozumět takto: ne na literatuře, která má ještě nějakou funkci a závazky vůči jinému (společnosti, dějinám), ale na literatuře v takovém stavu, v jakém je v době, kdy toto píše, celé umění. Možná je v tom trochu touha přiblížit se psaním něčemu, co dokázal například Malevič ve výtvarném umění: k monochromnímu čtverci. Není to imitace ani zdvojení nějakého přírodního tvaru (přičemž i váza na zátiší už je přírodní) a matematik by takový čtverec nemohl nakreslit, protože by byl beze smyslu. Můžeme se jen dívat na tvar na pozadí, tolik a tolik linek, stran, plocha. Právě tak prezentuje (a někdy i rámuje) Robbe-Grillet své texty: jako čistou podívanou. Ta je nejen fascinovanou otázkou, co to vůbec je?, na co se to dívám?, ale také, protože často není vidět téměř nic, proč se vůbec dívám? Někdy je to podívaná v onom starém divadelním smyslu, tedy podívaná jako scéna, ale pořád tu zůstává silná ambivalence vůči obrazu, například když se v závěru *Tajemné komnaty* (viz text. příloha) ukáže, že celá scéna se odehrávala na plátně (a ne třeba pod oponou; slovo *toile* má ve francouzštině několik příbuzných významů: plátno, pozadí, zast. opona). Přesněji řečeno, koncept této podívané zahrnuje všechny možné formy – popis, obraz, fotografii, objekt, scénu – v setkání nebo kolizi, která může každou jednotlivě aktualizovat (zesílit, uvést do popředí), ale jako celek je nakonec virtualizuje ve ztrátě jakéhokoli smysluplného vidění.

⁷⁷ Tamtéž

Když Barthes píše o funkci podívané u Sada,⁷⁸ poukazuje na její dvě formy odlišené jen nepatrným rozštěpem: „[...] je živým obrazem, v němž se něco začne hýbat“. Živý obraz perverzní skupiny (upřesněme: mrtvý obraz z živých těl), charakterizovaný znehybněním, osvětlením a zarámováním, neboli stroj bez subjektu, se může rozpohybovat do scény, v níž něco probíhá, a to vstupem subjektu dosud pouze pozorujícího „do hry“, která se tak mění z reprezentace na aktivitu. „Díky tomu nahlížíme dvojznačnost klasického psaní: jakožto figurativní nemůže než předkládat objekty a esence umístěné v prostoru, takže předmětem umění (výtvarného, literárního) je potom neúnavné obnovování vztahů těchto objektů, tj. *kompozice*; stručně řečeno, toto psaní nedokáže popsat práci. Aby začalo být moderní, bude muset vynalézt úplně jinou řečovou aktivitu než popis a přejít, jak si to přál Mallarmé, od živého obrazu ke „scéně“ (scénografii).“⁷⁹

V jakém vztahu jsou k tomuto posunu Robbe-Grilletovy *Momentky*? Jsou přece pouhým popisem/pohledem, ale zároveň v nechronologickém čase, který zahrnuje vždy několik, třeba jen nepatrně odlišených sekvencí nebo variant scény, a tudíž předestírá obraz ne-li pohybu, tak minimálně změny. Je v opětovném znehybnění moderní scénografie (Robbe-Grillet kdesi uvádí, že sadovské konstelace kolem oběti si pro svoje texty a filmy vybíral právě kvůli primární kvalitě nehybnosti) důvod vidět krutou a úplnou postmoderní ironii vůči subjektu podívané? A má podívaná vůbec potom nějaký subjekt, anebo ze všeho ve svém okolí dělá jen své objekty?

V případě *Tajemné komnaty* nacházíme ještě zajímavější podobnost s posledním dílem Marcela Duchampa *Etant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage* (Je-li dáno: 1. vodopád, 2. svítíplyn, 1946-1966; viz obr. příloha 5-7), soustavou dvou prostorů, z nichž jeden obsahuje sošku nahého ženského torza, ležícího před fotografií krajiny s vodopádem a v levé ruce držícího plynovou lampu, a druhý je něco jako temná komora propojená s prvním prostorem pouze nepravidelnou průrvou ve stěně (cihlové zdi). Temná komora však není, jak by se mohlo předpokládat, prostorem, z něhož divák scénu pozoruje, v němž je mu nablízku a doslova nadosah. Komora je nedostupnou součástí objektu. Divák je Duchampovým návodem odkázán ještě do větší distance: před těžká dřevěná vrata

⁷⁸ Barthes, R.: „Scéna, stroj, psaní“, in týž: *Sade, Fourier, Loyola*, Praha, Dokořán 2006, s. 152-154

⁷⁹ Tamtéž, s. 154

z hrubých prken vedoucí do temné komory, která se však nedají otevřít a v nichž se nalézají pouze dva otvory pro jeho oči...

To je však jediné navedení, které se týká diváka. Jak ukazuje Lyotard v jedné z nejzajímavějších analýz tohoto díla, adresátem textu *Approximation démontable* (Demontovatelná přibližnost; instrukce týkající se montáže tohoto objektu) je kulisář, dekoratér, rekvizitář, divadelní technik, přičemž scéna aktu, která se tu „odehrává“, nevyžaduje už žádného režiséra, ale jen šikovné ruce, které ji vyrobí a učiní z ní tak ready-made, už hotovou věc. *Etant donnés...* je Duchampovým téměř posmrtným dílem, *Approximation démontable* je tak doslova závěří. „Od jiných performativů se liší v tom, co jeho moc připisuje konstituci beneficienta, a především v tom, že je závislý na definitivním zmizení vypovídajícího, který musí být mrtvý.“⁸⁰ Dílo má pak tedy jediného adresáta, jediného dědice. „Co se týče zde popsaného dědice, jakmile je závěří otevřena a řádně provedena, je to divák zvláštního typu, pojmenovaný v Instrukcích ‚voyeur‘. Bude mít rozkoš z odkazu, obscénní ležící sochy darované jeho očím, nedotknutelné jako v pornoskopii, kterou nebude moci nijak přivést k rozkvětu a ‚rozvinout‘. Stejná autorita, která předepisuje čtenáři Instrukcí, co má dělat, určuje divákovi *Etant donnés...* jeho pozici a roli: nedotkneš se, neotočíš se před široce rozevřenou necudností, ani se před ní nepohneš.“⁸¹

Podobně jako u kulisářů, ani u voyeurů instrukce nesměřují k nějaké „imaginativní inteligenci“. Zatímco u prvních ji nahrazuje čistý pohyb a práce, u druhého čistá nehybnost a nečinnost. Je možné se jen dívat, je zbytečné si nahotu vykládat, lze na sebe pouze nechat působit obraz, agresivní podívanou vytvořenou člověkem, aby ji naprosto nezakrytě *obrátil* proti sobě samému. (Řečeno s psychoanalýzou filmového obrazu: masochistický subjekt vytváří podmínky pro sadistický pohled, ale právě touto aktivitou se stává sadistickým a z voyeurů nakonec dělá pasivního masochistu.)

Nebezpečí labyrintu, tak by se také dal nazvat důvod takového obrácení a rozvržení. Přesněji řečeno nebezpečí labyrintu na straně diváka. Obcházení malby, ale dokonce i prostorového artefaktu, sochy, se může stát sebevytvářejícím narativem-labyrintem ve chvíli, kdy divák pociťuje touhu nebo potřebu akce.⁸² Jde

⁸⁰ Lyotard, J. F.: „Le dernier nu“, in týž: *Les transformateurs Duchamp*, Paris 1977, s. 127

⁸¹ Tamtéž

⁸² Srov. Chatman, S.: „Deskripce není služka textu“, in týž: *Dohodnuté termíny*, Olomouc, UP 2000, s. 38. Chatman zde shrnuje analýzu J. Kittaye („Descriptive Limits“, *Yale French Studies* 61, 1981, s. 225–43): Klasická dvojrozměrná malba dovoluje, ale nevyžaduje měnění úhlu pohledu na ni (počítá spíš s horizontálním nebo vertikálním pohybem, ale stále kolmo na plochu). Zůstává esenciálně stejná,

ale o to, nepodlehnutí zdánlivému rozkazu nehybnosti (mýtus změny): když nás jakákoli nehybnost znejistuje svým mlčením, vlastně nás jakoby vyzývá k činnosti, k pohybu, k mluvení, podléháme dojmu, že je nutné zaplašit nehybnost, vyrovnat hladinu a tím ji pokořit. Ve skutečnosti nehybnost stejně jako psaní, které ji opisuje, mlčí a nic nevyžaduje.

Trhlina ve stěně a uzavřená temná komora *Etant donnés...* znemožňuje jak obcházení, tak pouhé přiblížení se k „obrazu“, dva otvory v zavřených dveřích vymezují voyeurovi jedno jediné místo, ve chvíli, kdy by chtěl být něco víc než jen neškodný svědek, kdyby se vydal cestami labyrintu, ocitl by se okamžitě mimo dílo. (I slovo svědek, samo svědectví, které je přesahem, už tu nenachází své místo – anamnéza je, jak poznamenává Grebeníčková nad Robbe-Grillem, definitivně ztracena. Co pak vlastně znamená ono „v labyrintu“ Robbe-Grilletova čtvrtého románu? Vstupujeme, ale zároveň zůstáváme vně se slovy „Je suis seul ici, maintenant, bien à l’abri ...“, „Jsem zde sám, teď, pěkně v bezpečí“, kde „já“ ihned zmizí, aby se objevilo až v závěru knihy, na jehož stránkách už patří úplně jiné postavě, kde „tady“ a „teď“ ještě k ničemu nemůžou odkazovat, ale zároveň nikdy víc neřeknou, a kde se „maintenant“ může rozdvojit na *main tenant*, držíc ruku... Prostřednictvím pohledu se propadáme napříč prostory městského labyrintu, kde místem přechodu mezi vnitřkem a vnějškem, mezi bytem, ulicí a jinými budovami, a mezi prázdnými identitami, které nic neví a nikam nesměřují, jsou obrazy a zrcadla na stěně. A tento labyrint je tak dokonalý, že se nemůžeme nikdy mýlit nebo splést, protože vše je jasně pospojované. Víme, že jsme v labyrintu, vždycky jsme, pokud jde o Robbe-Grilleta, byli a vždycky budeme v labyrintu, a proto to není labyrint. Labyrint je tajemný, tajemství musí být rozluštno. Komnata zůstává komorou. A skutečným čtením je ztráta labyrintu:

O novém románě: Romanopisci této školy si představují nebo popisují věci místo mne. Jsem jejich zajatcem, jako v biografu (protože divadlo mi přece ponechává část obrazotvorné svobody).

Předmětný popis mě tedy zbavuje veškeré svobody. Nemám už co dělat, protože nemám co vymýšlet, dělají ze mne zajatce věcí, předmětů, pokoušejí se mě uzavřít do podivného, vymyšleného a obsesivního románového vesmíru.

uzavřená do sebe, bezdějová. Klasická socha, artefakt, který vyžaduje *parcours* (obcházení) zase obsahuje „části, které nutně zůstávají fixní a uzavřené, žádný příběh se nekoná, protože se nemůže změnit nic kromě pozice recipienta, jež je irelevantní. To samé lze říci i o verbálně pojednaných deskriptích.“ Verbální deskriptum má pouze jeden povrch.

Když čtu: „tady jsou dveře“, vidím velmi dobře dveře. Když mi řeknou: „ruka otočí klíčem v zámku dveří, aby je otevřela,“ vidím velmi dobře ruku, klíč, zámek, klíč v pohybu. říkat více je nadbytečné. A dokonce to zabraňuje vidět. Člověk má všechno u nosu, není už perspektivy.⁸³

Ať už jde o Kandinského čtverec (Robbe-Grilletovy momentky) nebo Duchampův akt (Temná komnata), obojí je případ agrese, která se staví na odív jakožto umění (literatura). Agrese, již pociťoval i Chalupecký, dnes pochopitelně ztrácí význam šokantnosti, ale podržuje si zásadní vazbu na viditelnost, o kterou jde především: „Šok, který měl otevřít smysl díla, jim [divákům] je uzavřel. Viditelné jim zastřelo neviditelné.“⁸⁴ Chalupecký dále tvrdí, že to, co pojilo Duchampa s chronofotografiemi či kubismem a naopak ho vzdalovalo futurismu, bylo zpodobňování postupných statických fází, analytická diskontinuita. To neviditelné mezi dvěma stavy nebyl pohyb, ale ryzí čas. Náš případ (pevný objekt ready-made – prázdná komora – „subjekt pohledu“, ale spíše druhý objekt) si lze představit také jako zmnožení statického a čas, zoufale roztaženou lhůtu, již zabírá dlouhý pohled – jedna ze studií k tzv. *Velkému sklu* má název *Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu* –, jako to, co se náhle objevuje ne v mezerách či pohybu mezi objekty, ale jako nějaká nadhmotná hmota, čas, který není nikde v prostoru, „hyperousia“.⁸⁵

Paul Virilio ve *Stroji vidění* spojuje futurismus a dada ve jménu „směřování k totální depersonalizaci věci předkládané k vidění, ale také toho, kdo se na ni dívá“ a pohybu, v němž se „dialektická hra umění a věd postupně vytrácí ve prospěch paradoxní logiky, která předjímá delirantní logiku technovědy“⁸⁶. Tedy logiku vidění bez pohledu, kdy znehybněný, mrtvý čas je pohledem stroje. Jestliže Duchampa Virilio nazývá filosofem mizení, je třeba doplnit, že to, co se v hyperrealismu zdá být na první pohled naprosto virtuální, a tedy nepřístupné, opírá se stále o moment

⁸³ Ionesco, E.: „Droby deníku“, *Světová literatura* 13, 1968, č. 2, s. 175; Benjamin zase uvádí reakci George Duhamela na film: „Nemohu již dál myslet tak, jak chci. Na místo mých myšlenek nastupují pohyblivé obrazy.“

⁸⁴ Chalupecký, J.: *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998, s. 319. Tváří v tvář podrobnějším interpretacím Chalupeckého a dalších autorů, jež cituje či připomíná, se ovšem dostáváme k zásadnímu posunu, který musel být výsledkem nikoli dlouhého pohledu, ale rychlého přemýšlení. Viditelné těmto interpretům najednou neviditelné nezakrývá, nenaznačuje, že v této viditelnosti nic neviditelného být nemůže, ale naopak vyvolává hyperprodukcí neúnosných významů: ženská postava jako „nejpůsobnější živočich, který zdobí zemi“, lítě, čarodějnice, mučednice, mýtická žena manýristů, romantiků a symbolistů, „aura smrti a podzemí“, spojení krásného mrtvého těla se suchými větvemi („pravděpodobně symbol neplodnosti“ – „Odtud tragický patos díla“); vodopád a plynová lampa jako konfrontace přírodní skutečnosti a umělého lidského díla atd.

⁸⁵ Tamtéž, s. 74

⁸⁶ Virilio, P.: *La machine de vision*, Paris, Galilée 1992, s. 71

materializace. Proto je také Duchamp filosofem mizení v rámci estetiky materiálních nosičů (skutečná estetika mizení je estetikou „foto-kinemato-grafie“; kino, *momentky*, střih, montáž, sekvence) a proto můžeme Robbe-Grilleta směle nazvat architektem mizení. „Virilio se ptá, zda jsme neztratili statut *očitého svědka* vnímatelné reality ve prospěch technicky produkováných substitutů – stali jsme se voyeury. Ztráta statutu očitého svědka je kvalifikována jako *standartizace vidění* (ta je charakterizována jakousi *aisthetickou nasyceností* – čím více obrazů je předkládáno k vidění, tím méně se jich vidí.“⁸⁷

Ve výše předcházejícím obrazu narativu-labyrintu je cítit kritika. Je pochopitelně nemožné, že by se naratologie vzdala – i v jediném krajním případě – pojmu vyprávění či narativní. Je ale možné narušit představu hierarchie (potřebu rozpoznat převládající textový typ), v níž by ústřední místo bylo nezpochybnitelné i při doslova inverzích případech. Takovým případem je například obrácení tradiční služebnosti ve vztahu narace a deskripce. Jak píše Chatman, i nad Robbe-Grillem panuje většinová shoda (kritiky, naratologie), že se i nejnejasnější struktury stále točí kolem narace nebo pohybují po ose narativní–antinarativní. Proti Genettově „nezredukovatelné narativní konečnosti“ (to, co se děje u Robbe-Grilleta, je nakonec pouze snaha pomocí deskripce – třebaže „výlučně“ – vytvořit narativ) staví Chatman „aktualizaci“ textuální funkce: tak v popisu stonožky na zdi v románu *Žaluzie* typické věty narativního diskurzu aktualizují deskriptivní funkci, aktivní slovesa (je, hýbe se, tykadla se zvedají, klesají) slouží převládajícím deskriptivním požadavkům (obraz).⁸⁸

Co je na Chatmanovi především zajímavé, že v rámci rozlišení narace a deskripce operuje s dvojrůvnostmi. Mluví totiž o různém *povrchu* psaného textu, formy vět či označujících a na druhé straně o textovém typu. (Polemizuje tak i s Genettovým tvrzením, že všechny textové typy používají stejné jazykové prostředky.) Jestliže tedy aktivnost zmíněných slov je pouze jakýmsi povrchem (jsou narativní jen svým lexikálním významem), pomyslnou hloubkovou strukturou naprosto splývají s hloubkovou strukturou slov či vět primárně deskriptivních (vpravo, uprostřed, mezi prahem a rohem atd.). Co do textového typu se tu tedy setkáváme s čistou deskripcí. „Převládající formy nejsou nutně reflektovány na

⁸⁷ Z katalogu k výstavě La Vitesse, 7. 6.-29.6. 1991, Fondation Cartier, Joy-en-Josas, překl. <http://www.phil.muni.cz/etika/texty/rychlost.htm>

⁸⁸ Chatman, S.: „Narativ a další dva textové typy“, in týž: *Dohodnuté termíny*, Olomouc, UP 2000, s. 25 a 28. Robbe-Grilletovy texty jsou hraniční i v tom, že se snaží naprosto vyloučit třetí Chatmanův textový typ: argument (argumentace, generalizace, poučení, alegorie, symbol).

povrchu formy individuálních vět (nebo jejich označujících)“, takže „žádný z textových typů nemá speciální privilegium v univerzu textuality.“⁸⁹

Nad *Tajnou komnatou* tedy nelze mluvit klasickou řečí („příběh popisuje malbu“), deskriptivní věty nelze číst jako informace, ale jako pokusy o reprezentaci, to znamená o to, určit, „jaké komponenty se hodí do vizuální scény“. Dokonce to jde tak daleko, že ona úporná snaha reprezentovat „není přisouzena žádné lidské bytosti, ať ve scéně nebo mimo scénu“. A přesto Chatman, když nabízí svou verzi interpretace této povídky, nakonec od příběhu jen přejde ke snu nebo fantazii, a nakonec k prostému myšlení – ovšem jako příběhu, jako onoho labyrintu na nesprávné straně: „návštěvník muzea umění [!?] mentálně rekonstruuje ‚před‘ a ‚potom‘ kritického momentu vraždy zobrazené malbou. [...] V této hypotéze následný pohyb nevypravuje fáze obětní vraždy anachronicky, ale spíše reprezentuje domněnky osoby, která stojí před malbou líčící hrůzyplné události. [...] Tato hypotéza nás vede zpět k interpretaci textu jako narativu. Snad se narativ netýká vraždy (ukazatelný příběh), ale vlivu namalované vraždy na neznámého kolemjdoucího. Jinými slovy, co jsme napřed přijali jako diskurz – řídký, je-li vůbec nějaký – je nyní znovu poznáno jako příběh.“⁹⁰

Když se Lyotard nad Duchampem zabývá opačným pohybem, totiž převodem vyprávění na obraz, dostává se ke klíčové povaze příběhu, jež může být předkládán diváckému typu voyeur: „Této nehybnosti, která spoutává tělo diváka a mění ho na voyeura, odpovídá v *Approximation démontable* úplné zmizení vyprávění (i nejistého) a popisů a plánů, které jej doprovázejí v *Boites*. Návody k použití pro kulisáře, zbavené jakékoli narace, připravují scénu nestoudně figurativní. [...] Pokud se tu vypráví nějaký příběh, ne už čtenáři, ale voyerovi. Už není napsán, aby mu byl vyprávěn; je virtuální.“

Jakmile však příběh není vidět, je nutná fantazie? Robbe-Grilletův čtenář často předpokládá nebo se domnívá, že virtualita příběhu spočívá v tom, že je nehotový, neuspořádaný, prostě neviditelný a že on sám ho musí poskládat. Virtuální znamená však viditelný tak, jak je, podívaná, kterou Robbe-Grillet předestírá, je v hotovém stavu, je už zde, teď. To je jeden z významů jeho obsesivních *maintenant a ici*:

⁸⁹ Tamtéž, 28

⁹⁰ Chatman, S., „Deskripce není služka textu“, tamtéž, s. 42

Je to ženské tělo plných, ale jemných tvarů, úplně nahé, ležící na zádech, s poprsím napolo vzedmutým tlustými poduškami, jež jsou hozeny přímo na zem a jež zcela zakrývají koberec s orientálními kresbami. Pas je útlý, krk štíhlý a dlouhý, ohnutý do strany, hlava pokleslá vzad do tmavších míst, kde lze přesto rozpoznat rysy obličeje, pootevřená ústa, velké otevřené oči, lesknoucí se nehybným světlem, a hmotu dlouhých černých vlasů, jejichž vlny jsou rozlité ve velmi uspořádaném nepořádku na látce s těžkými záhyby, možná sametu, na němž spočívá také rameno a paže.

[...]

Je také obtížné říci, odkud přichází světlo. Nic na sloupech nebo na zemi nenaznačuje směr paprsků. Není ostatně vidět žádné okno, žádná pochodeň. Jako by scénu osvětlovalo samo mléčné tělo, prsa se vzedmutými ňadry, křivka kyčlí, břicho, silná stehna, dlouhé, široce roztažené nohy a černé rouno vystaveného, provokujícího, vyzývavého, nadále neužitečného pohlaví.

(*Tajná komnata*, 261-262)

V případě *Velkého skla* mluví Lyotard o narativní funkci díla askeze, v případě *Etant donnés* o logické funkci díla svádění. Toto komplementární rozdvojení by v případě Robbe-Grilletových textů představovalo dva způsoby manipulace se čtenářem. „Místo se totiž oku samo nabízí...“ Lze být uvnitř i vně, ale vždy jde o formu vykonané oběti: když vstoupíme do (dvojitého) skla, vstoupíme do vyprávění, které je ale čistým pohledem, to znamená, že se staneme aparátem, který vyznačuje jeho dráhu, a právě proto, že je tak komplikované, nedovoluje odstup; když chceme zůstat vně aparátu, pokusit se zakusit jeho podivné technologické dílo jako celek, bude se jevit o něco čitelnější, ale vymezí nám přesné místo, ve kterém nás ponechá, protože svádění aparátu (Ricardou píše o nevypověditelném, psaném stiptýzu) zůstane lhostejné a chladné – a to bude i dispozitiv vnímání vyžadovaný po čtenáři.

Část II: LITERATURA, SMRT, TECHNIKA

„Postupuje to!“ (Beckett: *Konec hry*)

„Nekonečně malá injekce smrti by okamžitě vytvořila takový exces, takovou ambivalenci, že by se veškerá hra hodnot rozpadla.“ (Baudrillard)

9. Smrt jako problém textu

Myšlenka, že literatura má něco společného se smrtí, je už neodbytná, a nesouvisí jen s tím, jak se literatura množí a kumuluje a zároveň krvácí zevnitř. Následující kapitoly se budou točit kolem této *spojitosti* literatury a smrti (subjektu, reality). Nejde už o to, že by se literatura ukazovala jako nějaké privilegované, hledané území, kde fenomén smrti (který ve skutečnosti není žádným fenoménem ve fenomenologickém slova smyslu, anebo je, ale pak už ne fenoménem smrti) můžeme poznat, setkat se se smrtí mezi mnoha jinými motivy. Smrt je „nepoznatelná“; což se ale nevylučuje s tím, že je vnímatelná. Zvykli jsme si v běžných intervalech literární práce revidovat jednotlivá díla či uplynulá období a mapovat v nich smrt několika způsoby: motiv smrti u Richarda Weinerja, téma či fenomén smrti v české poezii třicátých let dvacátého století a podobně. Metafora, stejně jako její modifikace v symbolu či alegorii, už se stává (a koneckonců to souzní i s Robbe-Grilletovou kritikou lidského diskurzu) jen jednou z forem, k nimž se jako k určité jistotě (více či méně pevně uchopitelné) uchylujeme, když se chceme této smrti dostat na kloub; výsledkem ovšem nebývá nebezpečné přiblížení se (to je možná také představitelné maximum), ale uzavření, spoutání smrti v pravidelně se vyskytujících podobách či dokonce rodinách.

Jak poznamenává Foucault v článku věnovaném „jazyku prostoru“,⁹¹ všechny možné figury, které fascinují na literatuře (ale i myšlení) šedesátých let, zvláště na „novém“ a tzv. „novém novém románu“, totiž odchýlení, distance, přechod⁹², roztříštění, zlom, difference – to nejsou v pravém smyslu témata oné literatury či myšlení, jsou to způsoby, jakými k nám jejich jazyk nebo jazyk vůbec mluví. I smrt je

⁹¹ Foucault, M., „Langage de l'espace“, in týž: *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard 2001; článek je věnován několika knihám autorů okolo „nového románu“, M. Butora, C. Olliera, Le Clézia a R. Laporta.

⁹² Francouzsky „intermédiaire“, tak se jmenuje Sollersův soubor textů z roku 1963.

nikoli tématem, ale jednou z těchto prostorových figur, v nichž se „metaforizuje“ celý jazyk, stává se blanchotovským prostorem literatury. Jazyk prostoru je nutně zatemňující, protože ani prostor v tomto smyslu není jednotný, je to překrývání mnoha prostorů, v němž se neustále mění popředí a pozadí a jednotlivé části se zakrývají, zahrnují, ničí nebo proměňují.

Na cestě od metafyzických kategorií se proměňují pojmy. Jak píše Vincent Descombes, pojmy nicoty, negace, fenoménu atd. v dialektickém myšlení (v iniciačních Kojěvových přednáškách o Hegelovi, v Sartrově „fenomenologické ontologii“ *Bytí a nicoty* či Marleau-Pontyho fenomenologii) vlastně stále operovaly v prostoru positivity, byly antropologizovány, respektive *humanizovány*.⁹³ Nicota byla vždy nebytím v rámci bytí, neznámé, nebezpečné nebo prostě popírající bylo hierarchicky podřízeno známému, jiné bylo zahrnuto do stejného, ať už toto známé byla identita vědomí či bytí sama se sebou. A v tomto smyslu šlo o pojmovost samu, protože jak připomíná Descombes, pojem je vyjádření identity. Ony pojmy-nepojmy, jak se objevují buď paralelně s hlavním proudem existencialismu či fenomenologie v myšlení Maurice Blanchota, nebo v šedesátých letech v tzv. myšlení difference (Deleuze, Derrida), se pokoušejí nicotu či negaci nahradit nebo nově myslet nejenom prostřednictvím extrémních, silných „forem“ negace (smrt), ale i termíny pohybujícími se a unikajícími v mezerách mezi klasickými pojmy: difference či *différance* nikoli jako jiné, ale jako akt odlišování, vnějšek nikoli jako opozice vnitřku, ale jako vnějšek vnitřku. Původní negativa ale zároveň získávají často neutrální anebo naopak pozitivní příznak (trhlina).

K možným zdrojům myšlení této nové negativity a neutrality: Jak znovu dát smysl slovu humanismus? je jedna z otázek Jeana Beaufreta, které podnítily Heideggera k napsání slavného dopisu *O humanismu* (tiskem 1947). Za poněkud senzačními motivy destrukce pojmů „člověk“ a „humanismus“ se ovšem skrývá krajní domýšlení klíčových tezí *Bytí a času* a pokus o nové myšlení, jež by bylo zákonitě i povstáním nové řeči. To, co se tu dekonstruuje (Derridův pozdější pojem je vlastně překlad Heideggerovy *Destrukcion*), je totiž vůbec logika positivity–negativity, která znemožňuje myslet bytí v neutralitě, která mu náleží. Jestliže dosud byla humánnost, sama logika, hodnoty, transcendence, bůh sférou positivity, kdokoli začne mluvit o opaku, ať už je jím smrt boha nebo iracionalismus, je nejjednodušší operací opaku

⁹³ Descombes, V.: *Stejně a jiné*, Praha, Oikoymenh 1995, s. 40n; Descombes mimojiné popisuje, jaký význam mělo pro francouzskou filosofii a literaturu setkání s nemožností psaní, s „nelidským textem“ Hegelovy *Fenomenologie ducha*.

obviněn z popírání. Avšak toto *ne-*, *de-* či *in-* v inhumánnosti bychom měli chápat ne jako nástroj nihilismu, ale spíš jako odsunutí, distanci; nemá vytvořit opačnou řeč (ta by vypadala jen jako inverze téhož slova), ale k řeči, která je daná, přidat něco, co jí zároveň podrží a zpochybní (slovo odsune o slabiku dál), neutralizuje. To vlastně je velmi blízké cestě, kterou volí celý spis *O humanismu* („Tento dopis hovoří stále ještě řečí metafyziky. Ona odlišná řeč zůstává v pozadí.“). Toto myšlení zůstává indiferentní. „Nikoliv však na základě lhostejného postoje, nýbrž z uznání hranic, jež jsou myšlení jakožto myšlení kladeny.“

Smyslem Heideggerovy indifference bylo hledání původnějšího prožitku bytí (nebo spíš jeho definice), o to už v šedesátých letech nešlo, podle Petříčka se „myšlení vnějšku“ snaží naopak říci to, že myšlení a bytí nejsou totéž. Ale neodlučitelnost od proměny řeči uvádí tento projekt do těsné blízkosti s novým způsobem psaní, který se začne právě v této době prosazovat. Nové termíny (je třeba stále mít na paměti: slova), anebo nové intenzity rozptylující významy dřívějších pojmů vznikají nejen v konfrontaci s klasickými texty filozofie (Husserl, Heidegger, Lévinas, Nietzsche), ale především s díly filozofické periferie a literárního okraje (aktualizuje se bataillovské provázání smrti s erotismem, mezní tělesnou zkušeností, opakovaně se čtou Sade, La Fontaine a Rousseau jako zakladatelé „nových jazyků“, Artaudovo dílo jako destrukce veškerého jazyka).

Dalo by se říct, že právě prostřednictvím literatury filozofie v těchto slovech nachází také nějakou původní obraznost, nechceme-li říct přímo tělesnost, pak minimálně tvar, smyslovou či materiální, fyzickou stránku, jež byla metafyzickou metaforizací pojmů, která chtěla najít něco jako absolutní slova-idey, postupně setřena. *Bílou mytologii* Derrida otevírá mimo jiné právě otázkou negativních pojmů (ne-bytí, ne-konečno, ne-dosažitelné, ale i ab-solutno) jako nejnázornějších případů tohoto „absolutního opotřebování“ ve filozofické metafoře, metafyzického hledání nad-hodnoty pojmu. (Bílá mytologie = metafyzika, jejíž metafory se postupně stávají čím dál abstraktnější alegorií univerzálního Rozumu.)

K čemu odkazuje slovo „smrt“? Je to myslím radikální případ ne-odkazování. V metafyzickém myšlení je to totéž jako nějaká absolutní reference, Slovo; i taková prázdná abstrakce má bezpochyby intenzitu jakožto „jiné“ vůči životu, vůči lidskému – ale v diskurzu podobně absolutních pojmů je mu přiznána souměřitelnost s ostatním pojmenováním a poznáním. Důvod, proč se postmetafyzické myšlení a psaní manifestuje také jedním z těchto nejmetafyzičtějších „výkřiků“ (Smrt!), musí

být takový, že ho chce zbavit této absolutnosti, okamžitosti (střed, bod, konec) ve prospěch kruhu, okraje, délky a trvání, a tato celková „temporizace“ anebo rozestup, oddálení, „rozmístění“ nachází výraz právě v mallarméovském narušení protikladu doslovnosti a obraznosti, v psaní jako umírání, jako diferenci, radikálním ne-odkazování. Smrt jako nelidské už nemůže být metaforou, může se jen rozprostřít do metonymického pole, jež kopíruje vlastnosti mrtvých předmětů, nehybnost, ztuhlost, ne-výraz, může být nikoli abstraktním pojmem, ale materializovanou figurou, která už nedává svůj „znak“ „pojmu“, ale která odkazuje jen k sobě samé a zůstává skutečně cizí.

10. Literární dílo v prostoru smrti

Do té míry, do jaké se uvažuje o polaritě život – literatura, je možné se donekonečna ptát: Jakým způsobem se smrt objevuje v literatuře? To je otázka, která zakládá všechna pozorování slov, motivů, básnických obrazů, témat, poselství a významů. Jakmile bylo ve 20. století literární dílo vyvázáno z údělu ozvláštnění, obohacení, dekorace, ale třeba i prostého „vyprávění“, jakmile se osvobodilo z role dvojnictví (jednoznačně pojatá miméisis, realismus) nebo zabíjení reality (únik romantismu, dekadence), bylo možné otázku úplně převrátit a začít se ptát: Jak literatura vstupuje do smrti, jak ji objevuje a vytváří? Protože je tato otázka – která mimo jiné implikuje: jakou *formu* na sebe musí literatura vzít, aby se byť jen přiblížila něčemu tak neforemnému, neohraňčenému a nevymežitelnému – neoddělitelná od objevení autonomnosti umění, není náhodné, že ji provází zájem o autory, jako jsou Mallarmé, Proust, Joyce, Kafka. Za tím vším je ale ještě širší implikace: totiž posun ve vnímání zákonů univerza, v jakém se moderní literatura ocitá – implikace *prostoru*. V nejradikálnějších projevech je to opět implikace absolutní, časovost ale nemizí, naopak se přesouvá, jakmile se literární dílo manifestuje jako primárně prostorové (nejen v momentě, kdy akcentuje pól své existence jako artefaktu), například do časového pojetí jeho recepce, jako je tomu u Blanchota.

Henry Miller, jehož přítomnost v tomto kontextu bude možná působit podobně nepatřičně, jako asi mohlo působit *Zrcadlo* vzhledem k první části, je autorem eseje, který popisuje prostor Proustova *Hledání ztraceného času* a Joyceova

Odyssea, totiž prostor, do něž se obě díla podle něj situují jako celek.⁹⁴ Eseji lze opravdu přisoudit podobný statut jako Schulzově povídce: je opět negativním uvedením do meta-prostoru, který je tématem této části; není vůči němu v prostém protikladu, který by tu bylo možné jednoduše postavit jako nějaký starý obrázek, ale představuje opět dramatickou podobu přechodného pásma.

Miller tento meta-prostor *Hledání a Odyssea* nazývá „druhou stranou smrti“, to, že základní Millerovo postavení vůči němu je vnější, je ale jasné už z okolností, kvůli nimž celý jeho text vznikl: má být součástí úvodu k Millerovu oblíbenci mezi modernisty D. H. Lawrenceovi. „Druhá strana“ u něj neznamena jen odvrácený pól, extrém v rámci samotného extrému smrti, znamená i to, že tento prostor vznikl jaksi sekundárně, vedlejším účinkem neúspěchu literatury. Miller totiž modernu interpretuje jako selhání tváří v tvář světu, který je ve stavu choroby mysli. Rozlišuje ale dvě podoby tohoto selhání, které jsou zároveň i dvěma podobami literární smrti: na jedné straně D. H. Lawrence jako ztělesnění ideálu usmíření umělce a živé lidské bytosti v autorovi, jako tvořivá, vitální reakce proti stavu světa, a „oplodnění mas vlastní smrtí“; na druhé straně *pravá smrt* Joyce a Prousta, jež se jako živoucí mrtvoly (jinými slovy: umělci od narození) s masou lidstva a dějinnou epochou identifikovali, kapitulovali a spáchali sebevraždu prostřednictvím reflexe, která je jen pouhým odrazem, nikoli sebemenším pohledem: „U Joyce žádný pohled na svět není.“ Jen mašinerie mysli, která se „utrhla ze řetězu a vrhla na mrtvou abstrakci, *město*, které je samo produktem abstrakcí.“ Život přežívá chemicky, v jakési buněčné nesmrtelnosti, člověk už je rozpuštěný. Prostorem „extratemporálního“ *Odyssea* je plochá rozloha, jímka bez hranic, hloubky, bez světla a stínu. Miller mírně favorizuje Prousta, jeho *Hledání* je však „hrobkou psychologie“, stejným únikem od života. „V těchto epikách má všechno stejnou důležitost, stejnou hodnotu, ať už duchovní nebo materiální, organickou nebo anorganickou, živou nebo abstraktní. Vnitřní uspořádání a obsah těchto děl sugerují interiér vetešnictví. Snaha vytvořit protějšek prostoru, sežrat jej, dosadit do dění času sebe sama – sama povaha tohoto snažení je věštecká. Mysl zešílí. Máme sterilitu, onanii, legomachii. A čím je záběr díla širší, tím monstróznější je i prohra.“

Celé kouzlo, ona zvláštní ambivalence Millerova textu spočívá v tom, že v negativním zápalu, který jeho autora stravuje, v šíleně rozvinuté analýze moderní

⁹⁴ Miller, H.: „The Universe of Death“, in týž: *Max and the White Phagocytes*, Paris, The Obelisk Press, 1938 (cit. podle nepubl. překl. O. Skovajsy)

morbidnosti, se téměř ztrácí humanistický patos, který na začátku vedl lawrencovské téma, a morbidní sugestibilita kvete v negativní oslavě. Máme pocit podobného přesevětlení, jaké přisoudil de Man textům „slepoty a vhledu“, které ho zajímají především proto, že to, co a jakou interpretací odhalují, má svou nemanifestovanou druhou stránku, nezamýšlený, ale přesto podstatný význam: Millerův agresivní styl přivádí v tom, co odmítá, k zjevnosti nejdůležitější aspekty Joycova a Proustova psaní. (Není to tedy otázka tradiční analýzy, jež se i u Millera opírá o způsob zobrazení města, hlavních postav a projekci psycho-sociálního původu autora do díla, které dohromady směřují k věrnému obrazu doby.

A tak se také Miller ve dvou čistě řečnických otázkách dostává do onoho prostoru, který literární kritika rozvine záhy prostřednictvím jednoho ze svých nejzajímavějších děl: Ale nebyli oba mrtví už dřív, než začali psát? A *koho* zajímá tento jazyk noci?

Maurice Blanchot si na první pohled za své ponechává území pozitivismu: dílo – deníky – zpověď – autor – spisovatel. Dobře ale víme, že pro něj neexistuje ona pozitivní kauzalita mezi těmito hraničními body: jeho konstrukce jsou příliš fragmentární a minimalistické a celé toto území je pro něj prostorem smrti, takže najednou se vše, co je nám povědomé, převrací. Pozitivní pozice se ztrácejí v negativních opozicích a prvky obou dvou řádů si vyměňují místa v nekonečné kruhové cestě vyjasňování a čištění.

V některých motivech, jež strukturují Blanchotovy nejznámější úvahy *Literárního prostoru* (1955) o Kafkovi, Mallarméovi, Rilkeovi – možná smrt (sebevražda), spokojená smrt, dvojí smrt, správná smrt – se nepochybně odráží myšlení, pro něž slova jako spisovatel a osobní zkušenost mají ještě klíčový, ne-li nejzásadnější význam. Dobře ale cítíme, že ani v různých případech hledání toho správného vztahu se smrtí už nejde o zkušenost, které se běžné říká životní zkušenost a která donekonečna, v neustále se revitalizující rétorice „živého“ a „lidského“ veškeré umělecké projevy sladuje se životem (autora, společnosti) a v této absorpci hledá smíření dvou nesmiřitelných světů. Původní zkušenost, jak ji pojímá Blanchot, prodělává na ose toho, co se tradičně považuje ze života a umění za chronologicky vždy předcházející, zásadní posunutí: je zkušeností psaní. Původní zkušenost mimo znaky je iluze. Proto jde o „zkušenost *Igitur*“ a nikoli o Mallarméovou zkušenost, abychom dali nejzřetelnější příklad, a proto Blanchot nachází jedno z nejzajímavějších míst v dopise, v němž Rilke píše o slovu „smrt“, tedy kde smrt je již

napsaná a kde dochází k „radikálnímu převrácení“ zkušenosti. „Čist slovo smrt bez negace znamená vzít mu ostří rozhodnutí a schopnost popírat, znamená to odříznout se od možnosti a od pravdy, avšak znamená to také odříznout se od smrti jakožto skutečné události, vydat se nerozlišenému a neurčitému, prázdnému před, kde má konec tíhu a znovuzačínání. Tato zkušenost je zkušeností umění. Umění jako obraz, jako slovo, jako rytmus ohlašuje hrozivou blízkost vágního a prázdného vnějšku, neutrální, nicotnou a bezmeznou existenci, odpornou absenci, dusivou hutnost, v níž bytí bez přestání trvá po způsobu nicoty.“⁹⁵

Na jiném místě staví proti sobě Blanchot zřetelně dvě touhy: (Kafkovo) *Psát, aby se mohlo umřít* a *Psát, abych nezemřel*, z nichž druhá (všechny projekty dojit nesmrtelnosti skrze dílo) se ukazuje jako již nepřijatelné přesvědčení, že literaturu je možné udržet v této sekundární, služebné roli něčeho, co se jako nástroj podílí na udržení života či na prodloužení jeho slávy. „Nebudeme se proti těmto tradičním snům připisovaným tvůrcům stavět poznámkou, že jsou nedávné a že patří k našemu modernímu Západu, jsou svázány s vývojem humanistického umění, v němž se člověk snaží oslavovat se ve svých dílech, jednat v nich a v tomto jednání trvat. To je zajisté důležité a signifikantní. Ale v takovém momentu už je umění jen pamětihodným způsobem sjednocení se s dějinami [...]“⁹⁶ Protože se smrt objevuje, jakmile je psána, jakmile se vůbec píše, a jde o to, jak bude čtena, neliší se v zásadě tyto přístupy ničím: oba dovolují převracet a zaměňovat funkce psaní, díla, autora a čtenáře, oba zjišťují, že otázka po smrti se z oblasti žité zkušenosti přesunula do prostoru psaní.⁹⁷ Přesněji řečeno, smrt do literatury nikdy nebyla puštěna z dějin, ale z aktu psaní (pro Blanchota je toto psaní „vnějškem“ a právě tam byla, je a bude smrt vykazována, udržována a ochraňována ekonomikou života), to znamená teprve v době, kdy se objevuje psaní jakožto místo bytí literatury. O povaze této smrti bude nadále rozhodovat jen to, jakým způsobem se bude psát a ne žít. Tedy především jakým způsobem se bude umírat; v *Literatuře a právu na smrt* (1948) je ideálem, který před sebou má psaní podle Blanchota – a který se podařilo naplnit Sadovi – Teror francouzské revoluce (tedy krvavé střety, ne její racionalita) a nesmyslnost jakékoli smrti, kterou způsobuje: banální je reálná událost smrti jednotlivce, banální je smrt ideální (literární), která je jen abstrahovaným projevem abstraktní svobody.

⁹⁵ Blanchot, M.: *Literární prostor*, Praha, Herrmann a synové 1999, s. 332

⁹⁶ Tamtéž, s. 118

⁹⁷ Srov. jak Charles Palermo analyzuje Leirisův projekt nesmrtelnosti v *Auroře*, pokus o sebezprodloužení za „smrt“ prostřednictvím psaní jako touhu stát se posmrtným čtenářem sebe sama. (Palermo. CH.: „Leiris on Knowing“, *MLN 120*, 2005, zvl. s. 835-837)

Ještě před psaním tu však je řeč, respektive literární psaní nejextrémnějším způsobem naplňuje schopnost, která je vlastní řeči zabíjet skutečnost. Hegelovské vymazání existence aktem pojmenování (člověk dává věcem jméno, a tím je vymazává jakožto věci a tvoří jakožto idey, jako něco už mrtvého), lze rozvíjet ad infinitum („Na počátku bylo slovo. A to slovo bylo Bůh.“; „smrt člověka“ ohlášená už v okamžiku, kdy jeho jméno masovým používáním vyprazdňuje humanistický diskurz atp.), logicky tato odkládaná vražda jazykem najde svrchovaný výraz v Derridově pojetí psaného znaku jako dvojitého odkladu. Co je klíčové pro Blanchota, je že literatura oproti běžnému jazyku tuto povahu řeči, schopnost zabíjet a teprve z této smrti vytvářet vše „kolem sebe“, tedy i toho, kdo mluví, přijímá za svou a nachází v ní základ svého fungování. „Kde se tedy nachází moje naděje, že postihnu to, co odsouvám stranou? V materialitě jazyka, ve faktu, že i slova jsou věcmi, určitou přírodou, tím, co je mi dáno a co mi dává víc, než čemu rozumím. Před okamžikem byla existence slov překážkou. Nyní je mou jedinou nadějí. Jméno přestává být prchavým mihnutím existence a stává se z něj konkrétní hrouda, masa existence; jazyk opouští onen smysl, jímž chtěl výhradně být, pokouší se učinit bezsmyslným. Hlavní úlohu hraje vše, co je fyzické: rytmus, váha, masa, figura, a poté papír, na který píšeme, stopa inkoustu, kniha. [...] A tímto jazyk vyžaduje, aby mohl hrát svoji hru bez člověka, který jej vytvořil. Literatura se nyní obejde bez spisovatele [...]“⁹⁸

Citovanou pasáž uvádíme mimo jiné proto, že podobný exkurz k materialitě znaku není u Blanchota tak častý. Jeho protéovské, průhledné, co do hranic i pomyslného středu absolutně zvrtné a proměnlivé pojmy literatury, díla, autora, čtení jsou nadány křehkostí, která má vždy souvislost s křehkostí připisované *časovému vědomí*; to je také základní prostor neustálé hry paradoxů, negace a afirmace. Literatura, jež stane tváří v tvář své vlastní hmotě, zůstává vědomím nevědomosti, vědomím noci jakožto nemožnosti noci, vědomím smrti coby nemožnosti zemřít atd. Na tutéž skutečnost upozorňuje i de Man, když srovnává neosobnost u Mallarméa a Blanchota a ukazuje vývoj jeho porozumění Mallarméovi od prózy *Igitur* po *Vrh kostek*. Pro Mallarméa jsou materiální atributy jazyka (sonorita, textura) přírodní substancí, vytvářejí pozitivitu, přírodu, která je proto zdrojem odcizení a distance vědomí vůči sobě samému, dialektika jeho psaní jakožto projektu tento jazyk vědomím ovládnout z něj však stále dělá metu pro vůli vědomí (já si udržuje svou moc). Naproti tomu „Blanchotovy texty se jen velice zřídka pozastavují

⁹⁸ Blanchot, M.: „Literatura a právo na smrt“, *Česká literatura* 52, 2004, č. 2, s. 216-217

u materiálních kvalit věcí, jeho jazyk není sice abstraktní, ale jen málokdy je jazykem smyslového vnímání“,⁹⁹ zaměřuje se totiž na časový aspekt vyprávění, aby ovšem vždy našel figuru ontologického opakování negace, figuru kruhu. Tato figura, která znamená mimo jiné už totální rozpad já, zmizení, jež se na ní spolupodílí, a tedy překonání napětí subjekt–objekt, se objevuje podle de Mana právě až ve *Vrhu kostek* a teprve tady se Blanchot s Mallarméem setkávají.

Posedlost kruhem má za následek, že materialita jazyka se pro Blanchota manifestuje především v „nekonečném přemílání promluv“, „omílání slov bez obsahu“, pustošení slov konvencí, jež jsou opět hučením znicotňovaného bytí uvězněného v kruhu, vždy přítomného. Proto ho na „próze, která chce označovat“ zajímá onen zvrát, kdy se dostává na „druhou stranu“ – tu, kterou v *Literárním prostoru* s Rilkem nazývá „čistým vztahem“, překonáním reprezentace a lidského násilí na nepoznatelném, této špatné interiority vědomí vidícího ve všem jen sebe (vyplněného vlastními obrazy), „stranou, která není obrácena směrem k nám ani námi osvětlena“. Na této druhé straně se setkávají Mallarmé (zaplavení neosobností), Sade (neschopnost psát stručně), Ponge (svět konce světa) a Lautréamont, jehož charakteristika by mohla být i charakteristikou Robbe-Grilletových próz: „V jakém okamžiku se v tomto bludišti řádu, v tomto labyrintu jasnosti vytratil smysl, při jakém obratu si rozumové vyvozování povšimne, že přestalo ‚mít přehled‘, že na jeho místě pokračovalo, postupovalo, docházelo k závěrů cosi, co je mu v každém ohledu podobné, v čem se domnívalo rozpoznávat sebe sama, až do chvíle, kdy procitne a objeví tohoto cizince, jenž zaujal jeho místo? Pokud se však vrátí zpět, aby vetřelce zapudil, prelud se ihned rozplyne, to, co nachází, je ono samo, próza je opět prózou, a tak jde dále a znovu se ztratí, nechávajíc se nahradit jakousi odpornou hmotnou substancí, podobnou jezdicím schodům, odvíjející se chodbě, je rozumem, jehož neomylnost vylučuje kohokoli, kdo by jím myslel, logikou, z níž se stala ‚logika věcí‘.“¹⁰⁰

Posedlost popíráním, kruhem a vědomím neustále se navracejícím k sobě samému zároveň přivádí opět k nebezpečí fatálního nepochopení tohoto vztahu literatury a smrti, myšlení smrti jakožto vnějšku, něčeho co, je nezakusitelné mimo znaky – nebezpečí, které se objevuje, kdykoli se zdá, že Blanchot se zdržuje u osobní problematiky, že se snaží dobrat podstaty (že příliš mnoho pro něj je „esenciální“) a

⁹⁹ de Man, P.: „Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota“, *Česká literatura* 51, 2003, č. 1, s.

37

¹⁰⁰ Blanchot, M.: tamtéž, s. 222-223

že k tomu používá prostředek klasické *reflexe*. „Neboť každá čistě reflexivní rozprava v sobě skrývá nebezpečí, že zkušenost vnějšku opět převede do rozměru niternosti“, říká Foucault, že bude tvář v tvář krutosti nebo nepoznatelnému znovu „tkát starou tkáň“ bolestné, romantické nebo sentimentální intimity lidského nitra.¹⁰¹ Podobně jako naráží de Man na extrémní afinitu mezi blanchotovými „komentáři“ a vlastním literárním vyprávěním, jemuž se paralelně věnuje, i pro Foucaulta se stává klíčem do prostoru Blanchotova myšlení problém *fikce*. I jí hrozí podobné nebezpečí jako reflexi, v případě, že bude považována jen za pouhý „vnějšek představovaný imaginací“. Fikce je ale opakem reflexivního obrácení do sebe, Foucault tedy zdůrazňuje, že v Blanchotově díle je i reflexivita obrácená naruby, kruh uvažování nikoli jako figura rozporu, ale jako figura nekonečného popírání, eroze. A fikce „není nikdy ve věcech anebo v lidech, nýbrž v nemožné pravděpodobnosti toho, co se odehrává mezi nimi“ a „nespočívá v ukazování neviditelného, nýbrž ukazuje, jak neviditelná je neviditelnost viditelného“.¹⁰²

Podobnými složitými konstrukcemi Foucault rozepisuje jinak nepostizitelnou primární spřízněnost fikce s prostorem, který je negativitou fikce – tedy působením oné literární smrti. Časový rozměr smrti, ten nejběžnější v lidské zkušenosti (utíkájící čas, plynutí, konec, nový začátek atd.) je ve fikci, v obrazném neutralizován a jakoby stažen do prostoru, do rozložení nehybnosti. V *Literárním prostoru* se Blanchot k této trojí spojitosti (obraz – prostor – smrt) vrací v jednom dodatku, ve „Dvou verzích obrazného“, ještě předtím však nalézá její vrchol v kapitole věnované Rilkeho básnické zkušenosti pohledu a věcí, protože pro něj není jen mystickou zkušeností *Elegií z Duina*, ale i „extatickou zkušeností umění“ (fikce). Pohled této zkušenosti přestává být unášen vpřed časem, obrací se směrem k uzavřeným věcem, je to „nezajímavý“ pohled, „jakoby z nitra smrti“ (jakoby, neboť nelze mluvit o nitru smrti). Mezi Rilkeho pohledem, jemuž věci nabízejí nevyčerpatelný smysl, a Blanchotovou představou umění jako pohledu smrti (která přijímá za svůj i onen prázdný objekt, ono „nic neexistuje“), je však určitý rozdíl, takže nastupuje otázka dvojznačnosti: „Abych umožnil přístup k opravdové smrti, je tedy nutné vyjít už nikoli od věcí, ale od hlubiny smrti, abych se obrátil k intimitě věcí, abych je skutečně ‚viděl‘ nezajímavým pohledem toho, kdo na sobě neulpívá, kdo nemůže říct

¹⁰¹ Foucault, M.: „Myšlení vnějšku“, in týž: *Myšlení vnějšku*, Praha, Herrmann a synové 1996, s. 42-43

¹⁰² Tamtéž, s. 44-45

„Já, kdo není nikým – pohledem neosobní smrti.“¹⁰³ Rilkeova otázka tedy zní: vycházet od věci – být připraven na všechno –, anebo – protože všechno je prázdné – od smrti? Blanchotova odpověď, která mimo jiné říká, že extrém „neidealizované“ smrti je v umění možný jen za cenu ztráty věci, za cenu absence celého základu ve prospěch fikce, „druhé verze obrazného“:¹⁰⁴

Tady už se nejedná o nějaký ustavičný dvojí smysl, o nepochopení, které napomáhá nebo mate pochopení. Zde to, co mluví jménem obrazu, „jednou“ mluví ještě ze světa, „jindy“ nás uvádí na neurčitou scénu fascinace, „jednou“ nám dává schopnost prostřednictvím fikce disponovat věcmi v jejich absenci a podržuje nás tak v horizontu bohatém na smysl a „jindy“ nám dává vklouznout tam, kde věci možná jsou přítomné, ale ve svém obrazu, tam, kde je obraz momentem pasivity, kde nemá žádnou signifikativní ani afektivní hodnotu, kde je vášní indifferencí. [...] Zde se smysl nevytrácí v jiném smyslu, ale v *jiném* veškerého smyslu; kvůli dvojznačnosti nic nemá smysl, ale *zdá se*, že vše má nekonečně mnoho smyslu: smysl je už jen zdání a zdání způsobuje, že se smysl stává nekonečně bohatým, že toto nekonečno smyslu nepotřebuje být rozvíjeno, je bezprostřední, což znamená, že ani nemůže být rozvíjeno, je jen bezprostředně prázdné.¹⁰⁵

11. Smrti autora a diskontinuity subjektu

V dubnu roku 1980 vyšel v příloze francouzského deníku *Le Monde* rozhovor se „zamaskovaným filozofem“. Michel Foucault se rozhodl poskytnout rozhovor jen pod podmínkou, že bude veden anonymně (anonymní byl nakonec i tazatel), aby byl projednou narušen zaběhlý systém nikoliv fungování rozhovoru, ale jeho recepce v případě, že v něm figuruje známá, slavná osobnost (což Foucault už dlouho byl): čtenář sebezajímavější myšlenku neustále vztahuje k „hvězdnosti“ dotazovaného, možnost jejího samostatného působení je neustále redukována odkazem k autorství, které je sice silnou zárukou (pravdivosti, věrohodnosti), ale zároveň silným svodem od toho, co se říká, ne-li přímo místem vymazání řeči.¹⁰⁶ Ve Foucaultově gestu je pokus o návrat k jeho nejdůležitějším dílům a možná – téměř v polemice s tím, čeho se měl rozhovor týkat (současných myšlenkových pohybů) – i pesimistickým poznáním, že slavná teze ze *Slov a věcí* o epistemologickém zlomu člověk/diskurz ve

¹⁰³ Blanchot, M.: cit. d., s. 207

¹⁰⁴ Odkazovat na tomto místě k posunu, který přivedl Robbe-Grilleta od románů věcí (říkalo se jim chosistické) k románům fikcí (simulacím), si dovolíme opravdu jen pod čarou...

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 361

¹⁰⁶ Foucault, M.: „Zamaskovaný filozof“, in *týž: Moc, subjekt, sexualita*, Bratislava, Kaligram 2000, s. 7-15

skutečnosti byla zlomem v pravém smyslu jen minimálně, že její dopad je ještě pozvolnější a nejistý.

V tomto deziluzivním aspektu se tak pointou dotyčného rozhovoru nakonec stalo nejen odhalení jmen při jeho reedici po Foucaultově smrti, pro něž se *Le Monde* rozhodl (tazatelem byl Christian Delacampagne), ale dokonce už sama jeho první otázka: Proč jste se rozhodl pro anonymitu? To je okamžité zkratování celého záměru, ihned se upozorňuje na to, že je tu svrchované místo autora, kde se rozhoduje o způsobu nebo perspektivě, z jaké bude rozhovor vnímán: smyslem všech odpovědí se tak stává gesto této anonymity, k němuž se vše sbíhá ne jako k prázdnému místu, ale k místu „zamaskování“. Koneckonců svým významem je celý rozhovor spíš okrajovou záležitostí mezi mnoha Foucaultovými projevy a komentáři vlastního filozofického přístupu. V posledním období jeho tvorby však znovu ukazuje aktuálnost otázky po mocenské povaze instituce autora, kterou otevřel v šedesátých letech. (Téma „návratu autora“, které se objevuje v posledních letech v teoriích narativní identity apod., jsou tak znovu spíš autonomním programem než reflexí stavu, protože autor nikdy vlastně nezmizel). Už přednášku *Řád diskurzu* (1970) otevíral velmi osobní projev touhy po zmizení, po zahalení slovy a téměř beckettovská úzkost z toho, že jakmile chceme promluvit, musíme nějak začít a stát se nepochybně původcem následující řeči, úzkost, která ústí do představy pouhého zdvojování cizího hlasu, jenž by naší promluvě vždy předcházel: „nemuset začínat“.

Touha, o které je zde řeč, ale není touhou po moci. Ta je skutečným tématem přednášky; Foucault jí vyhrazuje stejný vztah k diskurzu, jaký projevují všechny možné instituce, totiž vztah vyvolaný logofilii. Zneklidnění „diskurzem ve svém hmotné skutečnosti pronesené nebo napsané věci“, tímto přítomným „trváním, jež nám nepatří“, temná obava z masy, násilí a barthesovského „bzučení diskurzu“ (neboli úzkost z označujícího) vyvolává touhu směřující k přivlastňování, kontrole a ovládání diskurzu a podmínek jeho fungování. Jak je v realitě obtížné přijmout neosobní formu řeči, jak se vždy i gesto ne-mocenské touhy svažuje k druhému, ať už jako k osobě autora nebo jen struktuře, ukazuje koneckonců opět samotný závěr *Řádu diskurzu*, v němž Foucault nachází v onom cizím hlasu, do jehož proudu se jen chtěl začlenit, hlas Jeana Hyppolita a dalších jeho „učitelů“. Nepochybně i tady Foucault naplňuje institucionálně-diskurzivní efekt, jak ho sám vymezil.

Blanchotovo zrušení středu a konce, nemožnost skončit – rozvíjení prostoru, který lze vždy dál a dál převracet a překlápět, takže toto vymezení literatury

nemůže být nikdy dokončeno (jednoduché přiznání, realizované ale extrémně složitě a rozvlekle veškerým jeho psaním) – tato praxe zrušila nejen literaturu, a i smrt jakožto jasnou metaforu konce.

Jak připomíná Baudrillard nad Bataillem, tedy mimo jiné nad tématem tabu smrti: „[...] nejsme schopni představit si v základě něco jiného než bariéru a to, co je za ní či před ní – což všechno pochází opět z našeho základního schématu nepřerušného lineárního řádu („správný tvar“ vládnoucí naší kultuře je vždy tvar konce, konečného uskutečnění)“. Jediným tvarem, který opravdu skoncoval s bariérou zákazu, je reverzibilita, cyklus („ty jedině jsi excesivní!“).¹⁰⁷ Foucault zase v případě Klossovského mluví o „znaku cirkularity“, jenž vylučuje signifikaci a je jen neměnnou intenzitou (bez intence) negující jakoukoli identitu.¹⁰⁸

To má důsledek nejen pro metafory konce, ale i začátku. Nad Blanchotem otázku prázdného místa uvolněného po autorovi nepotřebujeme striktně zodpovědět, zde neustálá cirkulace, výměna pozic mezi autorem, dílem, psaním (pohybem pera), čtenářem, myšlením znejišťuje a znereálnuje, decentralizuje samo prázdné místo. Jak připomíná de Man k tématu Mallarméa (ale lze to vztáhnout na Blanchotovo myšlení o literatuře obecně), Blanchot zůstává u negativní dialektiky subjektu (neosobního non-subjektu) a objektu (zrušeného non-objektu) a nikdy nedojde až k pouhé praxi či hře označujícího jako Derrida či Sollers.

Na druhou stranu Barthesova *Smrt autora* a zvláště Foucaultovy texty o diskurzu z konce šedesátých let jako by se s prázdným místem chtěly jednoznačně vyrovnat. Ale výsledkem přesto není to, co bychom mohli očekávat. Jestliže proplétání a vzájemné vylučování všech postav Velásquezova obrazu ve *Slovech a věcech* – model, malíř, král, divák – nakonec ono místo znehybňuje „v plné figuře“ a žádá jej zaplnit, takže se objevuje člověk, pozorovaný divák, tělesný pohled, pak jakmile se ukazuje, že sám člověk je „figurou konečnosti“, na místě těchto variací lidského se objevuje něco, co nemusí prázdnost nutně zaplnit, protože chybění lidského není nějakým nedostatkem nebo mezerou. Objevuje se něco, co spíše samo zůstává prázdné: nelidské, zvláštní, nikoli běžná řeč, ne-myšlení, nepozorovaný divák, netělesný pohled jazyka. Na vztahu člověka a nemyšleného Foucault ukazuje, že nelidské, jiné se může objevit právě jen, když se člověk objevuje jako konečnost a

¹⁰⁷ Baudrillard, J.: „Smrt u Bataille“, *Výtvarné umění 4*, 1993, s. 78

¹⁰⁸ Srov. Barša, P. – Fulka, J.: *Michel Foucault. Politika a estetika*, Praha, Dokořán 2005, s. 154

figura vědění: nemyšlené není v člověku jako přirozenost nebo klíčící historie, je to Jiné ve vztahu k němu: jeho stín i slepá skvrna, jež ho dovoluje poznat.¹⁰⁹

Lhostejnost, s jakou soudobá literatura od Becketta po Robbe-Grilleta přijala princip nebo imperativ „nezáleží na tom, kdo mluví“ (Foucaultovými slovy „etický“ princip, ale je zřejmé, že tu nemáme co do činění s etikou v klasickém smyslu¹¹⁰), s jakou identifikuje sebe sama „se svou vlastní rozvinutou zvnějšněností“ a s jakou se poddává inverznímu vztahu ke smrti (perspektivní proměně smrti od tématu vyprávění v samotný prostor díla, který odstraňuje nebo přinejmenším podrobuje subjekt) – tato lhostejnost je na konci šedesátých let brána jako fakt. Foucaulta proto zajímají důsledky: formy onoho „mluvení“ a opět zároveň konkrétní strategie a způsoby, jakými ono prázdné místo bývá těmito formami nahrazováno (jak víme, Derrida zároveň problematizuje i sám pojem „mluvení“ a mluveného jazyka v opozici k výlučně písemnému charakteru zmizení subjektu), zdá se mu, že pojmy, jež mají privilegium autora nahradit, otázku po jeho nové povaze spíše znemožňují.

Oproti tomu, co bychom očekávali, není pro Foucaulta jednoduché přijmout jako náhradu za autora například pojmy „dílo“ nebo „psaní“, jež se mezi tím staly běžným arzenálem teorie a kritiky (přičemž se ještě nemůže zmínit o Barthesovu „čtenáři“...). Pojem *díla* je natolik neurčitý právě proto, že implikuje nějaký uzavřený celek – něco, co je při vši snaze neustále nabouráváno nejednotnou praxí vydávání (co ještě patří k dílu autora a lze jako takové vydat?) a co se podivně rozplývá, není-li žádný odpovědný autor znám; tady dokonce nejčastěji dílo mizí, protože i když nelze autora určit, stále funguje mechanismus zaplňování prázdného místa, odhalování, hypotéz autorství a provizorního připsování.

Psaní v soudobém užívání toho slova je podle Foucaulta sice subtilnější pojem, zároveň však zdržuje myšlení na okraji onoho ústupu autora do pozadí, svažuje se od konkrétního „gesta psaní“ spíš k (nežádoucím) obecnostem okolo vzniku každého psaného textu. „Nepředstavuje snad propůjčování písmu jakéhosi původního statutu cosi jako způsob, jak přeložit do transcendentálních pojmů na jedné straně teologické utvrzení jeho posvátného charakteru a na druhé straně kritické utvrzení jeho tvůrčího charakteru?“¹¹¹ Je jasné, že takové konsekvence, jež zahrnují konstrukci

¹⁰⁹ Foucault, M.: „Člověk a jeho dvojníci“, in týž: *Slova a věci*, Bratislava, Kaligram 2004

¹¹⁰ „Pravím ‚etický‘, protože tato lhostejnost není ani tak rysem charakterizujícím způsob, jímž se mluví a jímž se píše: je spíše druhem imanentního pravidla, stále znovu používaného, nikdy zcela uplatněného, je to princip, který nepoznamenává psaní jako výsledek, ale ovládá je jako praxi.“ („Co je to autor?“, s. 44)

¹¹¹ Tamtéž, s. 47

autora jako původního zdroje, „rozumového bytí“, instance a projektu, by byly neslučitelné se zkušeností právě té literatury, jež počínaje Mallarméem a konče novým románem podle Foucaulta vymezuje dobu onoho mizení autora, mýtu hloubky či tvůrčího údělu umělce.

Na základě problematiky jména autora definuje Foucault pro literaturu, filosofii a další oblasti řeči jakéhosi autora v užším slova smyslu, a to už v tuto chvíli negativně, nebo spíš inverzně, prostřednictvím pojmu diskurzu: „Jméno autora není uvedeno v matrice lidí, ani není uvedeno ve fikci díla, nachází se ve zlomu, který uvádí určitou množinu diskurzů a její způsob zvláštního bytí. Mohli bychom tedy říci, že v civilizaci, jako je naše, se nachází určitý počet diskurzů, které jsou nadány funkcí autora, zatímco jiné je nemají. [...] Funkce autora tedy představuje charakteristický způsob existence, oběhu a působení určitých diskurzů v nitru nějaké společnosti.“¹¹² Pro autora v širším smyslu však platí naopak: autor je funkcí diskurzu(ů) – právě takový autor se objevuje, když Autor mizí. Jeho zmizení zakládá „volné funkce“, způsoby, jimiž se v diskurzu objevuje autor, tentokrát již rozptýlený do řady subjektů. Tento obrat není skutečným návratem autora, stejně jako jím není Barthesův krátký rozestup mezi jeho „smrtí“ (1968) a „přátelským návratem“ autora v knize *Sade, Fourier, Loyola* (1971): i zde už stojí jiný autor, „plurál půvabů“. Autor jako pohyblivá, proměnlivá nebo „volná funkce“ diskurzu se blíží paradoxnímu bodu X, jež se objevuje v Deleuzových a Guattariho textech v rozmanitých podobách: nulový bod, slepá skvrna, vždy schopné se pohybovat napříč různými strukturami, řády a prostory na způsob nomádské distribuce. A figuru této slepé skvrny a paradoxního bodu (neboť se hýbe a proměňuje) coby protějšku či rozptýlení prázdného místa vypravěče/autora explicitně předvádí úryvek z Robbe-Grilletovy *Žárlivosti*:

A... při řeči neotočila hlavu. Paprsky lampy dopadly na její obličej zprava. Ostře osvětlený profil utkvěl na sítnici. Ve tmě, z které nevystupuje žádný předmět, ani ten nejbližší, bloudí světelná skvrna sem tam, jak se jí zachce, neslábne, dál podržuje tvar čela, nosu, brady, úst...

Skvrna je na zdi domu, na dláždách, na prázdném nebi. Je všude v okolí od zahrady k řece i na protějším svahu. Je také v kanceláři, v pokoji, v jídelně, v salóne, na dvoře, na cestě, která vede k silnici.

Zato A... se nehnula ani o vlásek. Neotevřela ústa k mluvení, její hlas neporušil vřavu nočních cvrčků [...].

(*Žárlivost*, s. 65)

¹¹² Tamtéž, s. 50

Diskurz podle Foucaulta ještě dřív, než by se nějaký původní autor mohl vyslovit, překrývá už dopředu jeho řeč svým šumem. V tomto ústupu počátku se vše, co bylo v autorovi spojeno s originalitou, zrozením a původem přesouvá směrem ke kopii, smrti a přítomnosti, k oddělení subjektu řeči od počátku vším, co je nelidské, co bylo vždy a vždy je mimo něj. Podstatné je, že působení neosobního řádu diskurzu nekončí pouhým překrytím, ale pokračuje donekonečna manipulací s onou slepou skvrnou, jíž je od nynějška subjekt (diskurz je zde pohled sám...).

Za pomoci kazů v hrubém okenním skle dá se skvrna lehko smazat. Stačí sesmeknout začerněnou plochu do slepého místa tabulky, a to se po několika pokusech podaří.

Napřed se skvrna začne roztahovat, jedna strana nabubří, až vznikne oblý nádor, větší než původní objekt. Ale pár milimetrů dál se ten bachor promění v řadu tenkých soustředných prvků, které se smršťují víc a víc, až z nich zbudou pouhé čárky, kdežto druhý konec skvrny sesychá do stopečky, která na okamžik zase povyroste; potom všechno naráz zmizí.

(*Žárlivost*, s. 59)

Závorka: (Přesto pro Foucaulta existuje možnost, kdy se o autorském počátku a původu uvažovat musí, totiž transdiskurzivní pozice autora (napříč knihami, teoriemi, tradicemi a disciplínami), respektive protiklad zakladatelů diskurzivity (Marx, Freud) a zakladatelů literárních žánrů, dvou skupin umožňujících formace dalších textů jiných autorů. Foucault tvrdí, že zatímco druzí umožňují pouze rozmanitou řadu podobností, analogií, tudíž přiznání či potvrzení žánru, zakladatelé diskurzivity, jako je třeba psychoanalýza, přivádějí k existenci jak následovníky a opakování termínů (analogie), tak kritiky hypotéz a tvůrce nových termínů ve stejném diskurzu (rozdíly). Ať už toto vymezení například pro románové žánry skutečně platí, nebo ne (lze si podle mě představit i druhou možnost), přivádí opět k tématu „zakladatelů jazyka“, jež se objevuje jak ve Foucaultově *Rousselovi*, tak jako úběžník Barthesovy knihy *Sade, Fourier, Loyola*: umožňují tyto nové, radikální jazyky nějaké pokračování, napodobující či problematizující, anebo jsou to dokonalé původní systémy, k nimž neexistuje podobný přístup? Případ Robbe-Grilleta, aniž bychom chtěli jeho význam jednoduše dávat na úroveň uvedených autorů, by mohl napovědět. Jedinečnost jeho jazyka je nezpochybnitelná, přestože je neosobní a založená na svého druhu „nudě řeči“ (k Rousselovi jako předchůdci se má stejně parciálně jako ke Kafkovi nebo Sadovi). Přestože se nenoří ani do hloubky

předchozích jazyků, ani nevynalézá nová slova, ani neustavuje překvapivé vztahy mezi známými, dvojnásobnými nebo vzdálenými slovy, ani nevytváří novou syntax či uspořádání jiných jednotek, nemá jeho jazyk obdoby – nikdo před ním tolik nezredukoval románovou řeč na tak čistou plochost, nikoli oproštěnost ve smyslu askeze, ale minimalismus ve smyslu obsese, a nikdo před ním tuto řeč zároveň natolik neznavil významu. A nikdo už se k tomuto jazyku (přestože zakládá něco jako primární systém, základní formu) v této podobě nevrátil. Nemůže to platit ani o paralelní tvorbě jiných autorů nového románu, ani o pozdějších dílech, jež si brala jen techniku a postupně okolo ní začala nabalovat čím dál tím víc ztraceného nebo ukradeného lidského významu (viz třeba Jean-Phillipe Tousissant). Ustabil si sám pro sebe jazyk v natolik prázdné formě, že už ji nemohl opustit (je zde ovšem řeč stále o zakladatelském období mezi *Gumami* a dejme tomu *Projektem revoluce v New Yorku*, resp. *Topologií přízračného města*); paralela s obsesivitou postupu u Sada či Roussele je tu silná... Často se o novém románu, a speciálně o Robbe-Grilletovu, mluví jako o slepé uličce (románu, čehokoliv) – to je možná ona odpověď na singularitu zakladatelů-nezakladatelů (protože o to neusilují) nelidského jazyka, který nemůže najít pokračování. Skutečná perspektiva, v níž bude Sadův jazyk ještě dlouho nesrozumitelný, jak říká Sollers, není perspektiva patologické sexuality, ale „vůle říci vše“. Může se tak stát dokonale nepotřebným vynálezem, jak naznačuje Barthes nad Fourierem: vynálezce, nikoli spisovatel nebo filosof, je ten, kdo „vynáší na světlo nové formulace a fragment pro fragmentu, neomezeně a detailně, tak obsazuje prostor označujícího“, na onu „hranici smyslu, kterou v současné době označujeme jako Text“.¹¹³)

V dějinách myšlení o literatuře vedle Foucaultova pojednání o autorovi zaujala logicky místo Barthesova *Smrt autora* z téhož roku, která impuls mizení funkce autora domýšlí vysloveně v literárním kontextu. Moderní text odsunuje v Autorovi nejen gesto původu, ale i možnost, že bude nadále vnímán jako antropomorfní figura – od postavy, což není ve všech textech nelegitimní, až po „lidskou bytost“, což je z hlediska takto chápaného psaní extrém – a odsunuje i hypostáze, jež ho kritice nahrazují: společnost, historii, psyché, svobodu, podobně jako modernímu člověku nahradily Boha rozum, věda či zákon. Foucault i Barthes se oba ptají po povaze toho, co má schopnost a co už vždy je na onom místě autora, tedy co je to za řeč, která vytlačuje člověka. Oba docházejí k tomu, že je to řeč, která mu nepatří, která mu

¹¹³ Barthes, R.: *Sade, Foureier, Loyola*, s. 88

nikdy nepatřila, není to jen řeč sama o sobě jako hmota (zvuk, hukot), tělesná, ale i ta, kterou požívá, aniž by ji vytvořil, a která nikdy nebude jeho vlastní. Kde je u Foucaulta například problém transdiskurzivity, u Barthes se objevuje intertextualita („tkanivo citací“), všechna řeč jiných autorů, předchozích děl, ale i sebe sama. Ustavovat intertextuální, aluzivní vztahy mezi vlastními texty, jako to dělá třeba právě Robbe-Grillet, znamená znovu si přivlastňovat vlastní řeč, což není nic jiného, než ji krást, zcizovat ji sám sobě. Intertextualita jako praxe psaní, přepisování, jako ono neustálé přibývání a opouštění smyslu pro jiný, to, co se nemůže zastavit, aby mohlo být dešifrováno nebo aby mu mohl být přiřazen jednoznačný subjekt. Přesto je Barthesův závěr překvapivý, nebo spíš dvojznačný „Jednota textu není ve svém původu, ale ve svém určení, které však již nemůže být osobní: čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie; je pouze *někým*, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen.“¹¹⁴ Překvapivý proto, že text v Barthesově pojetí může mít nějakou jednotu, dvojznačný, protože ani čtenář není osobou v tom smyslu, jakou jí býval autor, ale je doslova místem čtení. Proto se zdá, že se tu Barthes jen dostává na pole již objevené recepční estetikou. Teprve *S/Z a Sade, Fourier, Loyola* dopoví, že o tomto místě čtení nemůže svědčit ani naratologie s jakýmkoli abstraktním modelem čtenáře (byť by byl sebevíc implikovaný či modelový, a tak předurčený k významovému sjednocení), ale zase jenom Barthes a kdokoli, kdo právě čte, respektive píše. Jakmile totiž četba přebírá funkci psaní (jako v těchto dvou knihách), místo směřování k nějakému sjednocení přebírá od něj právo bujet do nespočetných odboček, digresí a rozepisování, a to jen podle pravidel kódů, „neboť kód se nedá zničit, může být pouze ‚rozehrán‘“.¹¹⁵ Nakonec Philippe Sollers už v roce 1965 (tiskem 1966) formuloval v protikladu k autorovi jako příčině napsaného (je jeho produktem, je znovu a znovu virtuální a množný) a proti fetišismu díla jakožto dogmatu a absolutna (i ono je virtuální) tohoto „přítomného čtenáře“ neboli „aktivní čtení“ coby totožnost několika heterogenních prostorů: jazyk – psaní/rukopis – četba. „Stejně jako se dalo tvrdit, že jazyk má své důvody, které rozum nezná, můžeme předložit i takovouto definici ‚románu‘: jazyk má svou fikci, kterou fikce nezná. Touto fikcí, jež nás poutá, třebaže si ji neuvědomujeme, touto fikcí, kterou se od nás žádá žít nebo vědomě ignorovat, je fikce rukopisu a četby.“¹¹⁶

¹¹⁴ Barthes, R.: „Smrt autora“, *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 77

¹¹⁵ Tamtéž, s. 76

¹¹⁶ Sollers, P.: „Román a mezní zkušenost“, cit. podle Ondrušková, A.: „Román jako drama svého druhu“, *Světová literatura* 13, 1968, č. 2, s. 196

Vnímáme-li Barthesův text z roku 1968 jako radikální manifest, je závěrečné gesto smrti, sjednocení a zrození pochopitelné, zároveň se ale ukazuje, že jako takové má daleko blíže než k textu *Co je to autor?* k Foucaultovu *Řádu diskurzu*. I první text implikuje program: typologii diskurzů, jež je jednou z možných odpovědí na otázku, která se v souvislosti s hrozivým zjevením diskurzu objevila už ve *Slovech a věcech*: „[...] takto se jako projekty (zatím těžko soudit, jestli ne chimérické), objevují témata univerzální formalizace všech diskurzů, souhrnné exegeze světa, která by ho zároveň úplně demystifikovala, všeobecné teorie znaků; a s nimi také (historicky určitě první) téma úplné transformace, která by všechny diskurzy pohltila jediným slovem, všechny knihy jedinou stránkou a celý svět jedinou knihou.“¹¹⁷ Je skutečně třeba zvládnout *mnohost jazyka* v nějaké jednotě? Foucaultovo další přemýšlení svědčí o tom, že by to byl jen návrat staré formace, která už není možná, totiž představy, že lze „souvisle a neporušeně“ uvažovat o bytí člověka a bytí jazyka, mezi nimiž je ve skutečnosti nepřekročitelná mezera. Je přelud chtít dospět skrze koncepci jazyka k bytí člověka, ale stejně tak k jednotné koncepci jazyka, byla-li porušena jednota člověka. Proto se i Foucaultovým manifestem analýzy diskurzů, včetně veškerého čtení, a literárního zvlášť, stává „teorie diskontinuitních systematičností“, v níž se diskontinuitní praktiky každého diskurzu, křížení, střety, vylučování, setkají s diskontinuitou subjektu, v níž „nejde o pluralitu různých myslících subjektů, jde o pomlky, které lámou okamžik a rozptylují subjekt v pluralitu možných pozicí a afirmací“.¹¹⁸ (Což je i Barthesova odpověď na implicitní otázku: proč ne decentralizovaná síť hledisek, z nichž v každém by se ohlašovalo „totální dění smyslu“? Protože místem není čtenář, ale čtení.) Kromě diskontinuity jsou dalšími *principy* této analýzy (protože jde skutečně i o způsob přístupu: mnohost už nelze sjednocovat) zvrácení, specifičnost („nepředstavovat si, že k nám svět obrací čitelnou tvář“) a vnějšnost (udržovat se na povrchu a u okolností), a pojmy, na něž je třeba klást důraz, následující: událost proti tvorbě, série (jakožto figura difference) proti jednomu, pravidelnost proti původnosti, podmínka možnosti proti významu.

Jako celek se tento program staví po bok principům čtení v Barthesových knihách z počátku 70. let (už ne vědomí ani kontinuita, ale ani znaky a struktury!), klíčové pojmy *událost* a *série*, a jejich charakterizace, pak jasně odkazují k praxi čtení provozované Deleuzem, resp. Guattarim: událost ne tělesná, ale skutečná (tzn.

¹¹⁷ Foucault, M.: cit.d., s. 313

¹¹⁸ Foucault, M.: „Řád diskurzu“, in týž: *Diskurz, autor, genealogie*, s. 28

materiální; srov. s materialismem netělesna v Deleuzově *Logique du sens*), rozptýl, nahodilost, navazování a hromadění v sériích. Představa analýzy jako „mašinerie, jež umožňuje uvést do samého kořene myšlení *náhodou, diskontinuitu a materiálně*“¹¹⁹ se u těchto autorů stane brzy realitou, aby onen „kořen“, v němž u Foucaulta ještě doznívá figuralita starého řádu, definitivně změnil na nelidské struktury krystalu nebo rizomatu.

12. Text a artikulace, figura a nečitelnost

Když Wladyslaw Panas promýšlí vztah osoby, subjektu a kódu v návaznosti na Lotmanovy teorie znakové komunikace a autokomunikace, ale také na Foucaultovo vymezení „pozic subjektu“ (jako příkladu redukování „osobní“ problematiky),¹²⁰ dostává se k zajímavému pohledu na roli tzv. dodatečného kódu. Ten je konstitutivní hlavně pro specifický případ komunikace, totiž autokomunikaci jako oslabení vazby na nějakého vnějšího adresáta a zdůraznění dorozumívání na úrovni „já – já“, ale jak Panas ukazuje, může mít i daleko obecnější význam. „Změna směru dorozumívání může proběhnout tehdy, když je ‚normálnímu‘ komunikátu, zformulovanému v určitém kódu (např. v přirozeném jazyce), přiřazen jiný kód, jakoby zbavený významu. Roli dodatečných a vnějších kódů mohou plnit formální struktury různých typů. Čím více budou asémantické, ale s výraznou syntaktickou strukturou, tím účinněji mohou působit na komunikát a měnit jeho směr.“¹²¹

Důležité je že tento kód je charakterizován jako vnější vůči jazyku coby primárně sémantické struktury. „Oba činitelé [jazykový komunikát a vnější kód] se pokoušejí sdělení vnutit své vlastnosti. Asémantický kód se pokouší odsémantizovat významové prvky textů, které se zase chtějí ‚nasémantizovat‘ jeho syntaxí.“ Onou změnou směru je pak přechod od informace k fascinaci, tehdy když se z něj stane dominující, silnější tendence. V případě, že jako základní forma komunikace je bráno sdělování v jazyce, jako tomu je u Lotmana a Panase, nachází fascinace své formy v jeho extrémech anebo úplně odlišných oblastech, všechny tyto formy však zdá se

¹¹⁹ Tamtéž, s. 29

¹²⁰ „Kdy temná řeč – řekněme ‚blábolivá‘ – svědčí o osobním charakteru subjektu, a kdy jde o obyčejný blábol? Kdy čistá jazykovost (přehlednost řeči) svědčí o rozpadu osoby, a kdy je její skvělou manifestací?“ (Panas, W.: „Několik problémů kolem sémiotiky subjektu“, in J. Trávníček (ed.): *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*, Brno, Host 2002, s. 94

¹²¹ Tamtéž, s. 91-92

spojuje výrazný aspekt *rytmičnosti* (rytmické řady, opakování): Panase zajímají především extrémní ne-srozumitelnosti, tzn. mlčení, glosolalie (blábolení), které své vnější kódy čerpají hlavně z oblasti jednotvárných zvuků, hudebních objektů, z oblasti na hranici zvuku a obrazu (plápolání ohně) anebo z vizuálně-prostorové sféry (architektonické objekty, dezény a ornamenty; to byl také případ textů-enviromentů, jakými jsou Topinkovo *Kryší hnízdo*, Dvorského *Hra na ohradu* či Nápravníkův rytmický *Moták*).

V literární řeči může autokomunikační pól, fascinace nabývat mnoha podob, především ale jakmile se z literatury stávají strukturálně autokomunikativní texty, tzn. vnímáme je spíš jako kódy vypovídající o pravidlech komunikátu a ne o jeho obsahu, tehdy se může stát kódem úplně cokoli, od proustovské sušenky namočené v čaji až po samotný rytmus psaní/čtení, a jako kód může být i využíváno (viz Deleuzovo, resp. Guattariho čtení Prousta či Kafky anebo Barthesovo: „Nakonec nahlédneme, že výjimečná a mimořádně systematická říše, jakou Ignác [z Loyoly] obdařil řeč ‚pohledů‘, má historický a takřkajíc dogmatický dosah; prvotní originalita této řeči má však sémiologickou povahu: Ignác spojil obraz s řádem diskontinuity, rozčlenil [artikuloval] imitaci, a tím učinil z obrazu jazykovou jednotku, prvek určitého kódu.“)

S výhradou vůči Panasem přejatému Lotmanovu tvrzení, že esteticky lze přijímat pouze text, nikoli pravidla jeho výstavby, se celý koncept, který bychom mohli považovat za zvláštní případ „dvojití artikulace“, ukazuje jako inspirativní právě pro literaturu, jejíž text se výrazně ztotožňuje s psaním, které se odvolává na formy mechanické automatickosti a hlavně rozehrává možnosti jiného vnímání. Důsledkem strukturalistického obratu od člověka k jazyku, respektive od autora k diskurzu, byla vlastně poststrukturalistická touha se od suverenity jazyka jakožto autonomní struktury (v lingvistické perspektivě) opět alespoň částečně odchýlit. Touha, jež naplňovala obecný osud nového myšlení – založeného na kritice samotného fungování jednotlivých diskurzů – neustále zpochybňovat, co pro tu kterou epochu nebo teorii začíná být nedotknutelným základem, tak zákonitě vedla i do vlastního teritoria. Nemáme zde tedy na mysli postupné rozšiřování pojmů znak, text atd. na různé druhy systému (malířství, hudba...), to znamená vznik různých sémiotik uměleckých druhů na základě sémiologie jazyka, ale spíš opačný pohyb – který ovšem mohl vzniknout jen díky těmto proměnám – pohyb, kdy se charakteristiky primárně nejazykových struktur podílejí na proměně pojetí struktur jazykových. (Což

na obecné úrovni není žádný velký zlom – proto nezakládá proměnu epistémé – ale spíš jiný způsob, aktualizovaná modifikace dialogu, který má své dlouholeté dějiny.)

Pokud jde o jazyk jako systém, je zřejmé, že muselo být mírně přehodnoceno, do jisté míry dokonce oslabeno pojetí struktury jako pole diferencí směrem k určité vulgarizaci struktury, která by mohla být naznačena pojmy strukturalita (lépe: strukturování) struktury, anebo ještě radikálněji textura.¹²² Text v tomto uvažování hraje zásadní, ale nejednoznačnou roli, všeobecně se však soudí, že rozhodující úlohu hrálo specificky francouzské pojetí textu, které se ho už počínaje Barthesovým *Nulovým stupněm rukopisu* snažilo alternovat nebo lépe řečeno doplnit pojmem *écriture*. Ten oproti spíše abstraktnímu textu (systémová úroveň jazykových jednotek nad větou) nabízel hned několik konkrétních významů zároveň: písmo nebo písmeno jako materiál a psaní jakožto činnost, v terminologii, která od poloviny šedesátých let nabývala na stále větším významu, jakožto produkci textů, tedy nakonec „strukturace bez struktury“ (Barthes).

I slovo text zahrnuje etymologicky, jak naznačuje slovo textura, aspekt materiálnosti, ale celá tradiční teorie literárních textů založená na referenci (odkazování k mimotextovému světu) vždy implikovala text jako formu průhlednosti v tom smyslu, že je sice reálně existující materialitou, ale v procesu recepce vlastně mizící „bránou“ do světa referentu. To pochopitelně pro poststrukturalismus, jehož klíčovým dědictvím byla teze o specifické autoreferenci jakéhokoli uměleckého díla, bylo v čisté podobě nepřijatelné. „Pojem *text* jako nástroj polemiky s příliš rigidními verzemi strukturalismu měl [...] označovat jistou virtualitu a jistou zásadní otevřenost. Zároveň ale (a to zejména v blízkosti druhého pojmu, pojmu *écriture*) i *hutnost*, *densité* ve smyslu svézákonnosti, autonomie, neredukovatelné specifčnosti, to jest ve smyslu nepodřízenosti označovanému; *text* potom není ani pouhým průchodem či průhledem k nějak již existujícímu označovanému, ani není pouhým nositelem smyslu.“¹²³

Fáze absence a přítomnosti (zpřítomnění) musely být radikálně obráceny, a prostřednictvím pojmu psaní (u Barthes) a písmena (u Derridy) se z textu stává primárně textura, materiálně přítomné tkaní textu, které odkládá, odsouvá nebo úplně ničí referent a vymezuje tak nového nositele vlastnosti toho, co vždy chybí

¹²² Hrbata píše již o Derridově *Síle a významu* (1964), že „odstraňuje ze sféry jazyka a psaní reference geometrického nebo architektonického modelu – prostorového konceptu vůbec, a přiznává pojmu struktura víceméně metaforický význam.“ (Hrbata, Z.: „Od konstrukce struktur a systemizace díla ke čtení a k prodlužování textu“, *Česká literatura*, 2003, č. 5, s. 573)

¹²³ Petříček, M.: „Hranice a limity textu“, *Česká literatura*, 2004, č. 4, s. 536

(veškerý mimotextový svět). Proto se také jako poněkud paradoxní, z hlediska literatury, může zdát směřování některých autorů okolo revue *Tel Quel*, kteří mířili skrze praxi textu a písma opět do dějin a přisuzovali novým způsobům četby a psaní revoluční sílu, která výrazně překračovala revoluci textovou. Philippe Sollers byl přesvědčen o tom, že textuální historie dešifruje historii obecnou a že také dějiny mezní literatury, o které skupina *Tel Quel* projevovала soustavný zájem (Sade, Lautréamont, Artaud, Bataille, Blanchot) bude možné integrovat do revolučních dějin obecně. V Programu (1967), uvádějícím jeho statě *Psaní a mezní zkušenost*, také píše, že mu jde o praxi definovanou „textem“, kterou sice „écriture“ disponuje, ale nevyjadřuje ji přesně, a o rok později, že teorie, kterou nazývá „logikami“ (*Logiques*, 1968), se objevuje vždycky jen v textech, v jejich frázování, skandování a v pluralitním členění.¹²⁴ Co Sollerse pojí s Barthesem je jak propojení textu s psaním, tak také psaní se čtením: je třeba změnit systém čtení, udělat z něj *gesto psaní*.

V „osvobození“ od jazyka se text naplňuje vizualitou, obrazností, ale i hudebností výrazně novým způsobem: ne už na rovině toho, jaké imaginativní světy evokuje, ani toho, jaké zvukové bohatství nabízí svou eufonií. Emblematickou jednotkou takového textu se stává figura: spojení několika odlišných řádů, dodatečný kód, dvojitá artikulace, jejíž druhý stupeň je co do artikulace v pravém slova smyslu spíše oslabený. „Hudba je zároveň tím, co text vyjadřuje a ponechává implicitní: co je vyjádřeno, ale ne artikulováno: co leží mimo smysl i mimo to, co je beze smyslu, co v každém ohledu náleží *signifiante*, již se pokouší konstituovat a definovat dnešní teorie textu.“¹²⁵ V tomto oslabení jasně cítíme posun od dvojí, intelektuální a estetické artikulace smyslu prostřednictvím setkání dvou kódů, které v Lévi-Straussově *Syrovém a vařeném* spojuje mýtus s hudbou, a které, jak naznačuje Chvatík, může mít souvislost i s Lévi-Straussovým odmítavým postojem ke konkrétní hudbě a abstraktímu malířství.¹²⁶ Deleuze a Guattari pak obdobně jako Barthes mluví o intenzitě zvuků u Kafky jako o monotónní, nesignifikantní „*nezformované látce výrazu*“.

Text tak vyjevuje svou znepokojivou, dosud neuvědomovanou „druhou tvář“, jež například nutí Barthes v závěru stati *Erté ou A la lettre* (1973), která se zabývá Ertého obrazovou abecedou, mluvit o „nelidském písmeni“ – vrací se v tom, stejně

¹²⁴ Není bez zajímavosti, že Gérard Genette, v okruhu *Tel Quel* patřící spíše k tradičněji orientovaným teoretikům, vydává v roce 1976 v nakladatelství Seuil soubor s titulem *Mimologiques*.

¹²⁵ Barthes, R.: „La Musique, la voix, la langue“, in též: *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil 1982, s. 252 (cit. podle Zima, V: *Literární estetika*, s. 278)

¹²⁶ Chvatík, K.: „Artefakt a estetický objekt“, in též: *Člověk a struktury*, Praha, ČS 1996, s. 88

jako v Derridově textech o *différance*, snad trochu i otázka Ortegových „neživých tvarů“, uvědomíme-li si, jakou roli v jeho pojednání hrál kubismus a futurismus: právě abeceda, písmo, jejich grafika bere řeči její vazbu na lidskou mluvu, ale i dech, a rýsuje nekonečnou plochu nelidského povrchu a chladného vnějšku. Jak připomíná Walter Ong, je to velmi stará otázka, jen znovu aktualizovaná: „Jedním z nejpřekvapivějších paradoxů, který v sobě psaní skrývá, je jeho těsné spojení se smrtí. Právě toto spojení naznačuje Platon, když obviňuje psaní z nelidskosti a z toho, že se podobá věci a ničí paměť.“¹²⁷ Rousseauovo „artikulace je stávání se řeči písmem“ Derrida dopisuje na tezi „artikulace a písmo jsou post-původní chorobou jazyka“ a ještě dál: hodnota a působení artikulace jsou mnohoznačné: „principy života i principy smrti“.¹²⁸ Od tělesného gesta, jež je přirozené (ještě nelidská, zvířecí příroda) se řeč přes promluvu (ryze lidskou) dostává k řeči prostoru, pohledu a němosti/ticha (už nelidské písmo, graféma, „obraz smrti“).

Anebo z jiného úhlu: Stejně jako Sollers (praxe definovaná textem je samotnou krizí a násilnou revolucí v *čitelnosti*; mezní texty, jež nazývá „charnières“, zároveň mluví a jsou nečitelné) i Barthes nakonec dospívá k otázce po tom, co je čitelný text v tradičním slova smyslu a co v textu otevírá pole jiného vnímání a především jiné produkce, co umožňuje vznik textu „pisatelného“. Je však třeba se zastavit u možné geneze této problematiky, protože jak naznačuje i analýza Balzakova *Sarassina* v *S/Z*, vztah čtení a psaní již nadále není myslitelný v běžné zjednodušené posloupnosti, text nemusí být napsán předtím, než ho čtu; čtení není parazitní komplement psaní; je to zapomínání významů atd. Aby mohla být položena otázka po čitelnosti, aby mohla mít smysl, muselo nejdříve dojít k setkání s nečitelným textem: takový bezpochyby byl moderní text, jeho dějiny jsou i dějinami nečitelnosti (Barthes se úplně na okraj ptá, je-li pro přístup k modernímu textu vůbec možné použít konotaci jako princip rozvíjení čitelnosti), a takový je v tu dobu i nový román a na něj navazující praxe *Tel Quel*. Nejen hypertrofie rozsáhlých popisů, které jsou koneckonců jen dovedením ad absurdum toho, co bylo nečitelné již na klasických (čitelných), realistických textech,¹²⁹ ale vůbec rozpad žánrů, diskontinuitní syntax,

¹²⁷ Ong, W.: *Technologizace slova*, Praha, Karolinum 2006

¹²⁸ Derrida, J.: *Gramatologie*, Bratislava, 1999, s. 233

¹²⁹ Panas: „Je možné říci, že takováto úplná, neobyčejně jazykově rozvinutá výpověď se stává natolik přehlednou, až je nepřehledná. V tomto smyslu se blíží k řeči blízké mlčení. [...] Tímto způsobem se maximální jasnost blíží temnotě. O tom, že se nejedná o pouhou spekulaci, svědčí „přehledné“ a málo-mnohokomunikativní velké texty realistické literatury.“ (cit. d., s. 95) Srov. též Hamonovy analýzy realistického popisu.

prostorové principy rozvíjení textu (protože rozvíjení v čase se ukazuje jako základní princip soudržnosti a akumulace četby). Narušení předpokladu žánru je prvním znakem toho, že text možná nepůjde číst: básnické sbírky *Řádky prózy* Marcelina Pleymeta nebo *Sebraná vyprávění* Denise Roche, Sollersův román *Drama* a sám pojem „nový román“ pro nesmyslné repetitivní texty. Proti základním požadavkům čitelnosti podle Barthes – ukončit, zaplnit, spojit, sjednotit, držet pohromadě – stojí velmi rozmanité principy k fragmentu. V nečitelném psaní je jeho minimalismus, „umění redukovat počet znaků“, ¹³⁰ doveden k paradoxní redundanci, k repetitivnímu minimalismu uměním redukovat počet *různých* znaků a tyto minimální znaky zmnožovat a opakovat. Dalo by se tedy uvažovat i o vztahu nečitelných textů a geometrické abstrakce, jejímž extrémem je monochromní rozloha a územ produkce prázdných míst.

Hrůza z prázdnoty, o níž mluví Barthes v souvislosti s klasickým, čitelným textem, je vlastně oním spouštěcím mechanismem jeho plurality, která je oproti pluralitě pisatelného textu omezená, jeho polysémie, která je ve výsledku jen svým vlastním efektem. Čitelný text je partiturou, která omezuje v té míře, v jaké udává lineární řád (tonální, narativní) – nečitelný text je bezpochyby také partiturou, ale omezuje tím, že žádný řád nenabízí a zároveň nedovoluje použít pluralitu řádů, protože nejsme schopni číst. Skutečná pluralita je možná jen s „textem k psaní“. Jestliže text v nějakém momentu už není možné číst, přichází na řadu psaní, jediná záchrana a možnost nějakého navázání na zdrcující povahu nečitelného textu. Toto navázání lze samozřejmě interpretovat i tak, že pisatelný text nechce být za žádnou cenu čitelný. Teprve toto psaní přichází ke klasickému textu, a úplně ho přepisuje, zároveň doslovně a mnohonásobným rozvinutím doslovného záhybu, tedy i prodlužuje nečitelnost. Barthes dělá z Balzakovy *Sarrasina* jakožto klasického čitelného textu text pisatelný jeho roztržštěním na lexie – jednotky jež rozehrávají hru různých kódů čtení – a jejich dodatečnou artikulací. Jak je ale možné, že tato artikulace je „pisatelnost“, že nedojde nikdy k „napsání“ jako takovému. Bílek interpretuje Barthesův pisatelný text jako to, co nejde nikdy zachytit, v obráceném pořadí: „Text ke čtení vzniká jako reakce na text k napsání, jeho negace, eliminace a překonání jeho absolutních pravidel – pluralita je v něm zredukována. Text k napsání tak stojí v pozadí textu ke čtení jako původní širší možnost; k ní poukazuje

¹³⁰ Viz Susini-Anastopulosová, F.: *Fragmentárne písanie. Definície a prínosy*, Bratislava, 2001; mezi fragmentárními autory, které zkoumá, jsou i Barthes a Blanchot.

svými protiřečenými, mezerami, rozvrácením vnesené kauzality a řetězením jednotlivých prvků. Taková existence textu k napsání je však virtuální a text k napsání postrádá svůj věcný rozměr.“¹³¹

Klíčovým pojmem Barthesova pisatelného textu a zároveň celého *S/Z*, pojmem, který s výše uvedeným souvisí, je „reverzibilita“. Je výrazem skutečné plurálnosti textu, a to od nejnižší úrovně – například reverzibilita písmen „s“ a „z“ – až po nejvyšší (i tato hierarchie ale v důsledku reverzibility mizí), jejímž příkladem je protiklad „já“ jako postavy a jako figury: vyprávěcí „já“ do klasického textu vnáší celý komplex osoby, vývoj, časovost, biografičnost, smysl, a tak se vlastně stává jménem a v důsledku toho postavou. Naproti tomu figura (je třeba zde cítit onen rozdíl, kdy toto slovo neznamena postavu či tělo, ale tvar) je „neobčanská, neosobní, nečasová „konfigurace vztahů“¹³². Pisatelný text pojímá ono „já“, ale v důsledku toho i jakoukoli běžnou postavu (obdařenou vlastním jménem) právě jako figuru, takže, jak říká Barthes, „může oscilovat mezi dvěma rolemi, aniž má tato oscilace jakýkoli význam“. Přesněji řečeno to znamená vyprázdnění (na jiné úrovni dehumanizaci) postavy, protože tato oscilace se stává atributem figury, a postava je pouhým „místem“ jejího přecházení.

Taková oscilace a reverzibilita je bodem v němž se figura setkává s textem a s psaním.¹³³ Petříček v návaznosti na Lyotardovu zásadní knihu k této problematice, *Discours, figure*, jež vyšla o rok později než Barthesova, o tomto vztahu píše: „Text (écriture) tedy nestojí v opozici k „figuře“ (obraz, vizualita, svět viditelného) právě proto, že *figura* je označením exteriority, kterou text nikdy není s to plně interiorizovat jako *mysl*, avšak je to exteriorita, která se objevuje *uvnitř* textu tehdy, když se stává *nečitelným*.“¹³⁴ Tuto formulaci lze zjednodušit: klasická interpretace, klasické čtení textu říká: co je neviditelné, co je „mezi řádky“, je čitelné a přináší smysl. Nové čtení, nelingvistické, materiální, figurální, říká: co je viditelné, je nečitelné, nesmyslné, tedy jenom pisatelné.

Napětí viditelnosti a neviditelnosti naznačuje, že materialitu figury jakožto sekundární artikulace nelze pojímat stejně mechanicky a důsledně, jako chápala

¹³¹ Bílek, P.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Brno, Host 2003, s. 99

¹³² Barthes, R.: *S/Z*, Praha, Garamond 2007, s. 114 (zvýraznil O. S.)

¹³³ O tomto spojení lze také uvažovat v případě de Manova rétoricko-figurativního pojetí diskurzu (extrémně ambivalentního, aporiktického, pravdivého i lživého) a čtení jako „alegorie nečitelnosti“. O tom, co znamenají a jakou podobu mohou dostat *rétorické figury* v porno-grafii, svědčí Barthesův Sade, a nakolik artikulovat znamená „odlišit, oddělit, rozpojit, vymezit, vypočíst, zhodnotit, rozpoznat základní funkci diference“ jeho Loyola.

¹³⁴ Petříček, M.: cit. d., s. 537-538

materialitu textu například experimentální estetika: jako materiál v úzkém významu (grafické, fónické elementy), na základě čehož pak tvorba byla vnímána, například v Benseho *Estetice*, jako proměna fyzikálních stavů ve znaky (to znamená běžný stupeň artikulace. Pokud by to bylo možné, museli bychom v případě figury mluvit, opět s odkazem na Panase, o materialitě kódu (na hranici fyziky: rytmus, trvání, rozloha atd.), a tedy naopak o proměně znaků ve stopy intenzit, energií, nikoli stavů.

Intenzita nebo energie, které jsou jak víme klíčovými pojmy pro Deleuze (a Guattariho), by pak opět oslabovaly lingvistické konotace slova „artikulovat“, ale nerušily by tím důraz na fyzis, nebo jak dovozuje Petříček, „tělesnost smyslu“; „smysl“ je přitom počínaje Deleuzem nutno chápat v nikoli meta-, ale -fyzickém významu. S nimi také v artikulaci zůstává neredukovatelná souvislost s momentem působivosti, jež byla doposud přiznávána pouze projevům „jednoty“, silné totožnosti (dílo v klasickém slova smyslu, výraz atd.), „síla“ se však ve figuře zmnožuje a distribuuje a tím mnohonásobně stupňuje. Je příznačné, že k podobné interpretaci dochází i Adorno, když se ve své *Estetické teorii* zabývá vztahem formy, artikulace a heterogenity. Základní teze, že artikulace je záchranou mnohosti v jednom, má počátek v přehodnocení pojmu forma, která se nutně jeví jako pouhá epizoda „na cestě k něčemu jinému“: k fragmentárnosti formy, která neruší ani tak totalitu, jež musí zůstat nezbytným základem (čistá rozmanitost vede jen k jiné jednotvárnosti), ale samotnou formu.¹³⁵ „V každém případě má zdánlivě i tak formální kategorie, jako je kategorie artikulace, svůj materiální aspekt: zásah do *rudis indigestaque moles* [hrubá a neuspořádaná látka, změť] toho, co se v umění uložilo mimo jeho autonomii, přičemž také jeho formy směřují historicky k tomu, aby se staly látkami druhého stupně. Prostředky, bez nichž by forma vůbec nebyla, ji podkopávají.“¹³⁶

Podle Petříčka jiná materialita znaků a označujícího, jež byla pro interpretaci textu výsadním prostředkem, jímž ho zbavila reference k reálnému světu, paradoxně vrací do hry uvažování o vztahu *text–realita/reálno*. „Jako by tedy bylo nezbytné napřed postulovat radikální ‚autoreferenci‘, aby bylo možné – právě transgresí takto

¹³⁵ Fragmentárnost formy ukazuje Adorno na Beckettově doslovném opakování určitých úseků, na jeho neschopnosti ukončit dílo, na této „špatné nekonečnosti“, která pokud Adorna čteme dál a při vědomí jeho poněkud zatemňujícího vyjadřování, je totéž, co dobrá diference („[...] artikulace nezáleží pouze v distinkci jako prostředku jednoty samé, nýbrž v realizaci rozlišnosti, která je podle Hölderlinových slov dobrá“; Adorno, T. W.: *Estetická teorie*, Praha, Panglos 1997, s. 250).

¹³⁶ Tamtéž, s. 194

ustavené hranice – prolomit její uzavřenost a nalézt jiný smysl otevřenosti. [...] Hranice? Možnost reverzibility — a to kdekoli v textu, nejen na jeho okrajích.“¹³⁷

Otázka, kterou kladou nečitelné texty, jež mají tak blízko k obrazům, může mít však ještě ironický odstín: je to ještě lidská realita, anebo hyperrealita, která už nemůže být onou hutnou realitou, onou rezistencí, ale naopak bude napořád prokluzovat v šíleném stroji vidění a čtení?

13. Technologie, stroj, simulakrum

Rodící se koncept psaní autora nezabil, ale vysvětlil jeho proměnu. Literaturou psaní zůstávají ojedinělá extrémní díla, rodící se ze zkušenosti na pomezí subjektu a řeči – zkušenosti, která je neustálou oscilací mezi těmito dvěma prostory, stroji, uspořádáváními. Přestože Robbe-Grillet nikdy nepřestane obdivovat Sada nebo Kafku, jeho zkušenost je jiná: není ani bataillovskou vnitřní zkušeností, ani přísně vzato touto zkušeností vnějšku řeči a autora. Robbe-Grillet autor se nezabíjí v proměnách subjektu psaní, jež se mu podařilo od sebe odloučit v dosud nepoznané míře, vzhledem k dvojí literatuře se vymezuje dvojí exterioritou: 1) vzhledem k institucionalizované tradici, jakožto spisovatel kritizuje veškerou literaturu, teoretizuje o možnosti budoucího pokroku; 2) vzhledem k dílu se jakožto tvůrce anihiluje před každou knihou. Odtud jejich tak indiferentní povaha, minimální vpád vyprávějího já, tak automatická jistota jazyka jako minimalistického systému. Základní opozice, která prochází celou Stoltfusovou knihou o Robbe-Grilletovi (*The Body of the Text*), totiž protiklad, v němž stereotypní *langue* společnosti je neustále narušován hravou, násilnou, podvratnou *parole*, je v tomto případě možné ještě posunout: Robbe-Grillet rozehraje jen základní nezbytné funkce, vytvoří matici (generativní téma) a dál už pracuje sám stroj pravidelného jazyka, mohou vzniknout neomezené série (permutace tématu) a vše do sebe zapadá jako v systému, jako v případě textů sestavených z jazyka L, splňujících princip čistoty (Bense). „Stavy řeči, která je nejméně osobní, jsou stavy průměrnými.“ (Panas)

Robbe-Grilletovy romány z šedesátých let, série ztuhlých scén a plochých obrazů, střídaných jako na běžícím pásu, jsou ponořením a rozpuštěním se v technologii samé, v nekonečné reprodukci odstiňované jen minimálními

¹³⁷ Petříček, M.: cit. d., s. 538

diferencemi. Baudrillard se domnívá, že tyto minimální difference zakládá poslední procesuální model, který se ještě udržuje na hranici tvůrčího aktu, binární nebo digitální model. Morrisette ukázal tento kód v případě kino-románu *Loni v Marienbadu*, když rozepsal jeho „hru“ ve formě binární notace správných a nesprávných verzí jednotlivých scén, na základě pravidla hry se sirkami, která se ve filmu odehrává mezi postavami M a X.¹³⁸ A jak vyplývá ze Stoltzfusovy analýzy, na základě binárních opozic lze rekonstruovat nejen dualistickou topologii prostoru v *Žárlivosti* (vnitřek domu, vnějšek plantáže a všechny difference, které s sebou nesou), ale i většiny ostatních románů včetně časoprostorových „buněk“ v *Topologii přízračného města*.

Na základě dalších souvislostí, mezi nimiž jednu z nejdůležitějších hraje vizualita, kterou jsme se snažili u Robbe-Grilleta posunout do popředí a ukázat ji spíše jako posun k vizualitě, by se mohlo zdát že v prostoru nelidského umění se tyto romány musejí setkat s projevy tzv. experimentální literatury. Nejenže jde o totéž období, ale na první pohled se tu setkáváme s ještě explozivnější manifestací všech znaků symptomatických pro posthumanistickou éru: psaní bez subjektu, nesyžetovost, inspirace exaktními vědami, strojové opakování, technologie, textovost. Od Mallarméova *Vrhu kostek* se objevují pokusy zastavit pronikání skrz text na jeho povrchu prostřednictvím úplného přehodnocení prostoru stránky nebo knihy a samotné toto přehodnocení prodělává další vývoj, až k faktu, který zůstal poněkud na okraji zájmu: experimentální poezie přestává potřebovat knihu jako své médium; i když se manifestuje vždy v sériích, které naplňují a do jisté míry dokazují nějaké základní konceptuální, ať už matematické nebo jiné, rozvřzení, jejím privilegovaným médiem je stránka jako analogon rámovaného obrazu. Ve vztahu k technologii se v linii vizualizované literatury objevuje extrémní forma a zároveň problematická epizoda v podobě futurismu. V jeho jednoznačném přitakání technice se skrývá dvojznačný důsledek: fascinace strojem proměňuje psaní, ale to se vrací opět do reality, v revoluční ambici měnit lidi na nový druh (mechanický člověk s vyměnitelnými částmi, rychlý nadčlověk atp.). Benjamin mluví o pronikání do skutečnosti prostřednictvím aparatury, přičemž výsledkem je jakási slitina představované skutečnosti s představovanou aparaturou – to ovšem znamená harmonii nebo syntézu, udržování psaní a techniky v jejím „prvním“ stadiu, jež je

¹³⁸ Viz Morrisette, B.: „Appendix II“, in též: *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit 1963, s. 241-245

ovladatelné, ve stadiu jejích „velkých forem“ (dopravní prostředky, válečné stroje, masová produkce).

Modelem poválečné experimentální literatury je technologie počítače, komplexní neviditelné matematické mikrostruktury. To je maximální proměna světa díla, krajní pól obrácení perspektivy k mikrokosmu abecedy nebo nul a jedniček. Velké celky (informace) se rozkládají na minimální jednotky a estetické vnímání, semióza musí najít opět nové způsoby adekvátního lidského přístupu: na jednom pólu estetická informace a statistika, kterou vyvažuje model umělecké situace počítající s komunikujícím vědomím (hloubkou), a na druhém, která musí vytvořit nový typ hravého diváka. Benseho technologická estetika je vlastně zároveň numerickou teorií a teorií her jakožto „hraní si s jazykem“ nebo nejazykovými, ale většinou vizuálními hracími kostkami (znaky, prázdná místa, čísla, obrazce).

Druhé stadium techniky, stadium „malých forem“ (tedy velký perspektivní obrat) je stadiem, jehož výsledky, jak píše Schmidt v případě experimentů se strojovou poezií, člověk už nedovede dohlédnout. Tedy nejen napodobení „přirozených stavů“, simulace dat, která jsou (za)dána. „[...] zdá se být zcela možné produkovat texty, které budou mít již jen jediného všeobecného autora – a sice obecně vložený, samým strojem nadále pozměňovaný program postupu – a u nichž tedy individualita a individuální nutnost výrazu nebudou již hrát žádnou roli.“¹³⁹ Na konci šedesátých let to byl spíš výhled do budoucnosti, v osmdesátých letech se podobné projekty ale smířily se skromnějšími cíly (zatímco o reálnou mimo-lidskou produkci virtuální reality se stroje postaraly stranou teorie umění). Něco vzdáleně podobného navrhla Marie-Laure Ryanová jakožto kompromis na základě dosavadních programů na generování narativní fikce převážně z osmdesátých let (přičemž ideji všeobecného autorství se nejvíce přiblížil či spíš paradoxně nevzdálil Pierre Maranda, který vytvořil počítačový algoritmus s použitím Proppovy *Morfologie pohádky*, na jehož základě mohly být generovány další ruské pohádky), jejím zájmem bylo fungování autonomní narativní inteligence, spojení toho, co nazývá „estetickým vědomím“ (aesthetic awareness), se skutečnou kreativitou: žádný přesně předprogramovaný příběh, ani linie jeho možného odvíjení, ale objevování příběhu samotným strojem v průběhu uplatňování pravidel jeho rozvíjení a na základě toho schopnost měnit nejen tematický obsah, ale i strukturu vyprávění. Je

¹³⁹ Schmidt, S. J.: *Člověk, stroj a báseň*, Liberec, Severočeské nakl. 1969, s. 46

zřejmé, že i v oblasti narativního programování jde stále o to, přiblížit se lidským vzorcům psaní.

Zároveň je nepřehlédnutelné, že v technologické estetice idea autorství zůstává více méně tradiční – u Benseho je předpokladem textu stav vědomí, u Schmidta (všeobecné) autorství předcházející produkci – a spolupodílí se na extrémně komunikačně-informačním pojetí umění (nejen v případě sémantické, ale i estetické informace): „Každý text, i básnický, musí umět vzbudit zájem a udržet jej, máme-li se jím zabývat; musí se vyplatit tento text vnímat a dekodovat. Teorie informačního obratu v člověku umožňují, že tyto požadavky jsou splněny teprve tehdy, jestliže text nabízí nebo jestliže čtenář vnáší (spolu s textem) do komunikačního procesu nejméně 16 bitů informace za vteřinu.“¹⁴⁰

Takové pojetí stroje na informačním základu a vůbec struktura 0–1 implikuje jen extenzi řádu, který známe (ano–ne, pozitivní–negativní, plné–prázdné), tzn. stroj jako „extenzi lidského“. V oblasti našeho zájmu se objevil jeden z nejzajímavějších návrhů jiné logiky, který si zároveň podržel vazbu na její matematické – byť opět spíše metaforické – vyjádření. Julia Kristeva v projektu navazujícím na Bachtinův koncept *dialogismu* a Saussurovu *paragramatickosti* poetického znaku dochází k tomu, že všechno, co se odvíjí v řádu logiky 0–1 – monolog, lingvistika, hierarchický pojem *znaku*, model věty subjekt–predikát – se ukazuje jako nefunkční, pokud jde o řád poetického jazyka, „kde 1 není žádnou hranicí“. *Paragramatická sémitoika* Kristevy se chce naproti tomu rozvíjet v intervalu 0–2, jež odráží ambivalenci, podvojnost poetického diskurzu, intratextuální a intertextuální dialogismus, spacializaci znaku (tedy nikoli linearitu označující–označované), a zároveň schopnost překračovat onu „jedničku“, za níž se skrývají všechny zákazy a meze, Bůh, zákon, definice. Jaký význam mají pro Kristevu v tomto projektu subverzivní literární texty a co z by z toho plynulo pro přístup k lidskému/nelidskému v literárním textu vůbec, je zřejmé: logika distance a relace, logika dění (proti logice bytí), logika analogie a non-exkluzivní opozice, logika transfinitního (poetická sekvence je nadřazena a jde napříč kauzálním sekvencím monologického principu), by překračovala jednoznačné (binární, digitální) opozice lidské/strojové ve prospěch mutací a metamorfóz a dialogického, transtextuálního přeuspořádávání.

Lze se vrátit k základní myšlence, že samo použití metafory stroje pro literární dílo ještě nestačí na to, abychom v něm viděli projev nějakého nelidského

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 15

mechanismu. Sebevíc technicistní nebo matematická metaforika reprezentovaná třeba strukturalismem nebo naratologií stále implikuje představu organismu, systému orgánů a organizace, který je sice extrémně komplexní, ale jehož části se sladují do souhry elementů, forem, znaků a funkcí, aby ospravedlnily a nakonec uvolnily cestu centrálnímu pojmu díla, ať už jako pouhé struktury nebo (sémantickému) gestu. Ricardou ve svém *Novém románu* říká naprosto obecně: „Vyprávění se podobá stroji nebo tělu. Dobře fungovat pro něj znamená projít nepovšimnuto.“ Je třeba potlačit všechny sklony k sofistickovanosti, umělostem, příliš promyšlené kompozici a příliš podezřelým shodám, k chybám (poruchám) – pak nebude stroj *příliš krásný na to, aby byl opravdový*.

Takový stroj sice funguje, ale jakoby stojí na místě – prochází nepovšimnut právě proto, že je to nehybný stroj, uvnitř to celé neuvěřitelně pracuje, ale ono „uvnitř“, kde by se všechno začalo hýbat, je nedostupné (struktura s formálními protiklady a binárními vztahy). Jak píšou Deleuze a Guattari, „[...] je to ale hloupé, protože vůbec není vidět, kam systém směřuje, jak se stává a který prvek přijímá roli heterogenity, nasycujícího tělesa, jež vyvolává únik celku a rozbíjí symbolickou strukturu, stejně jako hermeneutickou interpretaci, stejně jako laickou myšlenkovou asociaci, stejně jako imaginární archetyp.“ Rozpohybování stroje, které se tu navrhuje, zároveň stroj rozkládá, ale ne tak, že by jeho zdánlivou jednotu rozparcelovávalo, ale že ji rozprostírá v jeho okolí. „Vstupovat a vystupovat ze stroje, být ve stroji nebo se kolem něj procházet, přibližovat se k němu, to všechno jsou součásti stroje: jsou to stavy touhy nezávislé na vší interpretaci.“¹⁴¹

Dostávání se ke stroji, do stroje a ven – to je také základ onoho stávání-se-nelidským, u Kafky zvířetem (v povídkách) a molekulárním a strojovým uspořádáním (v románech), u Prousta pavoukem (je to zvíře, nebo stroj?), u Robbe-Grilleta pohledem, obrazem: je to organismus, stroj, nebo „molekulový vzorec předmětu“, jak tento pohled nazývá Baudrillard? Píše Robbe-Grillet povídky, novely, scénáře, anebo romány? Jsou to romány završené, nebo neukončitelné, texty nečitelné, nebo nepisatelné?

Otázka žánru by ze dvou perspektiv znamenala tentýž anachronismus: experimentální estetika zpochybnila umění jako takové a zároveň posílila sama sebe vzorcem „závazné teorie – nezávazné objekty“, hyperrealismus vlastně říká totéž, vše

¹⁴¹ Deleuze, G – Guattari, F.: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Praha, Herrmann a synové 2001, s. 14-15

je estetické, zbývá jen estetika. Otázka stroje by z perspektivy Deleuze a Guattariho mohla znamenat rozhodnutí mezi dvěma alternativami: Román je románem (završeným, nezavršeným, neukončitelným) jen tehdy, když se strojové indexy organizují do skutečného uspořádání, které má soudržnost samo ze sebe a vtěluje se do společensko-politických uspořádání (lidský materiál + nelidské násilí a touhy). Naproti tomu text, který obsahuje explicitní stroj, který je čistým strojem, je jen nárys, nestane se ani povídkou, ani románem (přes všechnu svou sílu a krásu se nemůže rozvíjet). Explicitní stroj (u Kafky – mučící stroj v Kárném táboře) je „stále příliš mechanický“ a oidipovský, transcendentní. Aby se povídka či román staly románem, je třeba ne aby tento transcendentní stroj (už sám tak významný a významový) směřoval k uspořádání, ale aby uspořádání směřovalo k imanentnímu stroji, kde nenastává konec, ale přítomnost v každé hranici a okamžiku.

Gumy: jedna z největších záhad tohoto románu je síť uspořádání a odkazů vztahujících se k oidipovskému mýtu – není záhadou sama o sobě, narazit náhodou na tato uspořádání a aluze, anebo je dokonce systematicky hledat není problém, Robbe-Grillet používá ty nejemblematičtější prvky. Záhadou je právě ona transparentnost ve vztahu k charakteru celého díla: mýtus není internalizovaný, stejně jako jiné roviny je povrchový, vně (používaný jako jiná kliše – postavy-supertypy).¹⁴² Což je ona záhada. „Přesně seřízená mašinérie vylučuje jakékoliv překvapení. Jde jen o to sledovat text, odříkávat větu za větou, a slovo se stane skutkem [...] Nejkratší cestou od jednoho bodu k druhému je přímka.“ (*Gumy*, s. 17)

Jaký pojem by pojmenoval Robbe-Grilletův stroj, který má velmi agresivní konstrukci (symetrickou i v tom, že je excesivní stejně jako porušovaná), který je dokonalý a krásný, protože mu nevěříme, umělý, protože nás zajímá, a zoufale nudný, protože je neustále stejný? Zdá se, že jakmile se jednou objeví pojem jako rizoma nebo krystal, není problém jej použít pro nejrůznější formace, které se od kořenové či generativní struktury dostávají k něčemu estetičtějšímu – jako třeba Butor se svým románem *Degrés* (viz jeho vlastní schémata v obr. příloze 3 a 4). Je ale možné hledat ještě jinde – v jednom z klíčových pojmů „diference a opakování“ či

¹⁴² V tom *Gumy* předznamenávají ten druh postmoderních textů, jaký představují např. Urbanovy romány v současné české literatuře, např. *Hastrman*, kde se motivické, intertextové a aluzivní soukolí stává součástí spíše věcnosti (artefaktu) knihy – jako by modré svetry a zelené pláštěnky Děti Vody, sloky dívčího zpěvu, Tomáš Mor a dvě tyčinky dušičkového pečiva ve tvaru zkřížených hnátů + vše „přiléhající“ z první části románu stálo *na stejné úrovni* jako modrá a zelená záložka či grafická úprava Urbanovy trilogie. Jako by už od počátku byla překročena hranice tajemství směrem k naprosté doslovnosti, a tyto prvky, z nichž jejich vlastní transparentnost udělala povrch, už vlastně neměly co říct ke smyslu.

seriální „logiky smyslu“ anebo v tom, jaký význam tento pojem nabyl u Baudrillarda...

Stoltzfusovo „tělo textu“ působí pro Robbe-Grilleta příliš organicky, Genettův „Labyrint“ patří k řádu, ba přímo zahrnuje a ztělesňuje řád oněch „dábelských předmětů“, zrcadel, dvojníků a obrazů, jež s postupem Robbe-Grilletova psaní ztrácejí i svou znepokojivou povahu a stávají se úplně průhlednými, prázdnými a virtuálními. Guma, která vymazává text stejným rytmem, jako ho psaní vytváří, která v *Žárlivosti* maže vybraná slova v dopise a otisk (zabitě) stonožky na stěně, s těmito předměty nemá společného nic kromě vnitřního zdvojení, které se stalo banalitou každodenního předmětu. Obrazy vstoupily do věcí, estetika opakování je už v nejbanálnější věci samé: „Guma je tenké růžové kolečko s plechovým kroužkem uprostřed. Čepelka je hladký obdélník nepatrné tloušťky, na obou kratších stranách zaoblený a proražený třemi otvory ležícími v jedné přímce. Prostřední otvor je kulatý; oba druhé po jeho stranách reprodukuje přesně – byť v měřítku daleko menším – celkový tvar žiletky, to jest obdélník na kratších stranách zaoblený.“ (*Žárlivost*, s. 61)

Také sám posun od singulárního zrcadla k zrcadlům v plurálu a jejich konstelacím, byť je klíčový pro roztržnění subjektivity, identity, pro nařazení přesycenosti já, ještě neznamená posun z prostoru Labyrintu. Protože kam směřuje Robbe-Grillet, je nikoliv procházení zrcadly do jiných prostorů a identit, ale zrušení protikladu subjekt–objekt, prokluzování, stále tíž prostor, možnost projít, ale ne jinam.

Stávání-se-obrazem (ono pře/vycházení postav z/do obrazů), stávání-se-krystalem (skládání plošin minimálně diferencovaných obrazů, tuhnutí scén) u Robbe-Grilleta nakonec ustupují faktu, že vše už je obrazem, vše už je přítomné jako obraz, nekonečně vzdálené realitě jako model, vše už je reprodukováno. Ale zbytky principu reality stále chtějí fungovat, jsou neudolatelné, i pokud jde obrazy, které doslova vstoupily do věcí, přetrvává iluze, že za jejich „orgiemi“ se musí něco skrývat, minimálně něco ironického. Že to je skutečně iluze, naznačuje Baudrillard, s obrazy je to stejné jako se zvířaty: člověk má pořád pocit, že v jejich očích se skrývá něco lidského.¹⁴³

Simulakrum je tedy onen pojem, onen pseudo-objekt, který reprezentuje komplexnost tohoto hyperrealismu, který nahrazuje pojem stroje v jeho přesvětlení

¹⁴³ Baudrillard, J.: „Aesthetic Illusion and Disillusion“, in též: *Conspiracy of Art*, New York, Semiotext(e) 2005, s. 119

(místo vysvětlování), v imanenci a reverzibilitě jeho uspořádání, který se udržuje na hranici, kdy ještě potřebuje ke své existenci pohled a kdy už svou simulací nutnost singulárního pohledu vylučuje. Simulakrum je sklo, v němž věčný svár robbegrilletovských interpretací – realismus/imaginární, objektivní/subjektivní, skutečnost/fikce/iluze, přítomnost/sen/vzpomínka, pravdivé/falešné, identita/diference, fenomenologie/strukturalismus, ... – končí; končí zde nikoliv v jejich hromadném smíření (jehož i tak obdivuhodným příkladem je Stoltzfusova kniha), ale v zrušení jejich smyslu v hyperrealitě simulace, kdy už tyto rozdíly nemají význam, simulace je jako svět sám, „viděno ze strany smyslu, je svět klamný, viděno ze strany zdání a detailu, je dokonale evidentní.“ Že chyba (*erreur*) byla už součástí rétoriky realismu, si neuvědomil jen Baudrillard, stačí připomenout, co tvrdil Barthes o „efektu reálného“ a o obrazovém kódu v literární mimésis: realismus nedělá kopie skutečnosti, ale pastiše, kopie kopií prostřednictvím sekundární mimésis, skrze kód a rám malby.¹⁴⁴ Hyperrealismus tento princip jen *hyper-realizoval*, až do stádia, kdy už opravdu není modelem obraz, ale scéna (Barthes) nebo simulakrum. Jediné, co zůstává stejné, je produkce, i v simulakru umělec produkuje smyslovou instalaci. „V tom spočívá úděl naší techniky: učinit svět ještě iluzornější. Warhol to pochopil, pochopil, že stroj je rodičkou totální iluze moderního světa, a tím, že zaujal radostný postoj k této mašinistické figuraci, podařila se mu taková transfigurace, zatímco umění jako takové se tváří jako vulgární simulace.“¹⁴⁵

Z perspektivy hyperrealismu bude otázka, která směřuje na literaturu (zatímco pro vizuální umění je už sama sobě odpovědí), otázka: lze si i zde představit podobnou techno-logickou zkušenost psaní? A protože by byla strojovou konfigurací, bude lidská, nebo nelidská?

Ve francouzském posthumanistickém myšlení krystalizují různá pojetí střetu technologie s lidským psáním: tradice psaní jako transgrese říká, protože všechno je stroj – stroj úst, stroj subjektu, stroj touhy, stroj příběhu–, že je třeba vynalézat nová uspořádání toužících strojů, která se budou vymykat mocenským strojům, jako je stát, společnost; Baudrillardův hyperrealismus implikuje zahlazení i této transgresivní schopnosti, někdejší Benjaminova lidská oběť před technikou (druhou technikou, která už nemá za cíl podrobit si přírodu, která se zrodila ze hry mezi ní a technikou a stala se autonomní) se mění na sebevymazání lidského společně s

¹⁴⁴ Viz Barthes, R.: *S/Z*, Praha, Garamond 2007, s. 92-94

¹⁴⁵ Baudrillard, J.: *Dokonalý zločin*, Olomouc, Votobia 2001, s. 90

technologickým před hyperrealitou; zbývá Lyotardův pojem anamnéza jako technologie „propracování“: „V rámci této technologie musí být logos samotný obrácen nikoliv k sobě, jako je tomu v zahlazení za účelem přivlastnění a expanze, ale proti sobě, protože je ‚svázan‘, jak by řekl Freud, protože je syntetizován na všech úrovních, od fonemické po argumentační a rétorickou. Obecně je právě třeba pominout tuto syntézu.“¹⁴⁶ Přestože Lyotard psaním nerozumí transgresi ve smyslu předchozí tradice, jeho pojetí propracování a anamnézy jako rezistence „vůči syntézám otisku a zahlazení, vůči zlomyslným programům a obsáhlým telegramům“ se jí velmi blíží i v tom, že počítá s *techno-logií* (s možností použít nové způsoby zápisu) jako principem tohoto propracování. Tedy psaní nikoli jako ničení paměti, ale jako její opakování. Oba nastíněné krajní póly počítají snad ještě s výrazným lidským elementem, prostřední cesta chce ukázat samu sílu ničení lidské reality.

¹⁴⁶ Lyotard, J.-F.: „Logos a techné, aneb telegrafie“, in týž: *Návrat a jiné eseje*, Praha, Herrmann a synové 2002, 79-80

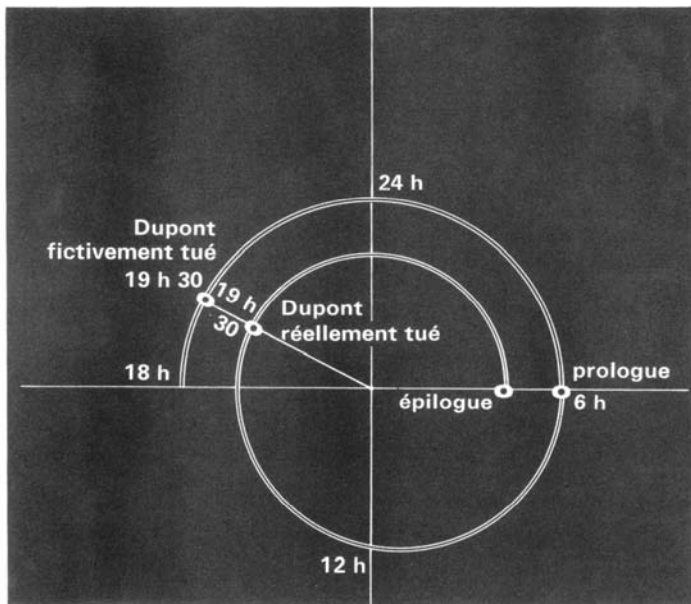
Závěrem

Za názvy obou částí se vlastně chtějí skrýt dvě prostá slova: pohled a smrt (bez velkých iniciál), které na sebe vzájemně odkazují v tom smyslu, že Robbe-Grillet první části je čten prizmatem textů části druhé a svět této části mohl být „zaměřen“ pouze na základě jisté ne-citlivosti vnímání, která se předtím vytvořila. Pokud bych to měl vyjádřit s neskryvanou inspirací svým předmětem, smrt se nachází v samotném pohledu a zároveň pohled míří k ploše, již smrt rozkládá před ním. V této perspektivě se uvažování o literatuře jako o něčem nelidském možná bude zdát choromyslné, absurdní, temné. V robbegrilletovských interpretacích to také bývá bod, před nímž se zastavují; a ovšem sám autor se vždy bránil: nemám nic proti člověku, i když manifestní subjekt chybí, popisují přece jeho pohledem; a bránil se i strukturalismus, když byl obviňován, že chce člověka nahradit pouhými strukturami: odtud věčná obhajoba vědy a umění, že přece pouze pomáhá lépe pochopit člověka v jeho nejrozmanitějších aktivitách. Mě zajímal naopak moment před tímto obranným efektem (vyvolávaným často setrvačností humanistické rétoriky), možnost extrému.

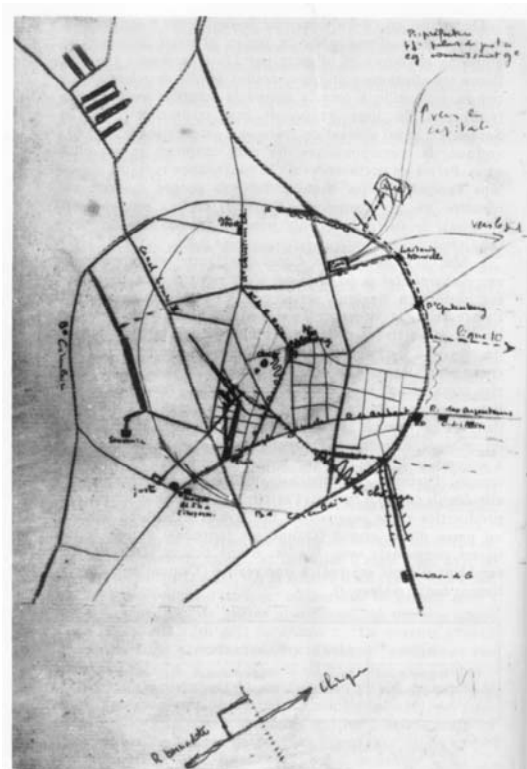
Veden ústřední rolí pohledu, popisu, obrazu a scény v Robbe-Grilletových textech, pokusil jsem se o interpretaci spíš v kontextu vizuálního umění, které se ukázalo jako hlavní inspirační zdroj i pro Orteguův slavný koncept „odlidštěného umění“ (i Mallarmé se stal později základním kamenem estetiky vizuální poezie). Robbe-Grilletova kritika existencialismu musela být v době po druhé světové válce, která krajní pocit nevolnosti subjektu z existence a absurdity aktualizovala, skandální – přesto je tu jasně cítit rozdíl mezi (politickým) antihumanismem a (estetickou) dehumanizací: Robbe-Grillet udržuje člověka v distanci od ne-lidského, aby tuto distanci učinil základem pohledu, který ve věcech nehledá tajemství bytí, ani pouhou otevřenost bytí jako fenomenologie. Tato distance (v užším, v negativním významu) je inspirativní i pro estetiku vnímání v případě krajně ironických, virtuálních děl, která říkají všechno a zároveň nic a vyvolávají krajní reakci na straně diváka, resp. čtenáře (proto ojedinělé výpady proti nadprodukcí lidských významů v některých koncepcích čtení). Samozřejmě že žádným singulárním dílem nelze poměřovat celek všech ostatních, ale tato absence zrcadlení lidského (to, co si představuju pod surrealistickým „opakem zrcadla“) je něco, co lze vztáhnout k literatuře obecně jako zkušenosti, která se vymyká známému a nezpochybnitelnému.

Důležitost překračování hranice text/vizualita mě zaujala i na poststrukturalistickém myšlení: v kritice metafyzické pojmovosti i v unikání od jednoznačných modelů (jazykových, strojových), v obsesi vnějším jazyka, prostorovými figurami či „smrtí“ jako účinkem textu. Nečitelnost, sekundární realita písma se však objevují už v kontextu, kdy princip hyperreálného ovládá nejen umění, ale i skutečnost samu – proto je smysluplná i otázka, nakolik je ještě možné uvažovat o strojovém, virtuálním či vizuálním jako o fenoménech materiální povahy. Tady se objevuje jako nevýraznější Deleuzovo, resp. Guattariho pojetí uměleckého díla (textu, obrazu atd.), které je zároveň zdůrazněním ne-lidských principů v umění. V závěru svého společného psaní (v knize *Co je filozofie?* z roku 1991) docházejí až k extrémně autonomní vizi uměleckého díla, které je ne-lidskou krajinou přírody, soběstačnou složeninou z tzv. perceptů a afektů, jakýchsi bloků počitků nezávislých na vnímání lidským subjektem, k vizi díla, které vždy překračuje sílu toho, kdo jej vnímá. Možnost a geneze takového pohledu se snad ukázala i v případě Robbe-Grilleta a myšlení, které ho obklopovalo.

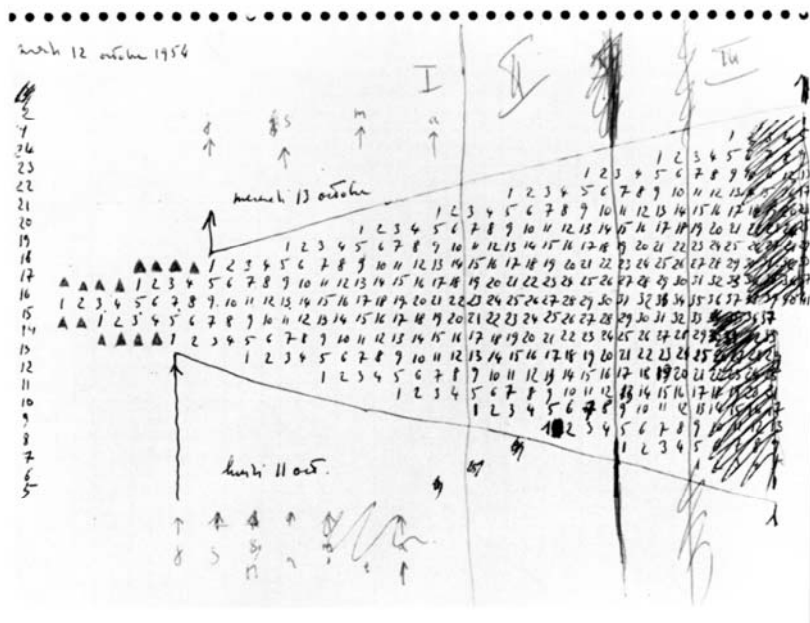
PŘÍLOHY



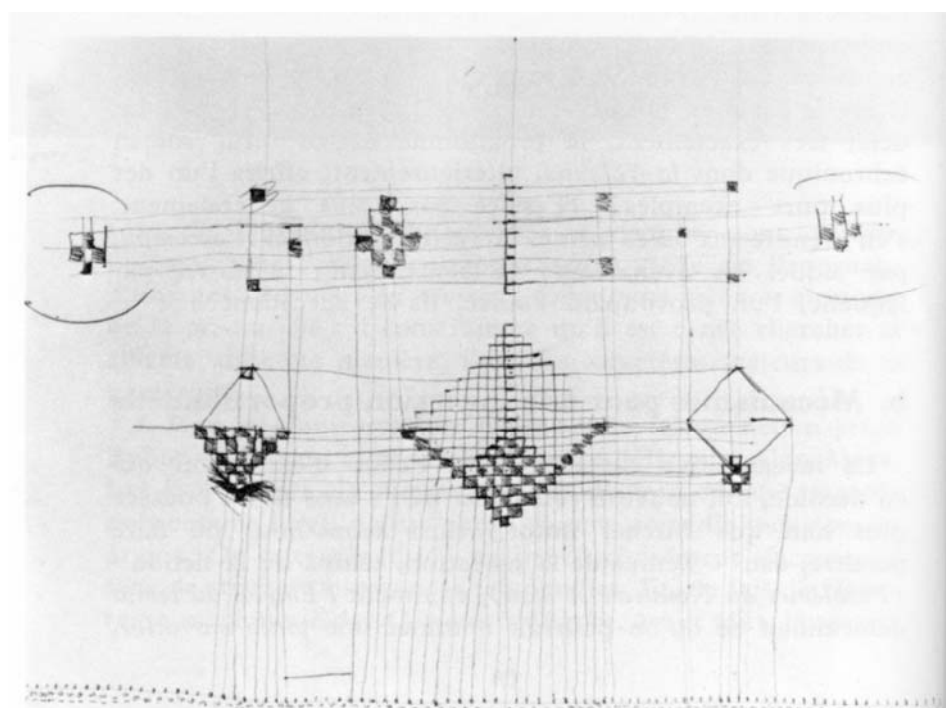
1. Polo-uzavřený kruh Gum



2. Plán města v Gumách

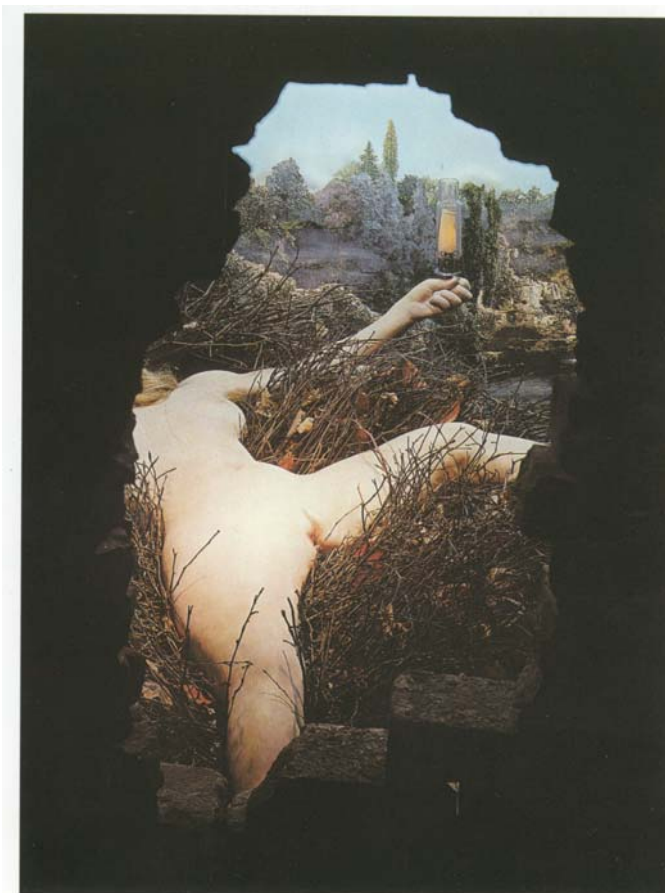


3. a 4. Příprava pro jiné mechanismy. Schémata Butorových Degrés. (Z knihy *Le nouveau roman* J. Ricardoua)

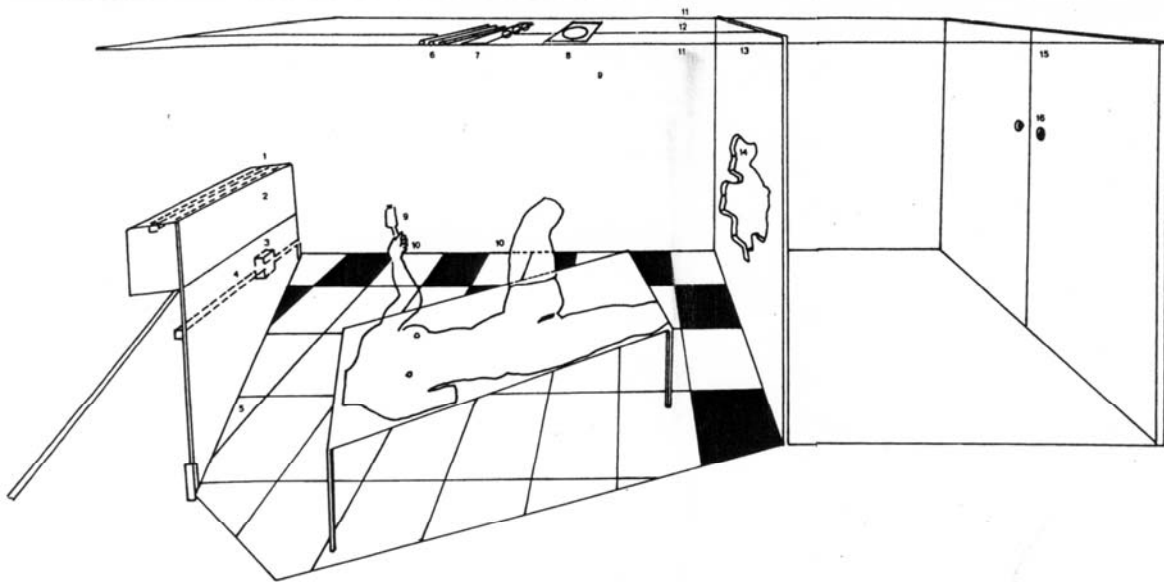




5. Duchamp: *Je-li dáno*: 1. vodopád, 2. svítiplyn (pohled zvenčí)



6. Duchamp: *Je-li dáno*: 1. vodopád, 2. svítiplyn (pohled dovnitř)



7. Lyotardovo schéma Duchampova objektu *Je-li dáno...* (z knihy *Les transformateurs Duchamp*)

Alain Robbe-Grillet: TAJNÁ KOMNATA

Gustavu MOREAUOVI

Nejprve je to červená skvrna, živě červená, zářivá, ale tmavá, se stíny skoro černými. Vytváří nepravidelnou růžici se zřetelnými obrysy, která se rozpíná do několika stran v širokých tocích nestejných délek, dělicích se a potom zužujících, až jsou z nich jednoduché křivolaké praménky. To vše vystupuje na pozadí bledosti hladkého, zaobleného, matného a zároveň jakoby perleťového povrchu, polokoule spojené jemnou křivkou s prostorem stejného bledého odstínu – bělosti oslabené stínem místa: vězení, sklepa nebo katedrály –, zářící světlem rozptýleným v pološeru.

Prostor vzadu zabírají válcovité dřívky sloupů, jež se znásobují a postupně překrývají až do hloubky, kde lze rozeznat začátek širokého kamenného schodiště, které stoupá mírně točitě, čím dál tím užší, jak se zvedá až k vysokým klenbám, ve kterých mizí.

Schodiště i sloupoví, celá tato dekorace je prázdná. Pouze v popředí slabě svítí natažené tělo, na němž se rozšiřuje červená skvrna – bílé tělo, o kterém lze předpokládat, že je pevné, pružné, bezpochyby křehké, zranitelné. Vedle zkrvavené polokoule se pohledu pod sotva odlišným úhlem ukazuje jiné identické zaoblení; hrot tmavšího odstínu, který je korunuje, je zde jasně rozpoznatelný, zatímco první je takřka úplně zničený nebo přinejmenším zastřený ranou.

V pozadí se nahoru po schodišti vzdaluje tmavá silueta, muž zahalený do dlouhého vlajícího pláště, který, poté co vykonal svůj zločin, zlézá poslední stupně, aniž by se obracel. Z jakési kadidelnice, položené na kovaném, stříbrně se lesknoucím podstavci, stoupá v točitých volutách lehký dým. Hned vedle spočívá mléčné tělo, z jehož levého nadra, podél boku a po kyčli stékají široké praménky krve.

Je to ženské tělo plných, ale jemných tvarů, úplně nahé, ležící na zádech, s poprsím napolo vzedmutým tlustými poduškami, jež jsou hozeny přímo na zem a jež zcela zakrývají koberec s orientálními kresbami. Pas je útlý, krk štíhlý a dlouhý, ohnutý do strany, hlava pokleslá vzad do tmavších míst, kde lze přesto rozpoznat rysy obličeje, pootevřená ústa, velké otevřené oči, lesknoucí se nehybným světlem, a hmotu dlouhých černých vlasů, jejichž vlny jsou rozlité ve velmi uspořádaném nepořádku na látce s těžkými záhyby, možná sametu, na němž spočívá také rameno a paže.

Je to hladký, tmavě fialový samet, nebo se takový zdá být v tomto osvětlení. Ovšem fialová, hnědá a modrá jakoby převládaly také v zbarvení podušek – z nichž sametová látka zakrývá pouze malou část a které ještě níž pod poprsím a pod pasem výrazně přesahují – stejně jako na orientálních kresbách koberců na zemi. O něco dále se tytéž barvy objevují ještě na samotném kameni dlaždic a sloupů, na obloucích klenby, schodišti, na méně určitých plochách, kde se ztrácejí hranice sálu.

Je obtížné stanovit jeho rozměry; zprvu se zdá, že obětovaná mladá žena zde zaujímá důležité místo, ale značné proporce schodiště, které sestupuje až k ní, by naopak naznačovaly, že tu nejde o celý sál, jehož rozloha by ve skutečnosti musela být prodloužena jak do stran, napravo i nalevo, tak do oněch hnědých a modrých dálek, kde jsou vyrovnány sloupy, do všech směrů, možná k jiným pohovkám, těžkým kobercům, nakupeným poduškám a látkám, k jiným mučeným tělům, jiným kadidelnicím.

Je také obtížné říci, odkud přichází světlo. Nic na sloupech nebo na zemi nenaznačuje směr paprsků. Není ostatně vidět žádné okno, žádná pochodeň. Jako by scénu osvětlovalo samo mléčné tělo, prsa se vzedmutými ňadry, křivka kyčlí, břicho, silná stehna, dlouhé, široce roztažené nohy a černé rouno vystaveného, provokujícího, vyzývavého, nadále neužitečného pohlaví.

Muž se již na několik kroků vzdálil. Nyní už je na prvních stupních schodiště, po kterém se chystá vystoupat. Spodní stupně jsou dlouhé a široké jako schody vedoucí k nějaké budově, chrámu nebo divadlu; potom se postupně zmenšují, úměrně tomu, jak stoupají výš, a zároveň počínají široký šroubovitý pohyb, zastavený ve chvíli, kdy schodiště ještě nevykonalo půlobrat a kdy – omezené na úzký a příkrý průchod bez zábradlí, ostatně ještě neurčitější v houstnoucí temnotě – mizí ve výši klenby.

Ale muž se nedívá tímto směrem, kam ho přesto ponesou kroky; levou nohu na druhém schodu a pravou už položenou na třetím, koleno pokrčeno, obrátil se, aby naposledy spočinul pohledem na představení. Dlouhý vlající plášť, který si spěšně hodil na ramena a který si přidržuje jednou rukou, byl stržen rychlou rotací, která právě zavedla hlavu a prsa do opačného směru než jeho chůze, kousek látky byl zdvižen do vzduchu jakoby vlivem závanu větru; cíp, který se stáčí do velmi volného S, odhaluje podšívku z červeného hedvábí se zlatými výšivkami.

Rysy muže jsou chladné, ale napjaté, jakoby v očekávání, možná obavou z nějaké náhlé události, nebo spíš posledním rychlým pohledem obhlížejícím úplnou

nehybnost scény. Ačkoliv se takto dívá nazpět, celé jeho tělo zůstalo nepatrně nakloněné dopředu, jako by stále pokračovalo ve svém stoupání. Pravá paže – ta, která nedrží lem pláště – je natažená částečně k levé, částečně k místu, kde by se nacházelo zábradlí, kdyby toto schodiště nějaké mělo; přerušovaný, takřka nepochopitelný pohyb, ledaže jde o náznak instinktivního zachycení se nepřítomné opory.

Co se týče směru pohledu, ukazuje s jistotou tělo oběti, která dlí na poduškách, nezakrytá, údy roztažené do kříže, prsa trochu vzedmutá, hlavu zakloněnou. Ale možná že tvář mužovu pohledu zakrývá sloup, který stojí na úpatí schodů. Pravá ruka mladé ženy se dotýká země právě u jeho paty. Těžký železný náramek pevně svírá útlé zápěstí. Paže je skoro ve stínu, samotná ruka však přijímá tolik světla, že tenké prsty jsou jasně viditelné proti kruhovitému výstupku, který je zasazen ve spodku kamenného dřívku. Ten je obtočen černým kovovým řetězem, který zároveň prochází kroužkem, jímž je opatřen náramek, a tak poutá zápěstí těsně ke sloupu.

Oblé rameno na druhém konci paže, nadzdvihnuté poduškami, je také dobře osvětleno, stejně jako krk, nadra a druhé rameno, podpaždí s jeho chmýřím, levá paže natažená rovněž vzad a zápěstí připoutané stejným způsobem ke spodku jiného sloupu, vše blíže v popředí; železný náramek i řetěz jsou zde jasně patrné, narýsované s dokonalou čistotou do nejmenších detailů.

To samé platí – stále v popředí, ale z druhé strany – pro podobný, ačkoliv trochu slabší řetěz, který přímo vězní kotník obtáčeje ho nadvakrát a poutaje k silnému kruhu zapaštěnému v zemi. Asi o metr dál, nebo o něco víc, se nachází pravá noha uvázaná stejným způsobem. Ale s větší přesností je znázorněna levá se svým řetězem.

Noha je drobná, útlá, jemně tvarovaná. Řetěz místy rozdrtil maso a vyhloubil do něj i přes malý rozsah patrná otláčení. Články mají oválný tvar, jsou silné, velikosti oka. Kruh je podobný těm, jež slouží k přivazování koní; téměř leží na kamenné dlažbě, k níž je připevněn masivním šroubem. Okraj koberce začíná o několik centimetrů dále; zdvihá se zde vlivem zvrásnění vyvolaného sice nutně omezenými, ale bezpochyby křečovitými pohyby oběti, když se pokoušela o odpor.

Muž je ještě zpola nakloněn nad ni, stojí v metrové vzdálenosti. Bedlivě pozoruje její zakloněnou tvář, tmavé oči zvýrazněné líčidlem, velká ústa otevřená, jako kdyby se právě chystala křičet. Postavení muže neumožňuje vidět z celé jeho podoby nic kromě pouhého profilu, ale i přes tuhé držení těla, ticho a nehybnost je

možné předpokládat, že ho souží prudké rozrušení. Záda jsou trochu ohnutá. Levá ruka, jediná viditelná, drží dost daleko od těla kus látky, nějaký oděv tmavé barvy, který se táhne až na koberec a který musí být dlouhým pláštěm se zlatě vyvedenou podšívkou.

Tato mohutná silueta z velké části zakrývá nahé tělo, kde se rudá skvrna rozlévá po oblých ňadrech a stéká v dlouhých praménkách, jež se zároveň rozvětvují a zužují, na bledý spodek poprsí a po celém boku. Jeden z nich dosáhl podpaždí a rýsuje tenkou, téměř rovnou čáru podél paže; jiné klesly až k pasu a na jedné straně břicha, na kyčli ve výši stehna vytvořily ještě náhodnější síť, která se již sráží. Tři nebo čtyři žilky se dostaly až k prohlubni slabiny a sdružily se do jednoho křivolakého tahu, jenž dosahuje k vrcholu V vytvořenému roztaženými nohama a ztrácí se v černém rounu.

V tuto chvíli je tělo ještě nedotčené: černé rouno a bílé břicho, ladná křivka kyčlí, úzký pas a, o něco výše, perleťová ňadra, která se zdvíhají podle rychlého oddechování, jehož rytmus se nyní ještě zintenzivňuje. Muž, zcela blízko něj, koleno na zemi, se víc nakloní. Hlava s dlouhými nakadeřenými vlasy, která si jediná zachovala nějakou volnost pohybu, se zmítá a třese; posléze se ústa dívky otevrou a zkříví, zatímco tělo povoluje, krev prýští na jemnou, napnutou pokožku, černé, umně nalíčené oči se nesmírným způsobem rozšiřují, ústa se ještě více otevírají, hlava jde zprava doleva, prudce, naposled, pak pomaleji, aby nakonec opět padla vzad a znehybněla v hmotě černých vlasů rozprostřených po sametu.

Úplně na vrcholu kamenného schodiště jsou otevřeny malé dveře, jimiž proniká žluté, ale neochabující světlo, proti kterému vystupuje tmavá silueta muže zahaleného do dlouhého pláště. Zbývá mu už jen několik schodů, aby dosáhl prahu.

Pak je celá dekorace prázdná, ohromný sál s fialovými stíny, se svými kamennými sloupy, které se znásobují do všech stran, monumentální schodiště bez zábradlí, jež točitě stoupá, užší a neurčitější s tím, jak se zdvihá do tmy, až do výše klenby, kde se ztrácí. Nedaleko těla, jehož rána se zacementovala, jehož lesk už zeslábl, lehký dým z kadidelnice kreslí do nehybného vzduchu spletité voluty: křivka /*torsade*/ je nejprve vlevo, poté se zvedá a dostává se o něco výše, pak se vrací k ose svého východiska, kterou stejně překročí napravo, znovu odlétá jiným směrem, aby se ještě vrátila, rýsuje tak nepravidelnou, čím dál tím slabší sinusoidu, jež stoupá kolmo k vrcholu plátna.

(1962, z fr. orig. *La chambre secret*, in *Dans le labyrinthe*, Paris, 10/18 1964, přeložil O. S.)

LITERATURA

(včetně využitých děl, k nimž se v textu explicitně neodkazuje)

- ADORNO, Theodor
1997/1970 *Estetická teorie* (Praha: Panglos)
2003 „Umění a umělecké druhy“; in V. Zuska (ed.): *Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20. století* (Praha: Karolinum)
- BARŠA, Pavel – FULKA, Josef
2005 *Michel Foucault: politika a estetika* (Praha: Dokořán)
- BARTHES, Roland
1964 *Essais critiques* (Paris: Seuil)
1982 *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris : Seuil)
1997/1953 „Nulový stupeň rukopisu“; in *týž Kritika a pravda* (Praha-Liberec: Dauphin), s. 7-87
2005/1980 *Světlá komora* (Praha: Fra)
2006/1968 „Efekt reálného“, *Aluze 10*, 2006, č. 3, s. 75-77
2006/1968 „Smrt autora“, *Aluze 10*, 2006, č. 3, s. 78-81
2006/1971 *Sade, Fourier, Loyola* (Praha: Dokořán)
2007/1970 *S/Z* (Praha: Garamond)
- BAUDRILLARD, Jean
1976 „La réalité dépasse l'hyperréalisme“, *Revue d'Esthétique: Peindre 1*, 1976, 138-148
1993/1976 „Smrt u Bataille“, *Výtvarné umění 4*, 1993, 77-78
1996/1979 *O svádění* (Olomouc: Votobia)
2001/1995 *Dokonalý zločin* (Olomouc: Periplum)
2005 *The Conspiracy of Art. Manifestos, interviews, essays* (New York: Semiotexte)
- BENJAMIN, Walter
1979/1936 „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“; in *týž: Dílo a jeho zdroj* (Praha: Odeon), s. 17-47
- BENSE, Max
1967 *Teorie textů* (Praha: Odeon)
- BÍLEK, Petr A.
2003 *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* (Brno: Host)
- BLANCHOT, Maurice
2001/1959 „La clarté romanesque“; in *týž: Livre à venir* (Paris: Gallimard), s. 219-226
1999/1955 *Literární prostor* (Praha: Herrmann a synové)
2004/1948 „Literatura a právo na smrt“, *Česká literatura 52*, 2004, č. 2, s. 194-231
- DELEUZE, Gilles
1996/1986 *Foucault* (Praha: Herrmann a synové)
1999/1964 *Proust a znaky* (Praha: Herrmann a synové)
2000/1968 *Différance et Répétition* (Paris: P.U.F.)
2006/1969 „Michel Torunier a svět bez Druhého“; in M. Tournier: *Pátek aneb Lúno Pacifiku* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 205-226
2006/1985 *Film 2: Obraz-čas* (Praha: NFA)
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix
2001/1975 *Kafka. Za menšínovou literaturu* (Praha: Herrmann a synové)
- DERRIDA, Jacques
1993 *Texty k dekonstrukci (Práce z let 1967-72)* (Bratislava: Archa)
1999/1967 *Gramatológia* (Bratislava: Archa)
- DESCOMBES, Vincent
1995/1979 *Stejně a jině. Čtyřicet pět let francouzské filosofie (1933-1978)* (Praha: Oikoymenh)
- DOLEŽEL, Lubomír
1997/1988 „Mimesis a možné světy“, *Česká literatura 45*, 1997, č. 6, s. 600-624
2003/1998 *Heterocosmica* (Praha: Karolinum)
- EBURNE, J. P.
2006 „Antihumanism and Terror: Surrealism, Theory, and the Postwar Left“; in K. Conley, P. Taminioux (eds.): *YFS 109, Surrealism and Its Others* (New Haven: Yale University Press), s. 39-51
- ECO, Umberto
1997/1989 „Malé světy“, *Česká literatura 45*, 1997, č. 6, s. 625-643

- FELIX, Jozef
1964 „Robbe-Grilletův román Gumy“; in A. Robbe-Grillet: *Gumy* (Praha: SNKLU), s. 202-210
- FERRY, Luc – RENAUT, Alain
1986 *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain* (Paris: Gallimard)
- FOUCAULT, Michel
2006/1963 *Raymond Roussel* (Praha: Herrmann a synové)
1994 *Diskurz, autor, genealogie* (Praha: Svoboda)
1996/1966 „Myšlení vnějšku“; in *Myšlení vnějšku* (Praha: Herrmann a synové), s. 35–70
2000 *Moc, subjekt, sexualita* (Bratislava: Kalligram)
2001 *Dits et écrits I* (Paris: Gallimard)
2002/1966 „Vzdálenost, vid, počátek“; in *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 257-271
2004/1966 *Slová a věci. Archeológia humanitných ved* (Bratislava: Kalligram)
- FRANK, Manfred
2000/1984 *Co je neostrukturalismus?* (Praha: Sofis)
- FULKA, Josef
2003 „Věc a pohled (Poznámka k Robbe-Grilletovi)“, *Souvislosti* 14, 2003, š. 3, s. 318-323
- GENETTE, Gerard
2002/1966 „Hranice vyprávění“; in P. Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 240-256
2007/1964 „Znehybněná závrať“, *Svět literatury* 17, 2007, č. 35, s. 195-212
- GENETTE, G. – TODOROV, T. (eds.)
1982 *Littérature et réalité* (Paris: Seuil)
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena
1960 „Věc a člověk v próze Robbe-Grilleta. Znovu o ‚novém‘ románě“, *Plamen* 2, 1960, č. 10, s. 125-128
1965 „K problematice Robbe-Grilletových románů“ *Tvář* 2, 1965, č. 4, s. 33-35
- GRYGAR, Mojmir (ed.)
1969 *Pařížské rozhovory o strukturalismu* (Praha: Svoboda)
- HAMAN, Aleš
1965 „Román-paradox“, *Tvář* 2, 1965, č. 2, s. 22-23
- HAUER, Tomáš
2002 *S/Krze postmoderní teorie* (Praha: Karolinum)
- HAWKES, Terence
1999/1977 *Strukturalismus a sémiotika* (Brno: Host)
- HEIDEGGER, Martin
2000/1947 *O humanismu* (Rychnov nad Kněžnou: Ježek)
- HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.)
1967 *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku* (Praha: ČS)
- HRBATA, Zdeněk
2003 Od konstrukce struktur a systemizace díla ke čtení a k prodlužování textu (Několik poznámek k metaforičnosti dekonstrukce a pluralizaci textu), *Česká literatura* 51, 2003, č. 5, s. 570-579
- CHALUPECKÝ, Jindřich
1998 *Úděl umělce. Duchampovské meditace* (Praha: Torst)
- CHATMAN, Seymour
2000/1990 *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu* (Olomouc: Univerzita Palackého)
- CHVATÍK, Květoslav
1996 *Člověk a struktury* (Praha: Český spisovatel)
- KESNER, Ladislav (ed.)
2005 *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o vizuálních dílech* (Jinočany: H&H)
- KLIMEŠ, Ondřej
2005 *Tělo jako způsob myšlení literárního díla* (Praha: FF UK); nepublikovaná seminární práce
- KRISTEVA, Julia
1999 *Slovo, dialog, román. Texty o sémiotice* (Praha: Sofis/Pastelka)
- KYLOUŠEK, Petr (ed.)
2002 *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host)
- LACAN, Jacques
2000 „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já“, *Aluze* 3, 2000, č. 1, s. 155-164

- LAQUEUR, Thomas W.
2007/1989 „Těla, detaily a humanitářské vyprávění“; in Jonathan Bolton (ed.): *Nový historicismus/New Historicism*, (Brno: Host), s. 161-191
- LYOTARD, Jean-Francois
1977 *Les transformateurs Duchamp* (Paris: Galilée)
1988 *L'inhumaine. Causeries sur le temps* (Paris: Galilée)
2002 *Návrat a jiné eseje* (Praha: Herrmann a synové)
- DE MAN, Paul
1997/1983 *Blindness and Insight* (Minneapolis: University Press)
2003/1971 „Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota“, *Česká literatura* 51, 2003, č. 1, s. 26-43
- MARCELLI, Miroslav
2004 „Text jako sieť, sieť jako text“, *Česká literatura* 52, 2004, č. 4, s. 521-527
- MEGILL, Alan
1985 *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (Berkeley)
- MILLER, Henry
1938 „Vesmír smrti“ (nepublikovaný překlad O. Skovajsy), orig. „The Universe of Death“; in
týž: *Max and the White Phagocytes* (Paris: The Obelisk Press)
- MORRISSETTE, Bruce
1965/1963 *Les Romans de Robbe-Grillet* (Paris: Editions de Minuit)
- NYCZ, Richard
2002/1995 „Úvahy o poststrukturalismu, překrucování teorie“; in J. Trávníček (ed.): *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století* (Brno: Host), s. 214-222
- ONDRUŠKOVÁ, Alena
1968 „Román jako drama svého druhu“, *Světová literatura* 13, 1968, č. 2, s. 190-204
- ONG, Walter
2006 *Technologizace slova* (Praha: Karolinum)
- ORTEGA Y GASSET, José
1994/1925 „Dehumanizácia umení“; in *Eseje o umení* (Bratislava: Archa)
1994/1925 „Hľadisko v umení“; in *Eseje o umení* (Bratislava: Archa)
- PALERMO, Charles
2005 „Leiris on Knowing“, *MLN* 120, 2005, s. 825-848
- PALMER, Alan
2003 „The Mind Beyond the Skin“; in D. Herman (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (Chicago: The University of Chicago Press), s. 322-348
- PANAS, Wladyslaw
2002/1983 „Několik problémů kolem sémiotiky subjektu“; in J. Trávníček (ed.): *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století* (Brno: Host), s. 80-97
- PECHAR, Jiří
1968 *Francouzský „nový román“* (Praha: ČS)
- PETŘÍČEK, Miroslav
1990 „Nahlédnutí do S/Z“, *Kritický sborník* 10, 1990, č. 1, s. 17-21
2004 „Hranice a limity textu“, *Česká literatura* 52, 2004, č. 4, s. 528-539
- PUJMAN, Petr
1961 „O Robbe-Grilletovi a také o jiných“, *Světová literatura* 3, 1961, s. 212-227
1963 „Několik nových zkušeností s ‚novým románem‘“, *Světová literatura* 6, 1963, s. 118-119
1965 „Alain Robbe-Grillet, teoretik ‚nového románu‘“, *Světová literatura* 4, 1965, s. 209-217
- REZEK, Petr
1982 *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* (Praha: Jazzová sekce)
- RICARDOU, Jean
1973 *Le nouveau roman* (Paris: Seuil)
- ROBBE-GRILLET, Alain
1955 *Voyeur* (Paris: Editions de Minuit)
1957 *Žárlivost* (Praha: ČS)
1963 „Énigme et Transparence chez Raymond Roussel“, *Critique* 199, 1963, s. 1027-1033
1963 „Okamžiky“, *Světová literatura* 6, 1963, s. 111-118
1964/1953 *Gumy* (Praha: SNKLU)
1969/1959 *Dans le labyrinthe* (Paris: 10/18)
1970/1963 *Za nový román* (Praha: Odeon)
1971 *Projet pour une Révolution à New York* (Paris: Editions de Minuit)

- 2005/1965 *Dům milostných schůzek* (Brno: Host)
- RYAN, Marie-Laure:
1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Blomington: Indiana University Press)
- SARRAUTOVÁ, Nathalie
1967/1956 *Věk podezírání* (Praha: Odeon)
- SARTRE, Jean-Paul
1988/1947 „Co je to literatura?“; komentář in Zeman, M. (ed.): *Průvodce po světové literární teorii* (Praha: Panorama)
2006/1943 „Pohled“; in týž: *Bytí a nicota* (Praha: Oikoymenh)
- SCHMIDT, Siegfried J.
1969 *Člověk, stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii* (Liberec: Severočeské nakladatelství)
- SIM, Stuart
2003/2001 *Lyotard a nelidské* (Praha: Triton)
- SOLLERS, Philippe
1968/1966 „Román a mezní zkušenost“ (ukázky), *Světová literatura* 13, 1968, č. 2, s. 190-206
1999/1968 *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris: Seuil)
- STANZEL, Franz Karl
1988/1979 *Teorie vyprávění* (Praha: Odeon)
- STOLTZFUS, Ben
1981 Dead, Desacralized, and Discontent. Robbbe-Grillet's New Man. *Modern Fiction Studies* 27, 1981, s. 543-53
1985 *Alain Robbe-Grillet. The Body of the Text* (London/Toronto: Associated University Presses)
- SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ, Françoise
2001/1997 *Fragmentárne písanie. Definície a prínosy* (Bratislava: Kalligram)
- VIRILIO, Paul
1992/1988 *La machine de vision* (Paris: Galilée)
- ZIMA, Peter V.
1998/1995 *Literární estetika* (Olomouc: Votobia)
- ZUSKA, Vlastimil
1994 *Čas v možných světech obrazu* (Praha: Karolinum)
2002 *K estetice XX. století. Mimesis — Fikce — Distance* (Praha: Triton)

RESUMÉ

Literatura a nelidské. Texty Alaina Robbe-Grilleta a posthumanistické myšlení o literatuře

Tato práce vychází z četby textů Alaina Robbe-Grilleta v kontextu posthumanistického myšlení o literatuře a umění. Záměrem bylo překročit uzavřený kontext hnutí „nového románu“ směrem k širším estetickým a filosofickým souvislostem, zvláště s francouzským strukturalismem a poststrukturalismem. Dvě části práce představují dva pohledy, které na sebe vzájemně míří a doplňují se.

První část, „Pohled a ne-lidský objekt umění“, se zabývá kritikou humanismu a existencialismu a vizuálními aspekty Robbe-Grilletových textů. Robbe-Grilletova kritika antropomorfní metafory a Barthesův „nulový stupeň rukopisu“ jsou dány do souvislosti s modernistickým konceptem „odlidštěného umění“ Ortegy y Gasseta. Srovnání *Žárlivosti* se Sartrovou *Nevolností* přibližuje Robbe-Grilletovo pojetí odosobněného popisu. Od vztahu řeči, rétoriky a ontologie (ve Foucaultově interpretaci Roussele) a vztahu Deleuzovy „struktury Druhého“ a procesu čtení se text dostává k technice literárního a filmového pohledu a obrazu. Závěrečná kapitola interpretuje robbegrilletovskou „scénu“, na základě srovnání s Duchampovým dílem *Je-li dáno*, jako silně vizualizovaný objekt, který proměňuje vnímání a přístup k textu.

Tématem druhé části, „Literatura, smrt, technika“, je myšlení o literatuře v dílech M. Blanchota, M. Foucaulta, R. Barthesa či Deleuze a Guattariho. Jako příklad proměny tradičních metafyzických pojmů je komentována metaphor „smrti“ u Blanchota. Problematika „smrti autora“ a otázka jeho prázdného místa ve struktuře literárního díla se vrací v textech Foucaulta, Barthesa a Sollerse o psaní, čtení a čtenáři. Čtvrtá kapitola promýšlí vztahy mezi materialitou a vizualitou textu (figurativností), čitelností a nečitelností. Závěrečná kapitola se zabývá otázkou psaní a technologie, pojmem stroje v experimentální estetice a u Deleuze a Guattariho a rozhraním lidské/nelidské opět ve vztahu k Robbe-Grilletovým textům.

SUMMARY

Literature and the Inhuman. Alain Robbe-Grillet and Posthumanist Criticism

The work has launched out from reading Alain Robbe-Grillet texts within the framework of Posthumanist criticism in literature and the arts. It reaches, however, beyond the enclosed context of the "Nouveau Roman", toward broader aesthetic and philosophical nexus: French Structuralism and Post-Structuralism in particular. The work falls into two parts, representing two approaches that reflect and complement each other.

The first part, "Viewpoint and Non-Human Object of Art", critically approaches humanism, existentialism, and visual aspects of Robbe-Grillet's texts. Robbe-Grillet's critique of anthropomorphic metaphor and Barthes' "Writing Degree Zero" are linked with Ortega y Gasset's modernist concept of "The Dehumanization of Art". Comparison of *Jealousy* with Sartre's *Nausea* expounds Robbe-Grillet's approach of impersonal description. Consequently, the paper discusses the relation between speech, rhetoric and ontology (in Foucault's interpretation of Rousset), Deleuze's "structure of the Other", the reading process, and the technique of literary and cinematic angle and image. Final chapter interprets Robbe-Grillet's "stage", comparing it to Duchamp's *Etant donées* as a strongly visualized object that changes the perception and attitude toward a text.

The second part, "Literature, death, technique" discusses Blanchot's, Foucault's, Barthes', Deleuze's and Guattari's critical approaches to literature. As an example of the shift in traditional metaphysical terms, Blanchot's "death" metaphor is commented on. The "death of the author" and the question of the empty space in the structure of the literary work is brought home in Foucault's, Barthes' and Sollers' texts about writing, reading and the reader. The following chapter discusses the relation between materiality and visibility of the text (figurativeness), readability and unreadability. The final chapter deals with writing and technology, the concept of machine in experimental aesthetics and Deleuze-Guattari, and the interface human/unhuman with regard to, back again, Robbe-Grillet's texts.